

João Ricardo da Cunha Santos

Cia. Espaço em BRANCO: Processos Híbridos de Criação

Campinas

Agosto de 2010.

João Ricardo da Cunha Santos

Cia. Espaço em BRANCO: Processos Híbridos de Criação

Dissertação de Mestrado entregue como parte da avaliação para obtenção do título de Mestre em Artes.

Instituto de Artes.

Programa de Pós-graduação em Artes. Área de Concentração: Artes Cênicas – Processos e Poéticas da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Mário Alberto Santana

Campinas

Agosto de 2010.

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

Sa59c Santos, João Ricardo da Cunha.
Cia. Espaço em BRANCO: processos híbridos de criação. /
João Ricardo da Cunha Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Mario Alberto Santana.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Teatro - Produção e direção. 3. Processo
de criação. 4. Corpo sem órgãos. I. Santana, Mario Alberto.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Cia. Espaço em BRANCO: hybrid creation processes."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Performing arts; Theater - Production and
direction ; Creation process ; Body Without Organs.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mario Alberto Santana.

Prof. Dr. Rodrigo Garcez da Silva.

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof. Dr. João Pedro de Alcântara Gil.

Profª. Drª. Gracia Maria Navarro.

Data da Defesa: 30-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

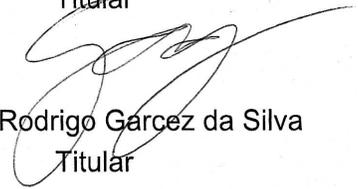
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando João Ricardo da Cunha Santos - RA 78640 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Presidente



Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular



Prof. Dr. Rodrigo Garcez da Silva
Titular

Dedico este trabalho à minha família
Aos meus pais, Ana Maria da Cunha Santos
e, especialmente, ao meu pai, Cilon da Silva Santos, por ter revisado este texto com
entusiasmo ímpar.
A cada colega, parceiro de trabalho que já tive,
dentro e fora do espaço da “arte”,
ser humano é coletivo.

Resumo:

O que se pretende nessa dissertação é agenciar, através de conceitos, metáforas e analogias, o processo de investigação teórico-prático do encenador João de Ricardo, da Cia. Espaço em BRANCO - Porto Alegre - RS, na preparação e apresentação do espetáculo teatral “Teresa e o Aquário”, que teve estréia em 2008. Para tanto, toma-se como território de reflexão as zonas de contato entre o teatro e a performance arte. Este também é um memorial do processo criativo vivido pelo encenador, abrangendo a documentação da série de ações performáticas "CASULOS" que deram início à preparação de “Teresa e o Aquário” e os ensaios do mesmo.

Palavras-chave: Teatro, Performance Arte, Processos Híbridos de Criação, Direção Teatral, Poética do Encenador.

Abstract:

This study aims to agency, through concepts, metaphors and analogies, the process of theoretical-practical investigation of director João de Ricardo, of Cia. Espaço em BRANCO - Porto Alegre, Brazil, in the preparation and performance of theater play *Teresa e o Aquário*, which premiéred in 2008. In order to do so, the territory for reflection is made up of contact zones between drama and performance art. This is also a memorial of the creative process experienced by the director, and includes documentation of the series of performance actions "CASULOS", which served as a starting point for the preparation of *Teresa e o Aquário* and for the director's rehearsals.

Keywords: Theatre, Performance Art, Hybrid processes of creation, Theater Direction, Theatre Director Poetics.

Lista de Fotos e Ilustrações:

Figura 1	reprodução capa da revista MAD – diagrama “autopoiese”	73
Figura 2	diagrama “acoplamento estrutural”	74
Figura 3	cara da cidade – infografia, João de Ricardo	88
Figura 4	ovo de intensidades dogon	89
Figura 5	Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	95
Figura 6	Teresa e o Aquário – Sissi Venturin e Lisandro Bellotto – Foto Pedro Karan	96
Figura 7	Teresa e o Aquário – Sissi Venturin e Lisandro Bellotto – Foto Bruno G. Barreto	99
Figura 8	Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Pedro Karan	111
Figura 9	Casulo N.1 – João de Ricardo - Foto: Flávio Rabelo	130
Figura 10	Casulo N.1 – João de Ricardo - Foto: Flávio Rabelo	131
Figura 11	Casulo N.1 – João de Ricardo - Foto: Flávio Rabelo	133
Figura 12	Arquipélago N.1 - João de Ricardo – Foto: Antoine Mazieres	135
Figura 13	Arquipélago N.1 - Foto: Antoine Mazieres	137
Figura 14	Arquipélago N.1 - João de Ricardo, Isabella Santanna e Flávio Rabelo - Foto: Antoine	
	Figura 15 Mazieres	140
Figura 16	Arquipélago N.1 - João de Ricardo - Foto: Antoine Mazieres	142
Figura 16	Arquipélago N.1 - João de Ricardo - Foto: Antoine Mazieres	143
Figura 17	Arquipélago N.1 - Arquipélago N.1 - João de Ricardo, Isabella Santanna e Flávio Rabelo -	
	Figura Foto: Antoine Mazieres	144
Figura 18	Casulo N.2 – João de Ricardo – Infografia	146
Figura 19	Casulo N.2 – João de Ricardo – Infografia	147
Figura 20	Casulo N.2 – João de Ricardo – Infografia	149
Figura 21	Hot Room - João de Ricardo e Isabella Santanna – foto: Antoine Mazieres ..	150
Figura 22	Hot Room - João de Ricardo e Isabella Santanna – foto: Antoine Mazieres ..	151
Figura 23	Hot Room - João de Ricardo e Isabella Santanna – foto: Antoine Mazieres ..	152
Figura 24	Hot Room - João de Ricardo e Isabella Santanna – foto: Antoine Mazieres ..	153
Figura 25	Casulo N.3 - João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	155
Figura 26	Casulo N.3 - João de Ricardo - Foto: Coletivo Arquipélago	157
Figura 27	Casulo N.3 - João de Ricardo - Foto: Coletivo Arquipélago	159
Figura 28	Casulo N.4 – João de Ricardo – Foto: Sissi Venturin	160
Figura 29	Casulo N.4 – João de Ricardo - Foto: Sissi Venturin	161
Figura 30	Casulo N.5 – João de Ricardo – Foto Coletivo Arquipélago	161
Figura 31	Casulo N.5 – João de Ricardo – Foto Coletivo Arquipélago	162
Figura 32	GT ABRACE – João de Ricardo e Lucio Agra – Foto: Coletivo Arquipélago.....	164
Figura 33	Casulo N.6 – João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	165
Figura 34	Casulo N.6 – João de Ricardo - Foto: Coletivo Arquipélago	166
Figura 35	Casulo N.6 - João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	172
Figura 36	Casulo N.6 - João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	175
Figura 37	Casulo N.6 - João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	177

Figura 38 Casulo N.6 - João de Ricardo – Foto: Coletivo Arquipélago	180
Figura 39 Arquipélago N.2 – João de Ricardo, Isabella Santana e Flávio Rabelo – Foto: Coletivo Arquipélago	181
Figura 40 Arquipélago N.2 – Isabella Santana – Foto: Coletivo Arquipélago	182
Figura 41 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin e Lisandro Bellotto – Foto Bruno G. Barreto	199
Figura 42 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin e Lisandro Bellotto – Foto Bruno G. Barreto	200
Figura 43 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Pedro Karan	203
Figura 44 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Pedro Karan	204
Figura 45 Teresa e o Aquário – Lisandro Bellotto – Foto Bruno G. Barreto	209
Figura 46 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	210
Figura 47 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto: Pedro Karan	211
Figura 48 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto : Pedro Karan	212
Figura 49 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	214
Figura 49 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	216
Figura 50 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	219
Figura 51 Teresa e o Aquário – Sissi Venturin – Foto Bruno G. Barreto	221
Figura 52 Ensaio N.1 João de Ricardo, Sissi Venturin e Lisandro Bellotto – Foto Bruno G. Barreto	225
Figura 51 Oficina Processos Híbridos de Criação – Foto: Cia. Espaço em BRANCO....	231
Figura 52 Oficina Processos Híbridos de Criação – Foto: Cia. Espaço em BRANCO ...	233
Figura 53 Cartaz do espetáculo EXTINÇÃO – A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo	283
Figura 54 Cartaz do espetáculo ANDY/EDIE	284
Figura 55 Cartaz do espetáculo Teresa e o Aquário	285
Figura 56 Cartaz do espetáculo Em Trânsito	286
Figura 57 Cartaz do espetáculo Roleta Russa/Maçã do Amor	286
Figura 58 Cartaz do espetáculo ALICE	287
Figura 59 Cartaz do espetáculo Homem que Não Vive da Glória do Passado	288
Figura 60 Cartaz do espetáculo Anatomia da Boneca	289

Esta Dissertação acompanha dois DVD's com o seguinte conteúdo: DVD 1 – Gravação do espetáculo teatral Teresa e o Aquário da Cia. Espaço em BRANCO POA – RS DVD 2 Documentação doprocesso de pesquisa: Fotos e Vídeos dos Casulos, Processo de Ensaios de Teresa e o Aquário, oficina Processos Híbridos de Criação e documentação dos espetáculos anteriores da Cia. Espaço em BRANCO: Extinção e ANDY/EDIE

SUMÁRIO

<i>Relato um</i>	1
Introdução.....	3
<i>Relato dois</i>	7
0.1. Introdução.....	9
<i>Relato Três</i>	17
0.2. Introdução.....	19
<i>Relato Quatro</i>	21
0.3. Introdução.....	23
CAPÍTULO 1 – À procura de um contexto: crise	27
<i>Relato Cinco</i>	21
1.1. Metodologias em crise e a performance arte.....	18
<i>Relato Seis</i>	21
1.1. Continuação.....	57
1.2. Encarnado, Incorporado.....	65
CAPÍTULO 2 – Para arrebentar organismos	81

<i>Relato Sete</i>	85
2.1. Saído do Ovo.....	89
2.2. Atravessado por uma procissão sem deus.....	95
2.3. Este desejo não será saciado.....	103
CAPÍTULO 3 – Processos Híbridos de Criação: Casulos para nascer-morrer-nascer	111
3.1. Os Casulos, eu e o CsO.....	119
<i>Relato Oito</i>	131
<i>Relato Nove</i>	149
<i>Relato Dez</i>	167
CAPÍTULO 4 – Documentação Reflexiva do Processo de Teresa e o Aquário	185
Conclusão.....	256
<i>Relato Final</i>	257
Bibliografia.....	265
Anexos (Textos de Teresa e o Aquário, Críticas, Biografia da Cia. Espaço em BRANCO e Cartazes dos espetáculos).....	271

(RELATO UM)¹

Hoje é 17 de agosto de 2009. Hoje é 28 de julho de 2010. Hoje é hoje. O teu hoje. Conforme combinei com meu orientador, Prof. Mário Santanna, até o fim do mês estarei entregando um capítulo dessa dissertação para que ele leia. Um capítulo que diga respeito a uma possível estrutura conceitual e, assim, criar um mapa geral, ou melhor, criar ferramentas intelectuais para que tanto eu quanto o futuro leitor possamos seguir nossos próprios caminhos aqui. Nas folhas impressas com letras que formam palavras, que formam frases, que formam parágrafos e dão materialidade na língua e na linguagem escrita do pensamento. Escrever é também criar um espaço que transcende o espaço enquanto lugar, pois lança uma ponte entre essa minha ação de escrever e, quando for lida, será passado para a atualidade do leitor. Espaço de muitos espaços, pois segue trajetórias que ocorreram em diversos lugares físicos e subjetivos, trajetórias que dizem respeito ao fluxo vivo da criação. Escrevo tomando consciência que esse espaço é um espaço em comum entre eu e o outro, e assim dilata-se, pois se reconhece apenas no contato. Ou melhor, a escrita é um contexto. Um espaço de onde são agenciados comportamentos. De quem escreve e de quem lê. Tomo consciência que este é um espaço rajado, cruzado, dilatado e contraído por muitos tempos também. Ele se apresenta aos saltos, às discontinuidades, aos paralelismos, às justaposições e fusões. Lembro-me de Hamlet que, em apenas um monólogo de poucas linhas, vai da meia-noite ao alvorecer condensando o tempo, fundindo os espaços (o dos vivos e o dos mortos, a noite tornando-se dia) num encontro espectral com o fantasma do pai. Lembro-me de uma figura caríssima, destas que cruzam a nossa vida de longe, mas ocasionam uma fricção tão intensa pela potência de suas idéias em ação que não posso deixar de citá-lo já aqui, nesse começo do começo. Renato Cohen define a cena do espetáculo como um espaço de muitos espaços,

¹ Os relatos de trabalho, textos mais subjetivos, serão escritos inteiramente em itálico para haver uma diferenciação do interna no corpo desta dissertação.

como “topos”. *Pego carona na idéia e imagino esta dissertação como um “topos” possível.*

Ao invés de espaço, passaremos a utilizar o termo topos que remete a um lugar físico e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico etc. (COHEN, R; 1989, p.116)

Um mapa imaginado e vivido de fronteiras líquidas, pois se reconhece como dependente do olhar do outro e não se contenta com uma forma que a deixaria estável. Dependente dos relevos, tempos, texturas, caminhos e toda experiência dos desejados leitores, eu mesmo, meus amigos, meu orientador, os colegas professores da banca, e quem sabe a quem mais possa interessar. Hoje é 17 de agosto de 2009. Hoje é 28 de julho de 2010. Já fiz a qualificação, recebi preciosas indicações dos colegas professores. Re-leio. Re-escrevo. Hoje é o teu hoje. O meu também. Eu releio tudo o que já escrevi nesses meses de pesquisa. Releio o que escrevi após a qualificação. Penso no que tenho vivido, no que tenho lido, nas mudanças constantes que tenho passado. Crio aqui, neste dia chuvoso, um marco imaginário e lanço-me num mapa em BRANCO².

² Richard Schechner nos sugere que os mapas podem ser analisados como ações, como um comportamento e até mesmo como uma encenação. Ou seja, a criação de uma mapa pode ser vista como performance. Logo esta minha escrita é performática neste sentido, esta totalmente preche de sentidos éticos e estéticos que se articulam no meu corpo, conscientes ou não e são agenciados aqui, pela ação do pensamento-escrita. O autor utiliza o exemplo da representação planificada do mundo mais utilizado hoje em dia, e que deriva da projeção do cartógrafo flamengo quinhentista Gerardus Mercator. A “projeção de Mercator” como qualquer projeção, distorce aquilo que representa. Neste caso distorce em favor do hemisfério norte. Quanto mais ao norte, maior é a representação do território, propondo assim uma visão do mundo coincidente com a visão das potências coloniais. A chamada “projeção de Peters”, desenvolvida na década de setenta por Arno Peters, é uma tentativa de fazer corresponder de forma mais correta a representação do mapa à relação proporcional entre as diversas áreas dos vários territórios do mundo (o que faz com que a Groenlândia não tenha o mesmo tamanho que a África, quando na realidade África é catorze vezes maior). Mas como qualquer representação, é uma negociação. Algo se ganha e algo se perde. Para que a relação entre as áreas seja correta, é necessário sacrificar a forma dos territórios, o que leva a alongar o hemisfério sul e a comprimir o hemisfério norte. Se o mapa de Peters parece artificial, percebemos como a projeção de Mercator, ou de qualquer mapa, se realiza como performance. (SCHECHNER, R.; 2002, p. 34).

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado se insere na linha Poéticas da Cena, do Mestrado em Artes da UNICAMP. A proposta principal dessa dissertação de mestrado é que ela seja alimentada e alimente o meu processo artístico como encenador frente a Cia. Espaço em BRANCO³. Aqui cabe ressaltar que este processo poético é o eixo central do trabalho, sendo todas as conexões e referências bibliográficas, chaves e possibilidades para conceituar, para eu poder falar e refletir sobre ele, para além das obras em si. Este processo se apresenta em múltiplas vias, tais como: espetáculos de teatro, ações performáticas solo e coletivas⁴, *workshops*⁵ de trocas de vivências entre artistas, leituras, além da formação acadêmica⁶. Estas materialidades específicas pelas quais percorro no meu fazer criativo, ou

³ A Cia. Espaço em BRANCO de teatro é um coletivo de artistas que desde 2004 trabalha e desenvolve-se na intenção de estimular a arte em diferentes direções, que em todas as suas ações tem como objetivo ir além do teatro convencional. Busca produzir espetáculos contemporâneos e únicos que conjuguem a arte e a tecnologia criando um *link* entre as duas e extrapolando as barreiras do palco. Seus integrantes vêm ampliando seus territórios de experiência estética e nela se reúnem na criação de espetáculos teatrais que, hoje, apóiam-se na pesquisa da performance art. A Cia. desenvolve uma pesquisa continuada, e tem hoje uma vasta produção criativa e intelectual sobre o fazer teatral. Inovadora da cena cultural local (Porto Alegre – RS) e considerada uma Cia. forte e surpreendente pela crítica, afirma sua qualidade também no retorno do público e pretende seguir dialogando com ele. Seus novos espetáculos abrem-se cada vez mais ao espectador, considerando o outro como parte criadora da obra e relacionando-se com ele racional e sensorialmente. Obras autorais e a investigação dos recursos audiovisuais são características do grupo, que desenvolve o diálogo com as tecnologias humanas de imagem, e de imaginação. A Cia. conta com sete montagens teatrais no seu currículo: Extinção (2004), Andy/Edie (2006), Teresa e o Aquário (2008), Em Trânsito (2009), Roleta-Russa – Maçã do Amor (2009), ALICE (2009), Homem que não vive da Glória do Passado (2010) e Anatomia da Boneca (2010), além de desenvolver um projeto de arte-educação: - Processos Híbridos de Criação.

⁴ As ações “Casulos” e “Arquipélagos”, propostas por mim, serão essenciais nessa trajetória e foram criadas como parte do território desta pesquisa.

⁵ Desenvolvo frente a Cia. Espaço em BRANCO um projeto de arte – educação relacionado ao território da *performance art*, chamado Processos Híbridos de Criação. Este já fez parte do 16º Festival Porto Alegre em Cena e da 7ª Bienal do MERCOSUL, além de ter feito parte da programação da mostra de repertório da Cia. Espaço em BRANCO “Semana em BRANCO”, que foi promovida pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre em abril de 2010, em Porto Alegre- RS. Este processo aberto visa a construção de uma inteligência criativa coletiva, baseada em comunidades efêmeras. Ele está em desenvolvimento e é documentado constantemente através do blog: www.processoshibridos.blogspot.com

⁶ Todos os integrantes da Cia. Espaço em BRANCO desenvolvem formação acadêmica: Sissi Venturin é graduada em Licenciatura em Artes Cênicas – UERGS; Lisandro Bellotto é Bacharel em Artes Cênicas –

melhor, estas linguagens, não são organizadas hierarquicamente. São facetas diversas de um mesmo processo de construção de um saber, que se estabelece fundamentalmente através da experiência. A experiência é a base desta pesquisa enquanto fundamento teórico e base de todo processo poético que vivo no teatro-performance. Processo este que não tem como ser definido em categorias mensuráveis e que transita entre o mais apolíneo pensamento lógico e a incorporação radical da experiência dionisiaca. Experiências de naturezas diversas:

...parece pertinente estabelecer-se uma distinção entre o inteligível e o sensível, ou, em outras palavras entre o conhecer e o saber. O inteligível consistindo em todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos eminentemente lógicos e racionais, como as palavras, os números e os símbolos da química, por exemplo; e o sensível dizendo respeito à sabedoria detida pelo corpo humano e manifesta em situações das mais variadas, tais como o equilíbrio que nos permite andar de bicicleta, o movimento harmônico das mãos ao fazerem soar diferentes ritmos num instrumento de percussão, o passe preciso de um jogador de futebol que coloca, com os pés, a bola no peito do companheiro a trinta metros de distância, ou ainda a recusa do estômago a aceitar um alimento deteriorado com base nas informações odoríficas captadas pelo olfato. Conhecer, então, é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união do corpo e mente. Neste sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte). (DUARTE JR, J; 2001, p. 127)

Com a citação acima antecipo que irei tratar o conhecer e o saber como uma mesma manifestação do corpo em vida e os procedimentos experimentais práticos (ações performáticas, *workshops*, ensaios) são os eixos fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa. A estratégia de amplificar o processo poético pessoal fundindo este com a pesquisa acadêmica em arte foi e está sendo intensamente produtivo. A pesquisa encontra bases na minha própria formação, pois sou, fundamentalmente, um artista que tem um

Interpretação, UFRGS; Rodrigo Scalari é mestrando em Artes – UNICAMP. De igual forma, os artistas colaboradores.

histórico permeado por uma constante formação acadêmica, concomitante à prática estética. Por outro lado, a pesquisa segue seu rumo particular e reclama seu próprio tempo, um espaço de reflexão. Neste momento, então, percebo a necessidade de descolar esta escrita da atualização constante dos meus processos poéticos, para que ela possa criar seu próprio território e corpo.

(RELATO DOIS)

Assim, hoje, me proponho a discorrer e trazer para a reflexão escrita o processo bastante específico de pesquisa que vivi, sem levar em conta as ações que ainda vou fazer esse ano (ações essas absolutamente relacionadas a este mesmo processo e que são derivadas do mesmo). Elas ocorrerão em um futuro próximo, mas não estabelecer este limite de tempo poderia estar me colocando em uma situação Kafkaniana⁷. Sendo este processo de pesquisa baseado nas minhas próprias ações e sendo essas ações umas conectadas com as outras, numa corrente de deriva e de auto geração constantes (esse é um dos temas centrais da pesquisa, a autopoiese, ou bootstrapping), eu cairia num infinito, numa escrita que jamais iria parar: uma cobra mordendo o próprio rabo, Barão de Munchausen⁸ saindo do lamaçal erguido pelos cadarços das suas próprias botas, o olhar cruzado entre dois espelhos, campo que se remete ao infinito. O recorte e o descolamento do fluxo das experiências continuadas que faço nesta minha “profissão - vida-de-artista” se fazem necessários, então, para assegurar a existência desta dissertação acadêmica.

⁷ Franz Kafka (Praga, 3 de julho de 1883 - Klosterneuburg, 3 de junho de 1924) foi um dos maiores escritores de ficção da língua alemã do século XX. Kafka nasceu numa família de classe média judia em Praga, Áustria-Hungria (agora República Tcheca). O corpo de obras suas escritas - a maioria incompleta e publicadas postumamente - destacam-se entre as mais influentes da literatura ocidental. Seu estilo literário presente em obras como a novela *A Metamorfose* (1915), e romances incluindo *O Processo* (1925) e *O Castelo* (1926) retratam indivíduos preocupados em um pesadelo de um mundo impessoal e burocrático. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka - pesquisado em julho 2009)

⁸ *Bootstrapping*, ou literalmente puxar as botas, é um conceito usado tanto na informática quanto na arte com base na alegoria do Barão que sai de um atoleiro puxando os cadarços das suas próprias botas. Na informática, este conceito relaciona-se ao comando que gera o começo do funcionamento de um sistema. O BOOT que vemos na inicialização de qualquer PC. Na arte, podemos relacionar o BOOTSTRAPPING com a capacidade de AUTO-GERAÇÃO independente de qualquer propósito mais ou menos objetivo nos processos criativos. Pode-se relacionar o termo também com a AUTOPOIESE de Maturama-Varela, conceito que usarei mais tarde ao discutir a qualidade cognitiva da ação. Citando já os autores: “A característica mais peculiar de um sistema autopoietico é que ele se levanta por seus próprios cordões, e se constitui como diferente do meio por sua própria dinâmica, de tal maneira que ambas as coisas são inseparáveis”. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.55)

0.1 Introdução

No contexto desta pesquisa realizei uma série de ações performáticas entre Porto Alegre - RS e Campinas – SP, intituladas CASULOS, todas durante o ano de 2008. Nessa linha, interagi em um coletivo de artistas-pesquisadores interessados na linguagem da *performance art*, denominado Coletivo ARQUIPÉLAGO, formado por Isabella Santanna, Flavio Rabello, Rodrigo Scalari e Márcio Shimabukuro. Além disso, também do processo de preparação e apresentação do espetáculo teatral TERESA e o AQUÁRIO, junto a Cia. Espaço em BRANCO. A Companhia compreende os colegas atores *performers* Sissi Venturin, Lisandro Bellotto e Rodrigo Scalari (que, por estar em Campinas fazendo seu mestrado, não pôde participar do processo de Teresa). Além de outros artistas colaboradores: Bruno Gularte Barreto - diretor de cinema e fotógrafo graduado em Audiovisual pela Unisinos, Diones Camargo – dramaturgo graduando em Artes Cênicas – UFRGS, Liliane Vieira – diretora teatral, iluminadora, graduada em Artes Cênicas pela UFRGS e Roger Canal – multi-instrumentista e compositor. Estas experiências foram acionadas pela pergunta: como os procedimentos⁹ associados à *performance art* poderiam redefinir o meu trabalho (preparação e estrutura do espetáculo) de encenador no contexto do teatro¹⁰? Obviamente, a pergunta me lançou para um espaço de experimentação que a ultrapassou em todos os sentidos. Logo, esta reflexão não é uma causa, uma resposta a esta pergunta, mas sim um possível mapa que, apesar de se perceber limitado, tenta mostrar por

⁹ Vias de experimentação e criação trilhadas dentro de uma linguagem específica. Por exemplo, dentro do sistema de construção de personagens desenvolvido por Stanislawski, o “se mágico” seria um procedimento.

¹⁰ Falar em “Teatro” pode ser tão abrangente como falar de “vida” ou de “humano”, aqui cabendo esclarecer que este contexto diz respeito a minha própria trajetória artística, minha formação acadêmica, às inúmeras experiências como assistente de direção, diretor, professor de teatro, ator. Mais especificamente, o “contexto do teatro” pode ser condensado na experiência e na trajetória da Cia. Espaço em BRANCO. Mesmo assim, esse microcosmo teatral contém áreas de problematização de linguagem (teatral – artística) que dialogam com o macrocosmo da tradição teatral e que podem ser de interesse coletivo mesmo tendo este caráter tão pessoal e específico.

onde andei, por onde eu tenho andado nessa caminhada de constante aprendizado e experiência que é a arte.

É muito importante afirmar, desde já, que movido pelo desejo e pela curiosidade, movido pelo prazer e o desejo, lancei-me ao trabalho de experimentação de procedimentos de forma prática, como possibilidade de vivenciar intimamente a questão chave da pesquisa e não tratá-la como um objeto exterior a mim. É como artista que me posiciono o tempo inteiro, mesmo quando me permito alguma divagação mais conceitual. A experiência vivida é a forma que decidi para tratar o processo de pesquisa e a construção poética. Para tanto, foi necessário também um entrosamento com a teoria que, como fios de lã nas patas de um gato, criam – criaram – estão sempre criando - emaranhados em mutação. Aqui, o gato e a lã formam um só corpo. Teoria e prática, neste contexto, formam um território em fusão. Separá-las seria cair em um contra-senso, indo contra minha própria proposta e meu modo de agir-construir conhecimento.

Defino estas experiências como os fios desse novelo, as linhas deste mapa¹¹ em desenvolvimento. Ao traçá-las, eu não me eximo de estar, a todo o momento, fazendo referências a outras experiências, anteriores e posteriores a este período. A fronteira é líquida. As referências também irão pular de área ou de disciplina do conhecimento de forma bastante intuitiva, relacionando-se também com relatos subjetivos, recortes teóricos, citações de procedimentos de artistas, fotografias e vídeos. Essa escrita se insere no que podemos considerar um HIPERTEXTO. Segundo Richard Schechner: “*What*

¹¹ Deleuze-Guattari opõe o pensamento arbóreo, que seria a articulação dominante no ocidente de organizar, estruturar e perceber o pensar com a estrutura herdada da biologia, o RIZOMA. Os autores associam o RIZOMA com o MAPA. Interessante já perceber, também ao final da citação, a referência que os autores fazem à questão da PERFORMANCE, ou ação, ou comportamento: “A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. [...] Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de se ter múltiplas entradas. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao 'mesmo'. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida 'competência'.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v.1, p.21-22)

is gaining in importance is hypertext, in the broadest meaning of that word. Hypertext combines words, images, sounds, and various shorthands”¹². Essa maneira de se compor um texto, mesmo aqui, no ambiente da academia, faz referência ao espírito do tempo, ao atual em termos de comunicação entre pessoas, mediadas pela tecnologia e construindo novas línguas ou dialetos ou formas de comunicação no exato momento em que se comunicam. Os hipertextos são altamente performativos, e seguir por esta via de construção é ser apenas honesto com a natureza do objeto de pesquisa em si: PERFORMANCE (arte ou não) e TEATRO (espetáculo ou não).

As pessoas não só tagarelam nos telefones celulares, elas conversam via *instant messenger*, e aprendem a ler a linguagem corporal e humor através de culturas. Às vezes de forma divertida, às vezes perigosa, as pessoas viajam virtualmente ou fisicamente para lugares longínquos – se comunicando e atravessando os limites de etnia, nacionalidade, língua, religião e gênero. *Webcams* e salas de *chat* florescem. Operar em muitos níveis e direções simultaneamente demanda múltiplas alfabetizações. Essas múltiplas alfabetizações são “performáticas” – encontros no reino do fazer.¹³ (SCHECHNER, R.; 2001, p.4)

Como nos lembra Richard Schechner, essa forma de comunicação e construção textual está no reino dos encontros do fazer, tem a natureza da ação e é estruturalmente parte de um princípio de composição¹⁴ que envolve diversas disciplinas: a ação, a colagem,

¹² “o que vem ganhando importância é o hipertexto, no sentido mais amplo desta palavra. O Hipertexto combina palavras imagens sons e vários “atalhos”(SCHECHNER, R.; 2001, p.4)

¹³ Tradução livre. Os textos que não estão publicados em português foram por mim livremente traduzidos, com finalidade acadêmica.

¹⁴ Como atesta Jorge Glusberg, a composição via colagem e seus desdobramentos está associada diretamente como um princípio de composição desenvolvido e radicalizado pelas vanguardas históricas e está diretamente ligado ao desenvolvimento da arte contemporânea no seu afã em considerar o ato criador como questão central na arte, ao invés das obras em si: “Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como: papéis, areia, panos cartas e envelopes. Os futuristas dadaístas e surrealistas usaram colagens em contextos diferentes.(...) O passo seguinte foi a *assemblage* (encaixes), nos meados dos anos 50, quando Nova Iorque foi aceita como capital da arte de vanguarda(...) A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico”. (GLUSBERG, J; 2005, p.28). Encontro ecos cotidianos destas práticas no CTRL-

as imagens, o som e as palavras redimensionadas a este contexto de velocidade e justaposição de informações: e-mails, chats, mensagens de telefone celular e redes sociais como *orkut*, *twitter* e *facebook*. Ele trata esta situação como um momento onde se formam novas possibilidades de alfabetização, pois a estrutura do hipertexto demanda uso da língua para além do cânone oficial, da gramática estabelecida e ensinada como matriz nas escolas e universidades. O HIPERTEXTO é uma convenção fluída, suas regras se “auto geram” na relação entre os participantes, como num jogo.

Eu escrevo para mim e para você. Em um hipertexto articulo um espaço de conexões potenciais, através de uma linguagem que é estabelecida não pelo dogma, mas por convenções diáfanas estabelecidas, sobretudo, no momento onde o hipertexto é compartilhado. Isto é um fluxo de ação: pensar, escrever e ler são ações e estamos em um encontro, mesmo separados tempo-espacialmente, compartilhando comportamentos altamente comunicativos. Estou agindo agora. Estou “performando”. Você também está e você também pode estar. Experimente associar ativamente meus caminhos aos seus, para compor comigo.

Cabe também afirmar que apesar destas ações estarem inseridas no *topos* da pesquisa, elas nunca tiveram o intuito de servir apenas como objeto de estudo. Melhor dizendo, estes processos poéticos investigativos e experimentais encontram sua finalidade em sua própria existência e qualquer tentativa de adjetivação ou de esclarecer uma possível finalidade os tornaria meros objetos em uma cadeia de fabricação, indo radicalmente contra o que eu defendo como sendo ação ou criação¹⁵.

Outro ponto que devo esclarecer desde já é que esta dissertação se relaciona com a teoria de uma maneira bastante especial. O professor, doutor e amigo, Renato Ferracini, tem um artigo em colaboração com a colega mestra, Erika Cunha, que está disponível no site <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos> e foi apresentado na

C CTRL-V, atalhos do Windows que dizem respeito ao copiar e colar. Chave possível também de elaboração dos hipertextos.

¹⁵ Mais adiante irei pontuar a diferença entre ação e fabricação.

ABRACE¹⁶, o qual ajuda em muito a definir a maneira pela qual me relaciono com a teoria, pois nele os autores definem dois campos: o das “metáforas de trabalho”, e o dos “conceitos”:

Podemos tomar como premissa básica que essas metáforas utilizadas em sala de trabalho são imagens que auxiliam o ateador a adentrar em uma Zona de Experimentação. Dessa forma, longe de serem consideradas possíveis ingenuidades conceituais utilizadas pelos artistas e/ou grupos, são quase ações-imagens-conceitos que sugerem uma experiência prática de trabalho e de entrada em zona de potências, em linhas de fuga das doxas cotidianas corpóreas. Metáforas de trabalho como possível recriação intersemiótica de um fluxo de processo corpóreo-artístico complexo. Também podem revelar, em suas análises práticas, questões conceituais, teóricas e éticas dos artistas e grupos. Sem contar que essas metáforas de trabalho nascem de uma memória do próprio processo de criação e trabalho prático. Dessa forma o conjunto de metáforas de trabalho enquanto língua interna contém ou compõe a própria memória processual do artista ou grupo. Talvez, ao estudar essa memória processual no conjunto da língua-metáfora de artistas ou grupos podemos adentrar no próprio universo de construção conceitual e dos fluxos de processos de criação complexos que eles utilizam. As metáforas de trabalho, como “língua” de um processo específico deveria, portanto, ser considerada como um discurso potente; e tão potente como a língua conceitual ou matemática. É a língua metáfora-arte que produz conhecimento prático e mesmo teórico quando analisada com cuidado e acuidade. É nas metáforas de trabalho que o discurso do ator, do dançarino, do mestre de cavalo marinho adquire certo patamar de conhecimento merecido e complexo, pois gera ou discursa um fazer que não necessitam de qualquer conceituação para sua completude, pois pensa por si; é potente em si. É COM as metáforas de trabalho – e não SOBRE elas - que o pensamento conceitual, reflexivo e crítico deveria se assentar. (FERRACINI, R.; CUNHA, E., artigo ABRACE)

Ou seja, as metáforas de trabalho criam uma língua que pensa-age no processo de criação. Cria-se um vocabulário interno, um território de compartilhamento de experiências e ações, de forma verbal-imagética. No meu caso, percorri inúmeras metáforas de trabalho que detonaram ações experimentais e ajudaram disseminar para os coletivos (os integrantes da Cia., os “*oficinandos*” de Processos Híbridos de Criação) estas “Zonas de Experimentação” como definem Renato e Érika: o espaço - *topos* criativo. Mais do que isso, pensando desta forma é que posso me sentir autorizado a criar aproximações entre

¹⁶ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – www.portalabrace.org

metáforas-imagens utilizados por outros pesquisadores e artistas com um critério fundamentalmente baseado em como elas me despertaram ações criativas (performances, ensaios, vídeos, fotos, textos) e como me ajudaram a falar sobre as mesmas, uma fita de *moebius*. Dentro e fora são partes de um fluxo, de um processo que, como na obra de Lygia Clark¹⁷, estou, na escrita e nas práticas, CAMINHANDO sempre¹⁸. Já os conceitos, no território da arte, tem uma dimensão sutilmente diferente:

Os conceitos associados ao “problema” da arte podem ser entendidos, portanto, como aqueles gerados ou importados para dentro de uma zona artística e que mantêm porosidades abertas a outros conceitos que os pressionam em recriação ou crítica constante. Esses conceitos gerados ou importados (portanto criados ou recriados) para esse território artístico buscam, em seu conjunto e porosidade constante, resolver questões abertas e indefinidas demais que a arte coloca ou propõe em seu conjunto de práticas.

Conceito em arte seria, portanto, um elemento de dupla-face: por um lado de delimitação de um problema amplo e ao mesmo tempo de potencialização discursiva desse mesmo problema delimitado. O conceito, em sua porosidade, em seu caráter associativo e relacional jamais busca uma verdade, uma totalização ou um universal. Ele tende a variabilidade: uma potência relacional e em fluxo de transformação. Ele pode ser ao mesmo tempo relativo (porque poroso) e absoluto (porque delimita o problema). Em arte ele deveria estar sempre relacionado ao

¹⁷ Lygia Clark (Belo Horizonte, 31 de outubro de 1920 - Rio de Janeiro, 25 de abril de 1988) foi uma pintora e escultora brasileira contemporânea. A trajetória de Lygia Clark faz dela uma artista atemporal e sem um lugar muito bem definido dentro da História da Arte. Tanto ela quanto sua obra fogem de categorias ou situações em que podemos facilmente embalar; Lygia estabelece um vínculo com a vida, e podemos observar este novo estado nos seus "Objetos sensoriais, 1966-1968": a proposta de utilizar objetos do nosso cotidiano (água, conchas, borracha, sementes), já aponta no trabalho de Lygia, por exemplo, uma intenção de desvincular o lugar do espectador dentro da instituição de Arte, e aproximá-lo de um estado, onde o mundo se molda, passa a ser constante transformação. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lygia_Clark, pesquisado em julho 2009)

¹⁸ “Caminhando é o nome que eu dei à minha última proposta”, explica Lygia Clark referindo-se a uma de suas esculturas orgânicas, produzida em 1964, acrescentando que “de ora em diante atribuo uma importância absoluta à ação conjunta dos participantes”. O Caminhando (1964), que está composto de uma faixa de Moebius, que o espectador-participante é convidado a puxar como ele quer, é das primeiras obras de Lygia Clark que se resolve numa ação absoluta. É a arte de fazer, de agir sobre a matéria, é a atenção à dimensão do tempo incrustada no desenrolar da ação. Uma ação simples e um material simplíssimo para uma grande idéia, o que indica o percurso de um caminho ilimitado sem mão e sem contramão, sem antes e sem depois. A arte se manifesta então através do gesto radical de uma adesão física à realidade. A participação humana no processo artístico é estimulada até um ponto extremo; o ato artístico se confunde com a ação pura e diante de nós se abre o campo imenso do possível. O conceito de arte entra em simbiose com a realidade quotidiana, fora de qualquer perímetro circunscrito. Lygia Clark indica o mundo inteiro como campo de ação e convida a vivê-lo e a modificá-lo. (LUCILLA, Saccá <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/index.html>)

conjunto de práticas que é proposto - esse também sempre em processo.
(FERRACINI, R.; CUNHA, E., artigo ABRACE)

Com a mesma maleabilidade que me abro para ler-ver-experimentar outros caminhos e procedimentos criativos, salto entre *metáforas de trabalho* e *conceitos*, *conceitos* e *metáforas*, tentando sempre deixar claro, para o leitor, a fonte dos mesmos, ou como eles são usados nas poéticas e ou vocabulários dos artistas ou pesquisadores citados, mas também como eu os devoro e utilizo, através da minha caminhada criativa. A relação entre eles é a própria existência desta dissertação. Os colegas pesquisadores finalizam o artigo mostrando a possibilidade de interação entre estes campos:

O conceito gera um território de discurso possível; um território de debate problematizante possível. Já a metáfora de trabalho não gera território discursivo, mas nasce para gerar mais conjunto de práticas possíveis. Enquanto o conceito tem a potência de gerar novos territórios de discurso (conceitual) a partir de um conjunto de práticas; a metáfora de trabalho, por sua vez, gera novos territórios de prática a partir de um território de discurso ou um território imagético (metafórico). (...)As metáforas de trabalho possuem um patamar de conhecimento potente e complexo no território artístico. É por isso que os discursos de metáforas de trabalho de um mestre de cavalo marinho, de um ator, de um dançarino, de um performer possuem a potência de discurso e reflexão conceitual em seu bojo. Ela não precisa, absolutamente, ser “traduzida” pelo conceito, mas o conceito pode problematizar **com** ela, **por meio** dela, **a partir** dela. (FERRACINI, R.; CUNHA, E., artigo ABRACE)

A associação da criação em arte ao ambiente acadêmico e aos meandros da escrita reflexiva não se configura como uma finalidade em si, mas uma possibilidade de enriquecimento mútuo, onde processo estético e reflexão acadêmica se retroalimentam, tornando-se mais complexos sem despersonalizar suas naturezas distintas, mas em processo de hibridação. Dividir estes segmentos, que são por si já diferenciados, poderia ser também apenas um reflexo da nossa cultura dualista baseada em cisões primordiais, convencionais e históricas, como vou discorrer mais tarde, entre homem e natureza ou corpo e mente.

(RELATO TRÊS)

Fui convocado a participar de uma mesa de debates em razão do curso de formação de mediadores e professores da 7ª Bienal do MERCOSUL. A proposta da comunicação foi O Cenário e o Artista em exibição. Para tanto, a curadoria pedagógica convidou também mais duas artistas: Tatiana da Rosa e Paula Krause. Foi interessante ver os pontos em comum entre nós: o primeiro deles, a relação íntima com a performance art; o segundo, sermos artistas inseridos no território da presença. Somos vindos de diversas áreas: Tatiana é coreógrafa e bailarina, e Paula artista visual. Para fechar, nós três optamos em dialogar com a universidade com pesquisas acadêmicas em arte, sendo a Paula já mestre pelo Instituto de Artes - UFRGS e a Tatiana mestranda no Instituto de Educação – UFRGS, ambas articuladoras de um ponto de vista sobre e através da performance art.

Enquanto estava preparando a comunicação, me ocorreram caminhos distintos que eu poderia tomar. Poderia estruturar a fala a partir dos referenciais teóricos, que são as ferramentas de articulação da presente pesquisa, ou seguir um relato mais íntimo das experiências estéticas que vivi, pois ele contém um saber potente no território específico do seminário. Escolhi partir do relato pessoal e, como não poderia deixar de ser, acabei estruturando também, com tópicos teóricos mais objetivos da pesquisa, uma obviedade misteriosa. Mas no corpo-pensamento do artista estas experiências são uma só. Práticas poéticas e teóricas são agenciadas no corpo em vida do artista-pesquisador. O conhecer faz-se saber incorporado¹⁹.

¹⁹ A prerrogativa de um saber que se manifesta e é gerado pela ação será desenvolvido no capítulo UM.

0.2 Introdução

Sendo o objetivo deste estudo o meu próprio processo criativo, em uma situação de pesquisa acadêmica, estaria sendo pouco honesto querendo apresentar para a Universidade uma dissertação em terceira pessoa, tratando o eu como o outro, ou o saber da arte como algo que se dá fora da experiência. Não estaria sendo honesto também com a natureza da *performance art* que, como irei discorrer mais detalhadamente durante esta escrita, se apresenta como metodologia aberta e dependente da história íntima inscrita no corpo do sujeito que resolve agir e interagir através dela. Ou resolve ser. Ou seja, o sujeito artista é o articulador primeiro da performance arte.

...outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, J.; 1997, p.43)

Os pólos aparentemente díspares da experiência pessoal e do conhecimento acadêmico são alvos de inúmeros debates teóricos. Tenho que levar em conta, ao estar escrevendo, o contexto desta escrita e também sua finalidade institucional. Levar em conta que, mesmo havendo correntes tão distintas de pensamento quanto distintas são as pessoas que compõem a Universidade, temos ainda o espectro de um conhecimento dominante que se explicita num suposto rigor científico (posso falar em rigor poético?), metodologias com base na lógica matemática e um afã incontrolável por uma produtividade que possa ser mensurada em artigos, publicações, comunicações em eventos, entre outros. Como exercício mental, tento ver tudo o que não pode ser expresso por estas vias e é, de fato, conhecimento. Esta situação tem a sua genealogia desenvolvida através dos séculos conforme paradigmas que dizem respeito, por exemplo, à separação entre o corpo e a

mente, entre o conhecimento racional e o saber corporal, na validação do conhecimento aprofundado do especialista em detrimento dos saberes que são expressos pelas coletividades, qualidades por quantidades... Levo em consideração isto, pois, se não deixar claro a que correntes me filio e baseio minhas experiências, posso correr o risco de ser simplesmente ignorado, ou desautorizado a criar minha ínfima e essencial idiossincrasia no ambiente da universidade. Para que exista uma pesquisa em arte que se perceba enquanto tal, mais especificamente em uma arte que tem como um dos seus motores principais a problematização das fronteiras arte-vida (performance arte - teatro), além de outras fronteiras e territórios estabelecidos pela tradição ocidental, tais como as já citadas copo-mente, ou cultura-natureza, se faz necessário encontrar, dentro do próprio mundo acadêmico, os autores que a validem e que a potencializem:

Amor, beleza, encantamento: quantas palavras proibidas em nosso rigoroso meio acadêmico, sempre cioso por definir seus objetos de estudo em termos de qualidades objetiváveis, isto é, mensuráveis [...] contudo é preciso ousar; é preciso furar a crosta cientificista que vem tornando as reflexões acadêmicas impermeáveis à vida que realmente importa: aquela levada a efeito em nosso dia-a-dia, semelhante às dos cientistas e luminares de conhecimentos parciais – na verdade, a única vida que se tem, em que pese as abstrações conceituais com as quais se escrevem teorias, tratados e teses. A vida é exercida, antes de tudo valendo-se desses saberes sensíveis e conhecimentos que o arrogante intelectual apressa-se logo em classificar como “não-científicos” ou próprios do “senso-comum”, feito este que não contivesse qualquer verdade ou validade prática. (DUARTE-Jr., J.; 2001, p.30)

(RELATO 4)

Quero considerar aqui o começo da argumentação teórica. Peço paciência quanto a algumas redundâncias nestes primeiros momentos, pois é difícil sair falando, escrevendo, sem a todo tempo não estar se perguntando o porquê disso ou daquilo e sem querer esclarecer cada vez mais meus propósitos. Esclarecer. Será que não estou me auto-enganando? Dando o famoso tiro no pé? Talvez fosse melhor confundir.²⁰ Se for um tiro, que se faça ouvir o estampido. Aliás, as redundâncias podem ser na realidade percebidas pelo amigo leitor como LEITMOTIV²¹, ou recorrências, ou temas, pois, ao mesmo tempo em que a leitura se desenvolve linearmente, a composição deste texto se desenvolve (desenvolveu) como uma nuvem ou rizoma²², aos saltos, aos links, entre movimentos de aceleração e aparente pausa.

²⁰ Esclarecimento e confusão me faz lembrar do Chacrinha e uma das suas máximas: “eu vim aqui pra confundir, não para explicar”. Ignorando o fato dele ter sido um elemento constituinte do poder de uma emissora de TV específica, o porta-voz de um monopólio alienante de poder financeiro, humano e de informação. A confusão aqui ganha realce de dominação e se opõe, por exemplo, à dialética do esclarecimento de Adorno, que por inúmeras vezes é citada em diversos autores utilizados nesta pesquisa. Mais do que esclarecer ou confundir, me situo em um campo médio onde o confundir, o misturar, o perder-se. podem ser considerados caminhos múltiplos de uma trajetória que não tem um fim específico: o objetivo é o caminho em si. Como na obra de Lygia Clark.

²¹ O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e *tracejamentos* que compõem a narrativa. Adotarei a tradução “linha de força”, que acrescenta à idéia vetorial um sentido de *fisicalidade*, próprio da teatralidade, em que a ação dos *performers* em laboratórios/cenas interfere na construção do *storyboard*. A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* **encadeiam confluências** de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN; R., 1998, p. 25 e 26)

²² Continuo aqui aumentando a abrangência conceitual deste mapa. Novamente recorro aos próprios autores para dar continuidade a esta nuvem-mapa-corpo em expansão: “Contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há uma ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha

de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de remeter uma às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. [...] Os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescentes, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra. Comunicações transversais entre linhas diferenciadas embaralham as árvores genealógicas. [...] O rizoma é uma antigenealogia.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p.18-20).

0.3 Introdução

Meu objetivo aqui é fornecer dados bibliográficos que criem espaço e legitimem a existência da presente pesquisa. Pensadores, artistas e cientistas que fundamentam com suas obras o tortuoso e íntimo caminho do saber em arte como um saber absolutamente válido e precioso, dentro e fora do ambiente acadêmico. Me situo entre as inúmeras correntes de pensamento presentes na contemporaneidade, no que diz respeito à natureza do conhecimento, da *performance art* e do teatro.

Sou movido pelo desejo de formalizar esta pesquisa de um modo sutil, sem querer provar nada a ninguém, sem ter o pretensioso fardo de sustentar qualquer verdade mas ávida por descobrir suas coerências internas. Aliás, a contradição e o paradoxo são mais vizinhos da *performance* que as verdades proferidas como únicas e elementares. Cito Schechner no ponto onde proclama a impossibilidade da verdade e do saber do especialista no campo dos estudos performáticos (*performance studies*), tão pouco ser apenas uma idiosincrasia narcisista fechada em si:

O estudo da performance adere a uma variedade de assuntos, e utiliza muitas metodologias para lidar com este mundo contraditório e turbulento. Mas ao contrário das matérias acadêmicas mais tradicionais, o estudo da performance não é organizado em um sistema unitário. Hoje em dia, muitos artistas e intelectuais sabem que o conhecimento não pode ser facilmente reduzido a uma só coerência. De fato o cunho do estudo da performance é a exposição das tensões e contradições dos dias de hoje. Nada no estudo da performance é capaz de preconizar todo campo. Isso porque o estudo da performance tem apetite por encontro, e até inventar novos tipos de performar e maneiras de analisar a performance enquanto insiste que o conhecimento nunca pode ser completo. Se o estudo da performance fosse uma arte, ele seria avant-garde²³. (SCHECHNER, R.; 2002, p.3)

²³ Tradução livre.

A idéia principal é ser guiado pela honestidade em relação à natureza do meu trabalho artístico (a presença do artista enquanto obra e agente – eixo da *performance art* - dentro da complexidade do processo de elaboração de um espetáculo teatral: Teresa e o Aquário) e da melhor forma possível torná-lo acessível, público e visível não apenas na sua materialidade enquanto manifestação estética (o que ocorre a todo tempo pois a ação dirige-se ao outro), mas em seus percursos subterrâneos, subjetivos, criativos e teóricos. Tornar visíveis alguns motores que animam meu fazer, para além da necessidade orgânica de ser e estar em arte.

Estes motores são pensamentos e práticas vindos de diversas áreas do conhecimento. Sem pudores, a filosofia, a arte, a sociologia, a biologia serão agenciados nesta escrita que é irmã siamesa da minha poética e processo de trabalho pessoal. São feitos da mesma matéria e híbridos²⁴ por natureza. Esta articulação teórica é também ferramenta para me situar e encontrar minha família no complexo mundo do saber acadêmico. Uma ação que aos poucos vai modelando uma identidade que não será confundida com uma personalização narcisista pois diz respeito à relação entre o “contexto-eu”, o processo criativo que gero (a mim e ele) e no qual estou inserido, e o mundo. Cabe afirmar também o caráter paradoxal desta afirmativa, já que essa identidade se apresenta como processo e não como produto acabado ou objeto estável passível de ser quantificado, mensurado ou mesmo descrito. Identidade, aliás, é um aspecto fundamental neste trabalho, pois como será visto, é

²⁴ Do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala e irregular. Esta origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados como sinônimos de híbrido, palavras como: irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas Utilização do termo: híbrido vem sendo utilizado, sobretudo pela crítica pós moderna preferentemente aos termos mestiçagem ou sincretismo, pois segundo García Canclini, mestiçagem estaria sobretudo associado à mistura de raças, no sentido, portanto, de miscigenação, enquanto sincretismo à mistura de diferentes credos religiosos. Assim hibridação seria a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais. (Zilá Bernd <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hibrido.htm>)

na ação focada em si próprio, na auto transformação que o *performer*²⁵ irá agir “publicamente” ou “politicamente”²⁶.

O ideal seria que uma pesquisa em arte tivesse como meio de irradiação das suas idéias e caminhos, sua própria forma estética. As ações e o espetáculo são sem dúvida os aglutinadores mais radicais e as sínteses de um conhecimento que está situado no campo das artes, mais particularmente no trabalho do encenador em relação à metodologias que hibridizam a *performance art* e o teatro. Mas como o teatro e a performance estão relacionados a um eixo de tempo e espaço vivenciados num presente compartilhado pela relação de artista-espectador, contexto presencial, torna-se impossível²⁷ apresentar os espetáculos e as ações na Universidade, como objeto e pesquisa em si. Para além desta, tenho outra dificuldade operacional que é como me relacionar com as documentações de processo e com a matéria “textual” do espetáculo. Falando sobre o espetáculo como texto de representação (conceito criado por Schechner), Barba atenta para a impossibilidade de “tradução” deste em outras linguagens:

Mesmo se usasse uma técnica de transcrição semelhante a usada para a música, na qual várias seqüências horizontais podem ser arranjadas verticalmente, seria impossível passar adiante a informação: quanto mais exatamente se tentasse fazer isso, mais ilegível se tornaria. Mesmo o registro mecânico, sonoro e visual do espetáculo apreende somente uma parte do texto de representação, excluindo as complexas montagens de relação ator-espectador, distância-proximidade, e privilegiando, em todos os casos nos quais as ações são simultâneas, uma simples montagem dentre muitas. De fato, isso reflete somente o modo de ver de um observador. (BARBA, E.; 1995, p.69)

²⁵ *performer*, performador, utilizo ambos os termos, tanto em inglês quanto em português.

²⁶ é no capítulo referente ao processo de Teresa e o Aquário que este assunto é abordado.

²⁷ Lendo a página atual do Programa de Pós Graduação em Artes da UNICAMP (julho -2010) vi que agora é possível apresentar uma obra artística como mestrado e/ou doutorado, contando com um “memorial” do processo. Assim, convido à leitura desta dissertação como memorial reflexivo de um processo poético.

Assim, preciso primeiro criar meios de perceber o processo criativo e não de traduzir em linguagem escrita os textos de representação do espetáculo e das ações performáticas. Com isso, recorro a documentações de processo, fotografias, depoimentos, vídeos e toda articulação teórica capaz de irradiar a potência que esta pesquisa gerou e gera em mim, para os colegas artistas e para a Universidade. Mais uma vez, *topos* ou hipertexto.

Capítulo 1 - À procura de um contexto: crise

Durante as leituras comecei a perceber um tema, quase um “*leitmotiv*”, que aparecia tanto nos textos sobre a *performance art*, quanto em leituras dirigidas à outros aspectos desta pesquisa, como textos de artistas, literatura sobre teatro, cognição, filosofia. Diversos autores referenciam um certo estado de “crise” na contemporaneidade e o reconhecimento da mesma acaba sendo ponto de diálogo entre o macrocosmos (as culturas, o espírito do tempo, a contemporaneidade) e o microcosmos na área de reflexão-atuação de cada autor. Mais ainda, os artistas que gosto e referencio nesta pesquisa também criaram pontes entre suas “crises” pessoais e a “crise” coletiva, social, artística. Pontes entre o coletivo e o privado, espaços onde o subjetivo é absolutamente coletivo. Artistas que para muito além de “criarem obras” propuseram caminhos, programas de re-estruturação da arte e do homem. Eles irão aparecendo, um a um, conforme necessidade e lógica interna desta escrita, mas para ir introduzindo aos poucos estes amigos-propulsores de ação e pensamento, posso citar Antonin Artaud. Ele foi e é o modelo de artista (essa afirmação conta com boa dose de critério de identificação pessoal além das referências teóricas) que fez da sua vida campo de batalha ética e estética, colocando em xeque convenções, estruturas, paradigmas e muitas formas de estratificação presentes na sociedade na qual ele estava inserido e que, a despeito da passagem de tempo e das mudanças constantes na malha social, estamos também. Arte e vida de fato, em sua trajetória, misturaram-se, antecipando de forma prática o que muito tempo depois iria ser acionado pelos artistas vinculados à *performance art*. E é bastante comum vermos estudiosos da obra de Artaud referenciando a “crise” como espaço de ação, espaço de problematização coletiva e também espaço interno de guerra e criação. O teatro ritual Artaudiano, como fala o Professor Doutor Cassiano Quilici, “*não pretende efetuar apenas sua revolução no campo estético, mas confrontar-se com uma crise que extrapolaria as artes, atingindo o pensamento e a cultura ocidental como um todo*”. (QUILICI, C.; 2004 p. 44)

(...) os ataques que desferem à literatura e às linguagens teatrais convencionais baseiam-se num projeto de reconstrução de si próprio, em que as fronteiras que separam arte e vida tendem progressivamente a se esfumarem. (...) Artaud dramatiza na própria vida a necessidade de explosão dos campos de confinamento a que foram relegados as artes e os intelectuais na cultura ocidental moderna. Rebelando-se contra as categorias de “literatura”, “teatro”, “obra” e mesmo “cultura”, sem cair na idéia de engajamento assumida por criadores como Piscator, Brecht ou Meierhold. (QUILICI, C.; 2004 p.30-31)

Mais ainda, Artaud reivindicava a criação de novos saberes, novas ciências, um alargamento e transformação geral na idéia do que seria um “ser humano”. Completamente avesso às instituições, ele proclamava uma revolução pública e privada contra a “domesticação do espírito”.

Igreja, universidades, manicômios, são poderes que atuam diretamente sobre os indivíduos, que modelam corpos e mentes, que normatizam as subjetividades. Expressam para Artaud, certas orientações do espírito, caracterizadas pela cultura ocidental: “a Europa se cristaliza, se mumifica lentamente sob as ataduras das suas fábricas, das suas universidades” (Oc: i 38). A denúncia do poder não recai aqui sobre o aparelho do estado propriamente dito, mas sobre as instâncias mediadoras, que atuam através de disciplinas e produzem seus próprios discursos. Dai a pertinência do enfoque Artaudiano contra a domesticação do “espírito”, imposta por tais dispositivos. (QUILICI, C; 2004 p.95)

Me chamou muito a atenção deste ataque Artaudiano, o ataque à universidade e ao teatro. Como já falei anteriormente, parte-se de um reconhecimento que, mesmo as instituições que nos formam e dão espaço para que possamos desenvolver nosso pensamento, são também mantenedoras de tradições e potencialmente normatizadoras de comportamentos, mesmo criativos. Claro que existe um abismo entre a universidade e o teatro da época do artista e os nossos atuais, mas, mesmo assim, como explicita Quilici, o ataque é mais a uma forma de “pensar o saber”, ou reconhecer outras fronteiras para o corpo e o teatro. Mesmo com todos os avanços dentro e fora destas instituições, continuam sendo marginais os saberes que não atendem a demanda das metodologias científicas,

lógico-matemáticas, agora principalmente fundamentados em necessidades “produtivas”, ou de geração de um “lucro”, uma “mais valia” do conhecimento. O saber a que se refere Artaud é um “saber do espírito”, algo que não pode ser quantificável, ou qualificável, saber da experiência. E por isso mesmo trago Artaud aqui, desde o início, pois sua obra é como uma estufa que facilita a conexão entre conceitos e metáforas de trabalho, entre as minhas práticas e o universo dos autores dos quais me sirvo para agir:

(...) a compreensão de que o “saber” produzido nas universidades é inseparável dos aspectos “disciplinares” e “normatizadores” da instituição, se quisermos utilizar as categorias de Foucault. Uma disciplina que se constitui positivamente pelo rechaço, pela negação do que Artaud chamou de “espírito”: “os senhores nada sabem do espírito, ignoram suas ramificações mais ocultas e essenciais, essas pegadas fósseis tão próximas de nossas próprias origens, rastros que às vezes conseguimos reconstituir sobre as mais obscuras jazidas de nosso cérebro” (idem: 39) O “espírito” que é justamente aquilo que não pode ser fixado pela consciência, e que portanto sempre estará além dos formatos e normatizações. (QUILICI, C.; 2004 p.96)

Artaud decreta a derrocada dos valores e estruturas que caracterizam o mundo moderno. Valores estes culturais, sociais, econômicos, filosóficos e artísticos relacionados a estruturas e metodologias que tem uma genealogia identificável na história do ocidente. O esforço de perceber esta genealogia, a evolução dos paradigmas que definem o que é válido ou não nos campos do saber, da arte, do homem e da natureza, aponta para a possibilidade de criar um olhar crítico sobre si e sobre o outro. Este olhar redimensiona os parâmetros pessoais (a experiência constante de aprendizado que é a vida) e, logo, os parâmetros que norteiam esta pesquisa. Vou rapidamente trazer alguns dados históricos para tentar definir melhor ao que esta “crise” se refere, à situação da nossa contemporaneidade (e a de Artaud, e a de outros artistas que irei referenciar, como Lygia Clark), um projeto identificado como modernidade em desestabilização:

A crise que ora acomete o nosso estilo moderno de viver precisa ser vista como diretamente vinculada a uma maneira de se compreender o mundo e de sobre ele agir, maneira que se veio identificando como tributária dessa forma específica de atuação da razão humana: a forma instrumental, calculante, tecnicista, de se pensar o real. Se há uma crise, esta deve ser primordialmente debitada àquele modelo de conhecimento que, originário das esferas científicas (nas quais, deixe-se claro, ele cumpre seu papel), com rapidez se espalhou por todos os interstícios de nossa vida diária, respaldando a economia, a produção industrial e mesmo a educação e a maioria de nossos atos cotidianos. Tal conhecimento, tendo (epistemologicamente) negado desde os seus primórdios o acesso sensível do ser humano ao mundo, veio num crescendo, desumanizando nosso planeta e as nossas relações sociais ao generalizar-se de modo indiscriminado. (DUARTE JR, J.; 2001, p.69-70)

Para contextualizar a crise da modernidade, João-Francisco Duarte Jr. descreve uma brevíssima genealogia histórica da mesma em seu livro “O sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível”. Ele aponta que “a historiografia oficial situa o início do mundo moderno em meados do séc. XV, época de profundas transformações na vida e na concepção de mundo dos povos europeus”. (DUARTE JR, J; 2001, p.37) Este período, segundo o autor e professor, corresponde à retomada de valores e concepções gregas que foram abandonadas durante a Idade Média, período classificado como Renascença. Mas essas mudanças, na verdade, estavam ocorrendo de forma muito sutil há mais tempo, dentro do corpo da Idade Média. Segundo ele o que ocorre é a mudança radical dos paradigmas de reconhecimento e vivência do mundo e do outro, expressos enquanto tempo, espaço e relações. A burguesia nasce ainda discreta em comunas que fazem intermediação de produtos e com ela a passagem do escambo, ou troca direta de produtos para o uso do dinheiro.

Deste modo, com o uso corrente da moeda, diferenças qualitativas podiam ser tornadas diferenças quantitativas, facilitando as comparações, o comércio e a obtenção de lucro. Para empregar termos consagrados, o valor da troca começava ali a substituir o valor de uso dos produtos, gerando essa atitude que pode ser considerada a essência do mundo moderno: a troca do qualitativo pelo

quantitativo, enquanto modo mais seguro de se conhecer o mundo – seguro é claro, no que toca, originalmente, aos interesses financeiros. (DUARTE JR, J.; 2001, p. 38)

As experiências do tempo e do espaço vão entrar nesse processo de quantificação e estão absolutamente relacionadas à questão da obtenção do lucro e à expansão do espírito comercial. O tempo que era experimentado através das suas manifestações cíclicas e naturais como o dia e a noite, as estações e o posicionamento dos astros. Com o desenvolvimento do relógio mecânico, a experiência do tempo começou a ser contabilizada em signos numéricos precisos, fragmentada em pequenas unidades iguais, mensurada e tornada visível pelos ponteiros do relógio. O espaço se quantifica também seguindo a lógica de matematização do mundo. Era preciso, para o desabrochar pleno das profissões comerciais, mapas que não estivessem cercados de sereias ou grifos, mas de dados precisos que pudessem ser calculados e que fornecessem subsídios para a contabilização dos custos e possíveis lucros com o trânsito de mercadorias. Assim, tempo e espaço passam a não ser mais vividos enquanto fenômenos corporais, mas sim, como abstrações numéricas, representações racionalistas do mundo, mapas, relógios e dinheiro.

Após 1500, com as navegações, as concepções de mundo e homem cultivadas na Idade Média vão cada vez mais se transformando. O encontro com outros povos e estilos de vida, a mobilidade das naus, a ampliação do mundo conhecido levaram o homem europeu a desconectar-se com a idéia de Deus e do pertencimento à natureza. O homem descobre-se ativo e a terra como uma possibilidade de infinita exploração e construção:

De forma alegórica, pode-se afirmar que o homem medieval mantinha o olhar dirigido para cima e para trás simultaneamente, pois para ele, o mundo enquanto criação divina estava pronto e acabado, sendo mínimas as mudanças que o ser humano podia imprimir na superfície do planeta, mudanças as quais se revelavam apenas de grau, nunca de essência. [...] Graças às técnicas e instrumentos navais recentemente desenvolvidos, a descoberta de novas terras faz brotar a concepção de que o mundo talvez não esteja ainda concluído, cabendo ao ser humano a tarefa de levar à frente esta empreitada. Fato que, de acordo com nossa alegoria, equivale a um deslocamento do ponto de vista, pois

doravante seremos nós mesmos os construtores de um mundo em progressiva alteração. Assim, o homem moderno volta seu olhar para baixo e para frente: para si mesmo, edificador da realidade, e para o amanhã, quando as coisas haverão de ser outras. (DUARTE JR, J.; 2001, p. 42)

É então no séc. XVII que tivemos estabelecidas as bases do conhecimento moderno através dos trabalhos de Galileu Galilei e René Descartes, tidos como pais da ciência e da filosofia modernas. Transformadores profundos e questionadores das verdades vigentes até ali, o impacto de suas obras se faz sentir até a contemporaneidade, criando o caminho que iria se expandir em avanços incontáveis técnicos e científicos, mas que também estabeleceram um novo tipo de poder dominante e até mesmo de fé: a ciência fundamentada nos princípios da lógica linear e matemática. Galileu e Descartes podem ser relacionados de maneira a esclarecer algumas bases das transformações do pensamento na Renascença:

Na mesma linha de Descartes, o qual reduziu a natureza à pura extensão, Galileu entende, literalmente, que o grande livro da natureza está escrito em linguagem matemática e seus caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas. Galileu não se interessava pelo princípio do movimento, conforme a tradição aristotélica e medieval. Nada mais pretende que conhecer a lei do movimento, formulada em equação matemática. Medir o movimento, eis a questão, renunciando-se a saber o que é este, em que consiste a realidade do movimento. Renúncia fecunda, sem a qual não seria construída a física moderna, mas que custaria a implacável servidão da vida humana à lógica dos meios, com sacrifícios de sua liberdade e de sua integridade. Galileu formaliza a natureza nas leis gerais do movimento, descobrindo um novo céu e uma nova terra, onde o contexto das coisas é substituído por uma estrutura de relações. (Kujawski – apud DUARTE JR.,J.; 2001, p. 44)

Descartes, através do seu método da dúvida sistemática, separa a relação entre homem/mundo em pólos distintos, entre um observador e um objeto que se deixa observar. Restringe também o saber confiável àquele que pode ser expresso em números, dimensionando então homem e natureza à sua dimensão mensurável – extensão. Descartes é também reconhecido pela fissura que provocou na experiência do humano, dividindo este

em corpo e alma (razão pura) tendo a mente independência e prioridade sobre o corpo e as emoções²⁸.

Estas colocações acabam por mostrar que o homem, neste processo, não só se torna órfão da natureza como de si mesmo, já que está deslocado do seu corpo e de seu contexto: a natureza. Cabe ressaltar que estes autores não estão fazendo juízo de valores simplistas como bom e mau. Toda ação, principalmente ações tão importantes e amplas que estão dentro de um contexto histórico específico como o de Galileu e Descartes, tem em si potências libertadoras e construtoras. O que vale para esta reflexão é poder perceber que, o que pode ser tomado como verdade ou como fato dado, tem uma genealogia específica na história do homem no ocidente e que se transforma e reverbera nos nossos dias. Situações onde uma forma ou outra de conhecimento, ou de arte, pode, ou não, ser legitimada, tanto no contexto do mercado quanto no contexto da universidade.

Tendemos a viver num mundo de certezas, de solidez perceptiva não contestada, em que nossas convicções provam que as coisas são somente como as vemos e não existe alternativa para aquilo que nos parece certo. Essa é a nossa situação cotidiana, nossa condição cultural, nosso modo de sermos humanos (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.22)

Do iluminismo à Revolução Francesa, até chegar à Revolução Industrial, a razão e a ciência constituíram-se modelos para um homem liberto das amarras irracionais e igualado entre si. A evolução destes ideais acarretou um profundo utopismo tecnocientífico alimentado e gerado pela expansão e assentamento da sociedade industrial.

Seguindo o caminho proposto por Duarte-Jr., ainda preciso mencionar os marcos subseqüentes de validação e caracterização da razão e da ciência como valores

²⁸ É preciso entender que para Descartes, o organismo representava justamente uma configuração articulada, a exemplo do mecanismo dos relógios. Tratava-se de uma organização autônoma, a partir da qual o corpo era nomeado como corpo-máquina e corpo mecânico, coerente com a questão fundamental que permeava parte da discussão da época e se referia a “como o corpo funciona” (GREINER, C.; 2005, p.24)

paradigmáticos e motores do projeto da modernidade. Este projeto se percebe capaz de gerar um futuro onde o homem estaria, pelo uso da razão e da tecnologia, livre de toda amarra irracional e igualado socialmente. O iluminismo, a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, o Positivismo, alicerçaram um estado de ânimo que pode ser descrito pela seguinte citação:

A ciência vai avançando em suas descobertas e as máquinas seduzem, realizando tarefas, encurtando distâncias e promovendo o aumento da velocidade. A maioria humana, célebre expressão dos iluministas, parece já bem mais próxima [...]Filósofos, cientistas homens de negócio, militares e mesmo artistas crêem estar muito próxima a idade da razão para toda a humanidade, idade em que sociedades plenamente racionalizadas deverão, por certo, promover um amplo bem-estar para os seus membros. (DUARTE JR., J.; 2001, p. 50)

O triunfo da suposta superioridade da razão sobre as outras faculdades cognitivas humanas, e da ciência e tecnologia como suas expressões libertadoras, acabou se auto problematizando em diversos fatos históricos que podemos observar e que apontam para a crise deste projeto. Como exemplo marcante o autor assinala as duas Grandes Guerras Mundiais, momentos históricos emblemáticos onde o paradigma da razão mordeu seu próprio rabo, revelando toda a sua barbárie e irracionalidade, circunscritas em uma moldura de aparente racionalidade e lógica. Basta nós lembrarmos do apuro técnico científico que levou à bomba atômica e à administração organizada e lógica dos campos de concentração, ambos exemplos amargos da fragilidade do projeto da modernidade.

Esta contradição, a barbárie, a segregação, a manutenção dos poderes baseados no lucro, podem ser relacionadas justamente a este projeto calcado em uma fratura interna na própria concepção de ser humano. Um homem dividido entre um corpo que sente e uma mente que pensa. O inchaço deste entendimento de razão, e seu estabelecimento enquanto paradigma indiscutível para a evolução do humano no ocidente, acabou sendo um dos fatores que podem ser entendidos como geradores da crise em que estamos inseridos. Mais ainda, esta razão sutilmente foi sendo alterada para um regime de eficiência próprio dos

sistemas de geração de lucro, onde a grande preocupação passou a ser o funcionamento e a operacionalidade dos sistemas, sem levar em consideração as implicações éticas e humanas na execução dos mesmos:

Na segunda metade do século, muito se produziu em termos críticos acerca desta sociedade industrial fundada num modo de produção que deve bastante à ciência e ao tipo de razão disseminada através dela e da tecnologia, razão que se tornou conhecida como “instrumental”: um tipo de raciocínio que se ocupa do funcionalismo dos processos em detrimento de qualquer reflexão acerca de valores humanos e éticos neles contidos. A idéia de que esta forma de exercer nossa capacidade reflexiva, vem se mostrando fundamental para o estabelecimento e crescimento da tecnociência, não serve, porém, para a compreensão da vida humana como um todo nem para os rumos a serem tomados pela humanidade [...]Muito do aparente irracionalismo que se evidencia em conflitos sociais, em ações predatórias sobre o meio ambiente e na piora da qualidade de vida de vastas faixas da população passou a ser debitado à adoção da razão instrumental como a única forma de se entender a existência. [...] (DUARTE JR., J.; 2001, p.54)

Até agora apresentei rapidamente a situação de instalação do projeto da modernidade (ou projetos de modernidades que vão se retroalimentando sob diversas formas, mas com possibilidade de termos o uso da razão matemática, a fissão do homem em corpo e mente, a atenção às quantidades ao invés de qualidades como eixos centrais). No entanto, é patente que este projeto sempre encontrou crítica e que seria reducionista pensar nesse movimento como um vetor em sentido único. A modernidade não é uma massa uniforme que engoliu a todos e tampouco se comporta de uma maneira estável. É salutar ter sempre em mente que o propósito aqui é apenas situar a contemporaneidade, a Universidade e o Teatro dentro de um panorama histórico. Referenciando alguns pontos de vista sobre o passado, sobre a formação do Ocidente, acredito estar, mesmo que superficialmente, colaborando para a contextualização das perguntas, procedimentos e reflexões que compõem esta pesquisa. Acredito também que essa breve genealogia ajuda a contrastar as idéias que sustentam esta pesquisa, situando mais precisamente seu grau de rebeldia e marginalidade em termos de pensamento. Situar o homem como unidade

psicofísica, conectado à natureza (o outro, o planeta), o conhecer como fazer (ação) e a arte como território possível e de criação de conhecimento, mesmo no ambiente das tradições acadêmicas e teatrais.

(RELATO CINCO)

Re-começo. Re-conheço.

Leio e releio o que escrevi até agora. Não me reconheço.

Optei, antes de falar especificamente do meu interesse, pelo processo de criação que vivi hibridizando procedimentos da arte da performance num território teatral. Contextualizar nossa contemporaneidade sob o ponto de vista de uma crise que se expressa na desestabilização das verdades e paradigmas que regulam a relação do homem consigo mesmo, do homem em relação ao outro e ao planeta. Não sou historiador, nem sociólogo, nem antropólogo, nem nada disso. Então, ao ler o que já escrevi não me reconheço. Por que falar destes assuntos? Sobre saberes dominantes, domínio da razão sobre todas as outras faculdades cognitivas humanas, estabelecimento de poderes que se manifestam modelando e restringindo o homem econômico, social, estética e subjetivamente? Por que falar em termos de disciplinas que não são fundadoras da minha área de atuação, correndo o risco de ser apenas ingênuo ou pouco informado? Bom, se eu for cobrar um aprofundamento de especialista cairei em uma “arapuca”. O fato é que, mesmo assim, breve, e mesmo não tendo toda a gama de leituras e pesquisas necessárias para criar uma argumentação complexa sobre a “contemporaneidade”, este tantinho me ajudou e muito, me ajudou a entender o “topos” do meu fazer acadêmico e artístico, ajudou a criar um olhar amplificado de fato sobre os questionamentos que ponho em movimento no meu corpo como arte, percebendo eles como ecos políticos, percebendo que dizem respeito a uma genealogia específica de pensamento que, de fato, não pertence ao “mainstream” (mesmo estando na Universidade, que, dentro dos padrões sociais em que vivemos, pode ser considerada como a “fina flor” do “mainstream” em termos de pensamento e OPORTUNIDADE de trabalho neste país)

Re-começo:

Penso ser um artista. Que artista? Ator? Diretor? Não, diretor me parece vir associado com um crachá dizendo “chefe”, diretor não. Encenador? Eu tenho me auto referido como encenador, mas com um certo constrangimento interior. O cara que traz à cena. Eu não trago nada à cena. Proponho situações de experimentação coletivas dentro do território do teatro, ou seja, que se manifestam e se organizam dentro da gramática, da linguagem do teatro, o “espetáculo”. Talvez com receio de um certo esnobismo, ajudo a criar esta linguagem, expandi-la pessoalizando-a. Está aí outro termo irritante e cheio de prerrogativas que modelam a fruição e a execução dos processos criativos que levam em conta a ação do artista em vida, o seu encontro com o espectador, o espaço e o tempo: ESPETÁCULO, Teatro. Esses adjetivos me irritam, me dão dor de cabeça e claustrofobia.

Minha formação acadêmica e artística tem ocorrido nas artes cênicas, no teatro, mas nunca gostei de me perceber como um “homem de teatro”. Porque não me sinto á vontade como pivô de qualquer verdade e nem como continuador de convenções solidificadas de linguagem. Acabo vivendo um fluxo que necessita categorias mais livres e espaçosas, categorias em expansão. A citação já mil vezes ouvida volta à minha cabeça: “não entro em nenhum clube que me aceite como sócio” de Grouxo Marx. Isso é um pouco mentira também pois me cerco de pessoas vivas e mortas de quem gosto, de quem ajuda a minha experiência ser mais potente, mais radical e, por conseqüência, mais livre. Isso talvez seja um clubinho disforme. As regras são a da potência, da alegria, da liberdade, da expansão. Minha experiência poética é fundamentalmente teatral, sou um destes caras que gostam de propor processos, de inventar espaços coletivos onde meus colegas e eu possamos criar juntos, pensarmos juntos, agirmos juntos, algo vivo e coletivo. Uma inteligência que só pode ser vivida quando muitas cabeças agem juntas. Gosto de perceber a potência criativa do outro, estimulá-la me estimulando, tecer tramas de sentido num emaranhado que se constrói com a presença viva dos participantes e é fruto de uma vontade coletiva. Na tradição atrelada ao contexto de linguagem convencional do teatro, isso que se chama espetáculo ou peça. Bom, então eu sou um encenador de peças de teatro. Também.

Então, eu me pego namorando artistas que também estruturam a criação como algo que se dá num coletivo, que se organiza através de ações, onde obra e artista acabam sendo a

mesma coisa, pois estão ali, presentes, juntos aos espectadores num momento cheio de potência (como adjetivar tudo o que se passa nesses momentos? Tem a extensão das humanidades somadas dos participantes). Mas estes artistas não estavam fazendo isso num teatro (e aqui penso no teatro sendo ao mesmo tempo o lugar arquitetônico que se vai para ver como a linguagem artística, que no final das contas, também se estrutura num ir para ver), mas sim em outros locais e usando outros procedimentos para gerar e organizar e conceituar estes momentos-obra. Artistas situados num gênero muito novo na história da arte, que a crítica e eles próprios, alguns, conceituam como PERFORMANCE ART. Olhar para estes artistas me dá uma nostalgia de liberdade, ao pensar que estão operando na mesma matéria que a mim é tão cara, a criação em vida que desmancha os objetos da arte e faz da ação seu próprio código e matéria de existência. A performance desmancha os contornos de todas as linguagens, das linguagens-mãe dos artistas que operam em suas metodologias. Olho para eles com tesão, não quero trair meu casamento com o teatro. Uma culpa provavelmente cristã manifesta seu veneno. Mas esse veneno não impede minha aproximação. A luxúria criativa fala mais alto.

Ao pensar em casamento associado ao teatro acabo me dando conta que ele não passa de um emaranhado de códigos, códigos culturais herdados e alimentados pela máquina de espectadores, e artistas, e teóricos, e críticos. A máquina da genealogia. A máquina das instituições normativas. A arborização linear da linguagem. O casamento vem abaixo quando o amor sucumbe aos códigos. Aí, só restam mecânicas esvaziadas. Hora de repensar o que significa esta aliança. Crise. Bater um papo com o teatro e consigo mesmo. Bater com um martelo no teatro e em mim mesmo. Terapia de choque. Artaud. Artaud. Penso nele e me sinto energizado. Não só nele.

Então me dou conta que este impulso inicial de tentar, dentro dos meus parâmetros e condições limitadas pela objetividade da minha formação, mas ilimitada pelo fluxo forte da minha curiosidade (lembrando: não quero ser nem sou especialista em nada), contextualizar um momento de crise.

Não tem como ficar indiferente e querer passar por cima ou ignorar que aquilo que me levou e leva a esta reflexão é crise em si. Crise como momento em que são abaladas verdades, onde são relativizados procedimentos, onde se põe em xeque inclusive a validade ou não deste procedimento de pesquisa. Crise é uma situação para parar e pensar. Não me reconhecer no que eu escrevi até então é crise. Mas me reconheço também, pois entre o branco e o preto existe uma infinidade de nuances de cinza. Eu caminho, alegre, angustiado, sabendo que muitas vezes meu caminho não é exatamente como “gostariam que ele fosse”, mas é meu. Meuzinho. Feio, lindo, inteligente, burro, arrogante, singelo, contraditório, indo, indo, deixo-me ir. Se eu for parar para avaliar temo não voltar a andar. Se não avaliar enquanto ando, posso estar simplesmente sobre uma esteira elétrica na frente de um espelho. Crise? Processo.

Paro mais uma vez para pensar, pois estou em crise. Leio meu primeiro capítulo em construção desta dissertação e, percebo, fala sobre crise.

Percebo também que o que me levou a querer experimentar mais aprofundadamente a possibilidade da vivência de procedimentos vindos da jovem arte da performance dentro da tradição do espetáculo teatral foi crise. Nada de traições ou casamentos. Rompe-se a aliança. Crise e desejo. Instabilidade e vontade. Crise que diz respeito àquilo que estava falando no início, sobre ser uma coisa ou outra, diretor, encenador, homem do teatro, artista... O quê? Gavetinhas que ao dizerem o que tu és, só servem para acabar limitando tudo o que tu PODES SER.

Foi crise que fez com que eu começasse entrando na faculdade como ator. Mas logo fui me cansando, pois me parecia muito mais divertido e criativo a função do diretor, que podia inventar situações, manipular texturas, propor tridimensionalidades, delirar em sons e músicas, fundir cores e, ainda por cima, organizar toda fisicalidade, a criações dos atores em algo bastante complexo, análogo a um mundo. O espetáculo. Esta crise-curiosidade me fez partir para a formação como diretor e, desde lá, nunca mais parei. Desde este momento dirigi inúmeros espetáculos, formei uma companhia, estou escrevendo uma dissertação de mestrado sobre exatamente isso e o que mais? E o que mais?

Fechei os olhos quando ainda era uma criança que ficava encantada com as peças de teatro apresentadas na escola, uma possibilidade tão bonita dentro da rotina casa-escola-televisão e todas essas pressões que constrangiam meu peito de menino. Fechei os olhos com a explosão de choro que vivi sentado na platéia assistindo “O homem com a flor na Boca” do Pirandello, ainda pré-adolescente. Fechei meus olhos quando começaram os primeiros ensaios no grupo do colégio, quando tinha 14 anos, não tinha ainda pêlos no sovaco e já estava lá. E nunca mais parei. Quando voltei a abrir os olhos era diretor de uma jovem companhia de teatro, arrebatado por uma vontade de fazer bem, de chegar ao outro, de criar um espetáculo que fosse como uma máquina perfeita, querendo ter controle sobre cada aspecto da criação, ao mesmo tempo em que falava sobre arte contemporânea sob o viés virulento da POP ART. Estava montando ANDY/EDIE, texto do colega Diones Camargo, fazendo a produção e direção da mesma, num movimento que quase me extinguiu. O stress na época foi tão grande, me coloquei em uma situação de auto-cobrança tão aterradora, numa situação de controle, obsessiva e cega, que o criar se tornou um destruir interno. Ironicamente, as situações que eu estava criticando na peça estavam sendo vividas por mim e pelos colegas. O choque do artista, ao se perceber engrenagem na máquina do mercado, a se ver engrenagem na máquina do meu entendimento daquela época sobre a linguagem teatral. O choque de se ver refém das instituições, o estado que nos deu um prêmio de montagem que só foi pago dois anos depois da estréia do espetáculo. Refém dos colegas e de suas idiossincrasias, do público e de seu gosto e não gosto. Refém dos colegas de profissão e suas simpatias e antipatias, do texto teatral e suas estruturas, do processo de criação do espetáculo em si, calcado em tautologias diversas, perseguindo um ideal que jamais se tornaria realidade, pois é ideal e refém de mim, mesmo sem perceber. Ter colocado todos estes pesos nas minhas costas. Quando abri os olhos, aquele mundo possível do menino encantado com o teatro tinha virado apenas um arremedo grotesco de tudo o que me enoja, me dói e me agride no cotidiano e na sociedade da forma como ela está organizada e constituída. Naquela situação, a macro-máquina das relações de consumo, dos saberes dominantes, das hierarquias burras, do fascismo do mercado e dos gostos naturalizados pelos meios de comunicação de massa do público, conseguiu se auto-reproduzir em escala micro, na

micro máquina do teatro. Daquele teatro, daquela experiência tão íntima. Do teatro que eu estava ajudando a criar com a Cia. Espaço em BRANCO. Dentro do meu mundinho colorido. Isso foi em 2006 e eu quase morri. Crise total.

Assim chegou o momento em que tive que parar, refletir, experimentar outras coisas e, agora posso dizer, voltar. O contexto de crise me fez largar minha cidade, abandonar temporariamente minha companhia, minha casa, minha família, amigos, todo meu contexto para ir em direção ao desconhecido. Uma situação de pesquisa, uma situação de crise, de distância meditativa. Uma situação para me experimentar como outro possível. Para olhar para mim mesmo como estrangeiro. Me re-ver homem e artista.

Este período de reflexão aconteceu em termos práticos nos, digamos, dois anos em que deixei Porto Alegre e fui para Campinas a convite do meu amigo e excelente artista-pesquisador Renato Ferracini, para participar de uma pesquisa em teatro-dança que gerou um espetáculo que teve vida efêmera, mas marcou definitivamente todos seus participantes: FUGA! Estando em trabalho com o Lume na figura do Renato, e assim, também inserido na universidade, comecei a frequentar as aulas como aluno especial e a escrever um pré-projeto enquanto labutava no processo da pesquisa-espetáculo. Ao mesmo tempo comecei a ir atrás das minhas curiosidades e desejos de prática artística, procurando aulas que não fossem especificamente de teatro (eram de cinema, artes visuais), lendo e me informando sobre performance, me encontrando com outros colegas que vinham de diversas disciplinas, mas que estavam também agora voltados para a performance. E logo percebi que a performance é a terra dos estrangeiros, dos órfãos das linguagens tradicionais, onde os artistas passam a ser irmãos pois se reconhecem justamente por serem diferentes. Cada ilha é única, mas aproximadas formam arquipélagos.

Assim, propus esta pesquisa de mestrado que me causou muito orgulho em ter sido aceita pela UNICAMP e mais especialmente pelo corpo docente do Mestrado em Artes.

Propus esta pesquisa com a intenção de não cumprir um processo formal, como aprender a fazer uma pesquisa acadêmica, ou estruturar um conhecimento que se mostra exterior a minha experiência, estas coisas, não. Propus esta pesquisa como forma de intensificar meu

momento de reflexão, de desejar viver um conhecimento que pudesse, e de fato pôde, ser inscrito diretamente no meu corpo como experiência re-dimensionadora. Propus esta pesquisa com a seriedade e a delicadeza (e os seus contrários complementares, a brutalidade e a irreverência) com que tento percorrer minha vida, onde cada vez mais as fronteiras que aprendi como existentes entre vida, arte, religião, eu e o outro, se liquefazem.

(Relato Cinco – Segunda Parte)

O que me leva a estar re-escrevendo este começo ou re-começando foi a crise gerada ao não me re-conhecer na escrita que propus até aqui. Mas agora algo se move em mim e, talvez por hoje, eu consiga saber o porquê de, podendo ter começado diretamente com os princípios que nortearam meu processo de investigação e experiência especificamente de arte, tenha partido para uma tentativa de contextualizar um mundo em crise. Não ficar paralisado na frente do computador me achando um incapaz. E isso é muito importante. Pode parecer auto-ajuda e é. Eu estou me auto-ajudando a continuar.

Para os chineses a crise é uma crase – termo que, derivado do grego, significa literalmente mistura ou fusão. Com efeito, naquela língua oriental o conceito de crise é dito we-ji, locução composta pela junção dos ideogramas perigo e oportunidade. (DUARTE JR., J.; 2001, p.69)

A possibilidade de mudança que existe na situação de crise, como aponta a noção chinesa da palavra, torna mais claro por que comecei e começo atentando a um estado de crise que se faz visível desde o cotidiano mais trivial, que se pode observar no dia a dia pelas janelas da mídia de massa, TV jornais e internet: a sensação de medo, as intolerâncias diversas, a fome, a violência, a corrupção, desequilíbrios ambientais, doenças que explodem em pandemias e terrorismo até a situação das artes na contemporaneidade e o saber

acadêmico. A noção de crise pessoal, ou crise artística, reverbera no contexto de uma crise social que nos atinge da emoção à razão, modelando comportamentos e pondo o mundo em movimento. A crise ao escrever dialoga com outras crises, mas aqui, ganha uma perspectiva positiva por conter uma possibilidade de mudança. A transformação de uma energia paralisante em uma energia que trás novo gás para a escrita desta dissertação. Crise num sentido dialético, pois se percebe como possível superação.

Capítulo 1.1 Metodologias em crise e a performance arte

Sempre estivemos em momentos de mudança e nesse instante, mais uma vez, paradigmas estão sendo criticados e se metamorfoseando. Isto ocorre em um momento em que as certezas ideológicas e os valores culturais da modernidade não dão conta da experiência contemporânea que extrapola os limites conceituais racionalistas e não cabe em categorizações *prêt-à-porter*.²⁹ Essas categorizações e metodologias também cumprem papel importante na manutenção do poder do *establishment*³⁰. Ou seja, há camadas específicas da sociedade que determinam os padrões do conhecimento, ditam os campos possíveis da arte e até o estatuto do “real”. Elas legitimam ou deixam de legitimar processos diversos, saberes, obras, conforme suas mecânicas caducas e vigilantes, pela manutenção e cristalização das relações de poder e, sobretudo, de lucro. Mais uma vez me encontro com o fantasma da razão instrumental; desta vez, na mira de Maffesoli:

O saber ligado à “razão instrumental” é um saber ligado ao poder[...]O principal deles é ficar-se, cada vez mais, desconectado da realidade da qual se deseja dar conta. Está entendido: nada mais resta a esperar do saber estabelecido. Sem distinguir tendências, ele vinculou por demais sua causa ao exercício do poder. E mesmo criticando-o, ficou-lhe por demais contradependente. O interesse, agora, está noutro lugar. Não se trata de fanfarronada mas, sim, de desejo de participar de um debate intelectual que ultrapasse as habituais categoriais de um cartesianismo, que tenha engendrado a visão de um mundo contratual, regido por um voluntarismo racional. (MAFFESOLI, M.; 1999. P. 14-15)

²⁹ De pronta entrega.

³⁰ O *establishment*, com efeito, não é uma simples casta social; é, antes de mais nada, um estado de espírito que tem medo de enfrentar o estranho e o estrangeiro. (MAFFESOLI, M.; 1999, p.10)

A obra do filósofo alemão Theodor Adorno – “Dialética do Esclarecimento” conceitua esta - já tão citada até aqui -, razão instrumental. Não vou aqui, por motivos de manter certa objetividade³¹ na pesquisa, adentrar com profundidade no assunto, mas fica patente a necessidade de uma leitura mais aprofundada no autor para ajudar a ampliar minha relação neste território. Essa mudança de paradigmas e essa crise de valores põem em cheque antigas metodologias que, como estou estruturando, não dá conta da complexidade do humano e seu contexto, a linguagem, além das experiências artísticas contemporâneas.

A cena teatral absolutamente conectada com a crise de conceitos e práticas, percebida na contemporaneidade, percebe-se em processo de transformação profunda:

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, instalando o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialização, da pulsação do híbrido... O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. No contemporâneo alteram-se as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo: axiomáticamente estão em jogo três vozes

³¹ HUMBERTO MARIOTTI. Professor da Business School São Paulo (São Paulo, SP). Médico e psicoterapeuta. Consultor em desenvolvimento pessoal e organizacional e editor de Humberto Maturana e Francisco Varela no Brasil pela Palas Athena, salienta que através das proposições de Maturana e Varela pode-se questionar a objetividade do saber calcado na lógica Cartesiana além de apontar uma possível mecânica de dominação intrínseca a ela: “O mundo em que vivemos é o que construímos a partir de nossas percepções, e é nossa estrutura que permite essas percepções. Por conseguinte, nosso mundo é a nossa visão de mundo. Se a realidade que percebemos depende da nossa estrutura — que é individual —, existem tantas realidades quantas pessoas percebedoras. Eis por que o chamado conhecimento só objetivo é inviável: o observador não é separado dos fenômenos que observa. Se somos determinados pelo modo como se interligam e funcionam as partes de que somos feitos (ou seja, pela nossa estrutura), o ambiente só desencadeia em nós o que essa estrutura permite. Um gato percebe o mundo e interage com ele de acordo com sua estrutura de gato, jamais com uma configuração que não tem, como a de um ser humano, por exemplo. Não vemos um rato da mesma forma que o vê um gato. Assim, não podemos afirmar que existe a objetividade da qual tanto nos orgulhamos. Para Maturana, quando alguém diz que está sendo objetivo, na realidade está afirmando que tem acesso a uma forma privilegiada de ver o mundo e que esse privilégio lhe confere alguma autoridade, que pressupõe a submissão de quem não é objetivo. Essa é uma das bases da chamada argumentação lógica (...)Eis o que conseguimos, com nossa pretensa objetividade: uma visão de mundo fragmentada e restrita. É a partir dela que nos imaginamos autorizados a julgar e condenar a "não-objetividade" e a "intuitividade" de quem não concorda conosco. Em outras palavras, a partir de uma visão dividida e limitada, pretendemos chegar à verdade e mostrá-la aos outros — uma verdade que julgamos ser a mesma para todos.” (MARIOTTI – 1999 www.humbertomariotti.com, pesquisado em julho 2009)

que agenciam texto, lugar e presença - a voz/texto autoral, apriorística, a voz do performer/ator e a voz do encenador, organizador da mise-en-scène expressiva. (COHEN, R.; 1998, p. XXVII)

A arte e a arte teatral atuais não cabem em categorias vindas de uma tradição idealista ou racionalista. Dissolveram-se em uma miríade de manifestações hibridizadas e auto-referentes onde nenhuma estética se afirma como preponderante e a coexistência de formas e processos absolutamente distintos apontam para o saudável paradoxo da arte contemporânea. Hans Tiers-Lehman exemplifica como no teatro se opera esta crise:

“A estética clássica idealista dispunha de um conceito de “idéia”; esboço de um todo conceitual que permite concretizar (aglutinar) os detalhes à medida que eles se desdobram simultaneamente na “realidade” e em “conceito”. Desse modo Hegel podia tomar cada fase da arte por um desdobramento concreto e específico da idéia da arte e cada obra de arte como uma concretização especial do espírito objetivo de uma época ou de uma “forma artística”. A idéia de uma época, ou de uma situação histórica universal. Fornecia ao idealismo uma chave de encadeamento que permitia determinar histórica e sistematicamente o lugar da arte. Quando desapareceu a confiança em tais construções – como a “do” teatro, da qual o teatro de uma época constituiria um desdobramento específico, o pluralismo dos fenômenos impôs o reconhecimento do caráter imprevisível e “súbito” da descoberta, do indeterminável momento da investigação. A variedade heterogênea corrói as certezas metodológicas que deveriam possibilitar de causalidades amplas no desenvolvimento artístico. Trata-se de aceitar a coexistência de concepções teatrais divergentes, em que nenhum paradigma assume “preponderância”. (LEHMANN, H.; 2007, p.23)

As proposições Artaudianas estão inseridas neste contexto do teatro em crise, em um teatro que o artista percebe como morto. Algumas de suas ações celebram esta morte, desejando também um renascimento, a abertura de um espaço para uma outra cena. Quilici comenta a relação desta crise com o cenário de uma cultura de massa em formação “ a consciência da crise do teatro frente ao crescimento da indústria da cultura, vista também como uma técnica invasora”, vem junto a necessidade de criar um teatro que esteja

sintonizado com os grandes conflitos da época” (QUILICI, C.; 2004, p.110). Vou semeando Artaud aos poucos, pois em breve romper-se-á um “corpo sem órgãos”³².

Continuando a espacialização do contexto de crise e seus tentáculos, Schechner no seu artigo sobre “atuais” no livro *Performance Theory* também pondera sobre a situação generalizada de crise. Trago a referência, pois o autor liga a esta situação uma gama de ações que contradizem e geram alternativas dentro desta crise:

Nós vivemos sob um *stress* terrível. Politicamente, intelectualmente, artisticamente e epistemologicamente estamos em crise. É um clichê dizer que a sociedade está em crise. Mas nós, particularmente na América do Norte, parecemos estar presos a esta crise e encaramos a repressão sancionada com desintegração ou brutalidade. Os anseios da juventude podem ser a combinação de desejos infantis pela integralidade do seio materno e a impossibilidade de uma utopia socialista. Ou esses anseios podem indicar uma alternativa genuína para nosso destino horripilante. Eu não posso distinguir entre verdadeiro e falso. Mas eu posso identificar os anseios que despertam, não somente o interesse em povos primitivos, como movimentos artísticos que concretizem este interesse e satisfaça estes anseios. (SCHECHNER, R.; 1988, p. 39)

O autor aponta as diversas formas que ele consegue perceber de ações que levam em consideração esta crise e que geram possibilidades de respiração, existência e prazer num mundo modelado ainda por mecânicas de poder e dominação, longamente estabelecidas por grupos vinculados ao estado, ao patriarcado, ao poder financeiro, às instituições religiosas e de educação. Estas ações são enumeradas e citadas pelo autor em grupos: integralidade, processo e crescimento orgânico, concretude, religiosidade e experiências transcendentais. A cada uma, o autor destaca alguns exemplos, mas fico com os que mais criam filiação e vizinhança com o pensamento que está em processo aqui, neste exato momento:

³² o tema será aprofundado e desenvolvido em um capítulo.

Integralidade: Auto-determinação, terapias que partem da integralidade corpo-mente-sentimentos³³, teatro total, intermídia, sistemas eletrônicos integrados, o fim das dicotomias, ser integral (não corpo-mente), famílias (não sujeitos fragmentados), comunidades (não governantes e governados), trabalhos como brincadeiras (não trabalho alienado), arte onde estamos (não em instituições longínquas), mundo em paz e o homem integrado à natureza.

Processo e crescimento orgânico: Processo não produto. Faça você mesmo. Transformar pessoas em artistas não em arte. Turbulência e descontinuidade, não leveza e suavidades artificiais. Arte ritual.

Concretude: Abaixo às teorias, abstrações, generalizações, às verdades ou importâncias (*biggies*) da arte, indústria, educação, governo etc... Radicalizar os estudantes (e o estudo). A fisicalidade da experiência (isso é MUITO importante), *happenings*, poesia concreta, música e pornografia.

Experiências religiosas transcendentais: misticismo, xamanismo, psicodelia e epifanias. Zen e yoga. Mantras. Choramings escatológicos³⁴: qual é o sentido da vida? Tornar toda experiência significativa. Sacralizar o dia-a-dia, Teatro experimental, performances feitas por e em comunidades³⁵, tribalismo, drogas, viagens, descontroles (tradução livre de *freak-out*), êxtases. (SCHECHNER, R.; 1998, p.40)

Estas categorias, segundo o autor, são fundamentais para muitas culturas tribais orais e estão conectadas dentro da nossa cultura (ocidental, urbana, acadêmica e artística)

³³ Tive a sorte de participar do processo de pesquisa da amiga Ana Clara Amaral (neste mesmo programa de mestrado em que estou), agora junto com Renato, etc. E ter contato sensível com o processo e metodologia desenvolvidas por Klauss Vianna por motivo do mestrado e do espetáculo FUGA! Em 2008.

³⁴ Escatologia e cosmogonia são facetas estruturais do MITO segundo Campbell, e foram usadas como “metáforas de trabalho” em duas peças dirigidas por mim: BRASAS – cosmogonia, e EXTINÇÃO - escatologia.

³⁵ As experiências performáticas que realizei com outros colegas artistas pesquisadores no âmbito da universidade - ARQUIPELAGO, pode ser considerado performance de uma comunidade e em uma comunidade.

por ligações e metáforas bastante fortes, principalmente encontradas dentro do que é estabelecido como território da arte. (SCHECHNER, R.; 1998, p.40)

Aqui, estas categorias servem para dar ainda mais densidade ao terreno afetivo desta pesquisa, para me situar e te situar, leitor, num universo específico e num caminho particular-coletivo de entendimento sobre os meus processos criativos sob o olhar da performance. Estas categorias também são salutares, pois apontam para atividades concretas que vem sendo desenvolvidas em todo mundo, como alternativas aos saberes dominantes. Elas também apontam para outras sensibilidades e saberes possíveis e encontram ressonância em termos de história da arte com as vanguardas históricas, tais como o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo, entre outros. Ainda mais, o possível entendimento do processo criativo como “ritual”, mesmo pessoal, liga Artaud e o “corpo sem órgãos” ao contexto da performance.

Segundo Roselee Goldberg em seu “Performance Arte: do Futurismo a hoje”, podemos ver dois momentos na jovem história da performance. Um, descrito nos primeiros capítulos do livro, em que ela era essencialmente uma manifestação de dissidência, igualmente artística e política, absolutamente provocadora, agindo como catalisador para a transformação da arte e rompendo fronteiras quando esta se mostrava estar estagnada e presa à convenções petrificantes. A performance é apresentada nesta fase como o ponto de partida de muitas das vanguardas do século XX, como “a vanguarda da vanguarda”, para usar as próprias palavras da autora, que começaram a eclodir em ações que geraram a categoria que hoje o mercado e a inteligência institucionalizados admitem como *performance-art*. O segundo momento é justamente quando, nos anos 60-70, em harmonia com as idéias da arte conceitual, o *stablishment* fagocita estas práticas rebeldes e as classifica como mais um gênero da arte. Obviamente, esta anexação da performance ao mercado não diminuiu sua múltipla força subversiva, mas amplificou ainda mais o potencial de ação de alguns artistas contemporâneos, não estando mais à margem da máquina, mas dentro dela, trazendo peste³⁶ aos seus mecanismos e órgãos. Não devo pensar

³⁶ Artaud – teatro - peste: “A comparação entre o teatro e a peste colocará a tônica no poder desestruturador

nessa divisão como um corte preciso e cirúrgico, pois nada na vida funciona assim, principalmente falando na história e seus múltiplos ires e vires espiralados. A inclusão da performance e a consideração da sua importância na história da arte também deve muito à sua amplitude e riqueza, dificilmente redutível a uma categoria ou definição exata. A integração da performance no *stablishment* artístico, ponto mais uma vez, não levou ao seu congelamento. Ela continua borrando fronteiras³⁷, desenvolvendo o fim da separação entre a vida quotidiana e a arte, das vanguardas a nós.

Indo mais adiante, Allan Kaprow³⁸, de maneira dualista, mas saborosamente esclarecedora, distingue o que seriam dois caminhos na arte ocidental. Estes caminhos podem ser entendidos como genealogias específicas, diferentes arborizações do pensamento-prático numa visão geral do fazer arte no ocidente. Cabe lembrar que, querendo ou não, sabendo ou não, o artista que estiver acionando qualquer experiência no campo que ele mesmo pode delimitar como ARTE, estará de alguma forma aludindo a uma genealogia específica (uma arborização num contexto rizomático por natureza, a cultura), filiando-se, mesmo sem saber, a algum campo dessa história. Dar-se conta disso poderia

da arte, no seu aspecto grave e implacável, capaz de colocar o homem diante de situações extremas, exigindo dele uma atitude heróica diante da vida. Como a peste o teatro pode ter uma ação epidêmica, que dissolve os quadros regulares da vida social, e faz eclodir forças sombrias e disruptivas”. (QUILICI, Cassiano, 2004 – 44-45)

³⁷ Inúmeros artistas e teóricos, tanto de origem “anglo” quanto hispânica, tem tematizado a fronteira México-Estados Unidos em sua produção intelectual e artística. (...) Em seu ensaio, “La cultura fronteriza: un proceso de negociación hacia la utopia”, Gómez-Peña descreve a fronteira como um espaço de experimentação: (...) “Poucos lugares no mundo refletem tão vivamente as contradições de dois mundos em conflito permanente como a fronteira mexicano-americana. O resultado desses conflitos é uma fusão *sui generis* de imagens, símbolos, mitos e atitudes em processo continuo de reordenamento. Os contrastes são infinitos: mariachís e surñistas, cholos e punks, ônibus de segunda e helicópteros eletrônicos, prostíbulos e vídeo-discotecas, santos católicos e monstros extraterrestres, favelas e arranha-céus de metal, touradas e futebol americano, anarquia popular e behaviorismo cibemético, puritanismo anglo-saxão e hedonismo latino.” (Gomez-Peña). Ao contrário da concepção de fronteira como o limite entre dois países, Gómez-Peña e o grupo do Taller de Arte Fronterizo concebem a fronteira como um local de interseção de realidades múltiplas, e chamam a atenção para esse espaço como um solo comum compartilhado pela América do Norte e América Latina: “Latino américa vive y palpita en Estados Unidos y viceversa.” (TORRES, S.; 2001, p. 29-30)

³⁸ Artista norte-americano que talhou o termo “happening” para descrever sua performance-instalação “18 happenings in 6 parts” em 1959. Autor dos livros *Assemblage, Environments and Happenings* (1966), *Essays on the blurring of Art and Life* (2003) e *Childsplay* (2004) (SCHCHNER, R.; 2001-2005, p.29)

ser um primeiro passo para poder construir criticamente o desenvolvimento de qualquer processo poético. Aliás, como será visto mais além, reconhecer o CORPO seria um primeiro passo para um programa experimental de CsO – Corpo sem Órgãos.

A arte ocidental tem na verdade duas histórias, dentro do avant-garde: uma da 'artlike art' e outra da 'lifelike art'. Para simplificar, a 'artlike art' defende que a arte é separada da vida e de tudo o mais, enquanto que a 'lifelike art' defende que a arte é conectada à vida e a tudo o mais. Em outras palavras, há uma arte a serviço da arte e uma arte a serviço da vida. Os fazedores da 'artlike art' tendem a ser especialistas; os da 'lifelike art', generalistas. A 'artlike art' avant-garde ocupa a maioria da atenção dos artistas e do público. Ela é geralmente vista como séria e parte de uma tradição arte-histórica ocidental vigente, na qual a mente é separada do corpo, o indivíduo é separado das pessoas, a civilização é separada da natureza; e 'cada arte' é separada da 'outra'. A 'artlike arte' basicamente acredita (ou não nega) a continuidade dos gêneros tradicionalmente separados – artes visuais, música, dança, literatura, teatro etc. A 'lifelike art' avant-garde, em contrapartida, diz respeito a uma intermitente minoria (futuristas, dadaístas, happeners, fluxartistas, earthworkers, body artists, provos, artistas postais, ruidistas, poetas performáticos, artistas xamânicos, conceitualistas).³⁹ (KAPROW, A.;1983, P. 36-38)

³⁹ Tradução livre

(RELATO SEIS)

Manhã Azeda ou Alguns princípios performáticos – cotidianos:

Estava eu na parada de ônibus, numa dessas manhãs cedinho, onde os ossos estão quase congelando e a chuva fina, associada ao trânsito barulhento e à abundância de sono e de cimento no cenário, resultam num mau-humor crescente. Ou numa manhã azeda.

Retiro o celular do bolso, ele é meu olho-mobil, um órgão eletrônico, um olho fora do crânio, que me possibilita ver, por suas lentes de baixa resolução, o mundo. Mas pra que eu quero um olho de baixa resolução se eu sou dotado de dois olhos biológicos que funcionam relativamente bem associados aos óculos e enxergam tudo em alta resolução, e em três dimensões, e etc? Muito bem, por que eu não posso enfiar o dedo na cavidade ocular e retirar de lá a bolota da visão. Por que dentro da cabeça o olho se acostumou a ver sem se perguntar por que vê e o que vê? Porque sua atualização em imagem no cérebro é quase automática, imprimindo um estatuto de real a tudo que vê, tornando cotidiano qualquer coisa, situação, mesmo que esta se torne presente em um desconforto intenso. Porque estou com sono e os carros se atravancam na paisagem de cimento e asfalto e a chuva fina cai numa manhã gelada do inverno em Porto Alegre.

Começo a olhar pela câmera do celular, eu transformo meus dois olhos no olho singular que seguro com a mão, o olho-mobil, e começo a re-ver toda a situação que naquele momento eu me encontrava.

-Não existe nada de bonito aqui, todo mundo tossindo e encarangado, luz cinzenta, chuva fina. Não tem nem o que eu possa fotografar. Viro-me. Atrás da parada de ônibus um prédio enorme desses colossais de vidro espelhado e revestimentos pétreos em formado de caixa. – QUANTA FEIURA!

Começo a fotografar a fachada do prédio que no nível da rua se apresenta como um nicho de vidro e cortinas de escritório, dessas que cortam a imagem em barras verticais. Pois ali há um banco, atrás daqueles vidros tem gente trabalhando, tem dinheiro correndo. Percebo então que por trás do vidro e das cortinas está um homenzarrão todo uniformizado como se fosse um “comandos em ação”, me olhando com uma cara que eu poderia adjetivar como tudo, menos simpática. Continuo fotografando e olhando, ou melhor, re-olhando, pois ao tirar o olho da cabeça e o segurar com a mão eu vejo a visão, eu re-olho com meu re-olho, o olho-mobil.

Vindo das tripas daquela instituição financeira, aparece outro personagem, desta vez um homem gordo e mais velho, de camisa e gravata que gesticula para mim atrás do vidro como que dizendo pare! Pare! É proibido! Não pode! E eu gesticulo em resposta dizendo pode sim, olha aqui, já tirei várias fotos! Eu estava especialmente enfrentativo naquela manhã.

Continuo olhando para o banco e para a situação. Uma ação minha havia detonado uma série de outras ações. Por surpresa, surge um terceiro personagem naquela vitrine, um homem magro de gravata e camisa que retira do bolso seu próprio celular e começa a me fotografar. Nesse momento meu mau humor já tinha se transformado em prazer sádico, e sendo agora, de fato, alvo de outro olho-mobil prontamente comecei a posar para o homem por detrás do vidro e das cortinas, e da instituição. Me agarrei na parada como se estivesse ao lado de uma palmeira numa praia na beira do mar. Ele continuou fotografando. Botei meu olho-mobil na altura da braguilha e balancei o artefato para o homem que me fotografava, chegou meu ônibus e embarquei.

Você deve estar perguntando que diabos este relato está fazendo aqui. Vou contar. Muitas vezes as minhas sinapses mais interessantes sobre certos assuntos me assaltam na rua. Através desta experiência eu consegui conversar comigo mesmo sobre a capacidade de uma ação performática, revelar e pôr em movimento toda uma série de comportamentos invisíveis, congelados, normatizados e naturalizados no cotidiano. Relações de poder foram reveladas, criticadas e ironizadas pelo decorrer da ação. Comecei a pensar que as

vezes o performer age como um pescador. Uma pequena ação pode ser um anzol lançado no oceano da vida cotidiana. As vezes um pequeno anzol é capaz de trazer à superfície um tubarão. Vejamos bem: estava em um campo delimitado por uma série de convenções e comportamentos pré-estabelecidos (um banco não pode ser observado, ao mesmo tempo que nos observa com suas câmeras de segurança, e nos esquadrinha e regula pelo controle do fluxo de dinheiro), praticamente invisível em sua característica de coerção, proibição e controle. A ação, sem querer, revelou alguma coisa, uma teia de comportamentos interligados que envolveram o público e o privado, o status do “olhar” como ação potente, a relação de medo, desconfiança e velada violência que media o espaço entre a instituição e o cidadão. A ação deslocou meu olhar e o do outro para um espaço crítico, experimental. Eu e o outro somos “revelados” pelo comportamento performático. Vou me apurar um pouco aqui, pois quando chegar na hora, nós poderemos lembrar disso, mas, pensando por analogia, eu e o banco podemos formar um “corpo”. Estamos em relação, ligados por “órgãos” ou “funções”, geralmente não perceptíveis, condutas, comportamentos interiorizados e naturalizados que fazem com que este corpo funcione sem perturbações. O de fora está fora, o de dentro está guardado, as relações de fluxo monetário e status quo estão garantidas. Minha ação sutilmente perturbou o funcionamento destes órgãos, ela revelou algo como os produtos químicos que em contato com o papel fotográfico marcado pela luz revelam uma imagem. Ao mesmo tempo posso pensar no caráter meditativo desta ação, pois ela criou um espaço crítico, de reflexão. Como posso falar experiências dessa natureza? E se ao invés da rua e do banco, eu fosse um diretor de teatro, se meu olho-mobil apontasse para o meu próprio crânio? E para o teatro? Se eu fosse um pintor e essa ação reverberasse no meu fazer? Estou, com esse pequeno relato, já convidando o leitor ao tipo de processo reflexivo que está em processo aqui. O Corpo sem Órgãos, como veremos mais tarde, pode assumir comportamentos complementares, sendo tanto um “programa experimental” ou uma “metáfora de trabalho”, pois pode acionar comportamentos experimentais-criativos, quando um “conceito”, sendo capaz de servir para refletir e problematizar questões inerentes à sua própria prática. Mas isso será aprofundado mais tarde. Agora estamos entrando devagarzinho na complexidade destas questões.

Capítulo 1.1 continuação

É ponto de convergência entre diversos autores a afirmação de que a *performance art* tem como ponto principal a criação de um território que hibridiza linguagens artísticas distintas. Este território é articulado por ações presenciais do artista, ou melhor dizendo, por comportamentos, fazendo assim com que ele, enquanto homem, enquanto sujeito, adquira potência de arte. O artista ou articulador desse comportamento “especial”, enquanto sujeito psicofísico, além de todos os eixos que estão associados à sua presença viva, tornam-se matéria da arte da performance. Tempo, espaço, corpo. Mais ainda, a *performance art* pode ser entendida como uma das reverberações estéticas de uma tendência que visa liberar as artes das solidificações institucionais e de linguagem, dos congelamentos da tradição, ou seja, aproximar arte e vida como foi visto anteriormente na colocação de Allan Kaprow.

...outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, J.; 1997, p.43)

Glunberg ressaltando o caráter de fusão de linguagens como característica essencial da performance, reforça o aspecto da criação de uma identidade híbrida e pessoal do artista, um processo de escrita da vida. Bio-Grafia. Híbrida, pois cria um agenciamento entre técnicas e linguagens múltiplas.

é interessante apontar, a priori, que essa palavra (*performance*) inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spetaculum*) (GLUSBERG, J.;1997, p. 42)

Para completar essa breve contextualização performática, volto a Richard Schechner, diretor de teatro e fundador dos *performance studies* como disciplina de pesquisa dentro da universidade. No seu *workbook*, ele aborda a performance como um território que, na realidade, abrange o homem em ação como um todo, vida cotidiana e vida em enquadramentos “estéticos” são performadas:

Em negócios, esportes e sexo, “performar” é fazer algo além do padrão – para obter êxito, para se destacar. Nas artes, “performar” é expressar-se em um show, uma peça, uma dança, um concerto. No dia-a-dia, “performar” é exibir-se, chegar a extremos, sublinhar uma ação para aqueles que estão olhando. No Século 21, como nunca antes, as pessoas vivem sob o signo da performance. “Performar” também pode ser entendido relacionando-se a: a. Ser b. Fazer c. Mostrar fazer d. Explicar mostrar fazer. “Ser” é a existência em si mesma. “Fazer” é a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres sencientes às supercordas galácticas. “Mostrar fazer” é performar: apontando, sublinhando e expondo o fazer. “Explicar ‘mostrar fazer’” é o trabalho dos *Performance Studies*. (SCHECHNER, R.; 2001, p.28)

O autor pontua as diferenças entre cada categoria. “Ser”, para ele está relacionado a uma categoria filosófica para o que quer que seja que as pessoas teorizem como “existência última”. Neste trabalho vou acabar relacionando o “ser” a um “fazer” e a um “conhecer” constantes, pelo viés da Biologia do Conhecer de Maturana-Varela. “Fazer” e “mostrar fazer” são considerados por Schchner como ações, fluxos constantes relacionados por ele com a idéia de mundo trazida por Heráclito: “Ninguém pode pisar duas vezes no mesmo rio, nem tocar uma substância mortal duas vezes na mesma condição”. E o “explicar mostrar fazer”, por fim, seria o exercício que estou fazendo aqui, ou seja, é o território da reflexão sobre o mundo da performance e como ele mesmo diz: “o mundo como performance”

Para completar trago uma definição importantíssima para este trabalho que refletiu no processo de preparação de Teresa e o Aquário de forma pungente. Os *twice-behaved behaviors* que, numa tentativa de tradução, poderiam ser “re-comportamentos”. A

idéia de TBB (twice-behaved behaviors) é interessante para observar a mudança nos procedimentos de ensaio (preparação) que ocorreram durante Teresa e o Aquário. Eu irei mais tarde, no último capítulo, discorrer mais intensamente sobre isso. No momento, cabe assinalar o conteúdo de perturbação das categorias e fronteiras arte-vida que a idéia de performance tem, sendo observada como TBB:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais ou vida corriqueira – são feitas de *twice-behaved behaviors*, “comportamentos reconstruídos”, ações performáticas que as pessoas treinam para fazer, que elas praticam e ensaiam. O treino e o esforço consciente em direção à arte é claro. Mas a vida também envolve anos de treinamento, de aprender partículas de comportamento apropriado, de descobrir como ajustar e performar a vida do indivíduo com as circunstâncias pessoais e sociais. A longa infância da espécie humana é um longo período de treinamento e ensaio para uma performance exitosa na vida adulta. A “graduação” em adulez é marcada em muitas culturas e religiões por ritos de iniciação. Mas, mesmo antes da adulez, algumas pessoas adaptam-se mais confortavelmente à vida que lhes foi atribuída do que outras, que resistem ou se rebelam. A maioria das pessoas vive numa tensão entre a resignação e a rebeldia. Ações sociais – políticas, protestos, revoluções e coisas do tipo – são esforços coletivos de larga escala ou para manter o *status quo*, ou para mudar o mundo. Todo o período do desenvolvimento humano individual pode ser estudado “como” performance. Isso inclui eventos de larga escala como ações sociais, revoluções e política. Cada ação, não importa quão pequena ou abrangente, consiste de *twice-behaved behaviors*. (SCHECHNER, R.; 2001, p.28)

Ressalto aqui a vida dupla que o termo performance adquire. Ela pode ser usada para refletir sobre o comportamento humano em arte ou não. Dentro do território da história das artes no ocidente, a performance vai aparecer como gênero artístico, que por sua vez, tem suas raízes em processos vividos pelas vanguardas históricas como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo. E a Bauhaus. Glunberg classifica estas ações como pertencendo ao que seria a pré-história da performance pois, apesar de muitos pontos de contato com o que contemporaneamente entendemos como *performance art*, elas ocorriam como provocações e desafios em um momento histórico onde os artistas lutavam para romper

com a arte tradicional, institucionalizada, estagnada e isolada, buscando meios de aproximar arte e vida, de experimentar outros envolvimento com o público e de colocar o artista como um articulador ativo de processos sociais e estéticos. Geralmente espontâneas e improvisadas, elas incorporavam técnicas oriundas de diversas tradições: o teatro, a dança, a fotografia, o recém nascido cinema e a música. Estas experiências tornavam públicos estes movimentos e ainda serviam de espaço experimental que acabaram por influenciar drasticamente as outras expressões desenvolvidas por estes movimentos: literatura, escultura, pintura, música, entre outros. Estas ações continham em si estruturas e questionamentos que acabaram por se desenvolver como gênero artístico autônomo e que, atualmente, continuam sendo território de pesquisa e de constante renovação na arte. Exemplo da atualidade e constante reverberação destas problemáticas iniciadas nas vanguardas, pode ser obtido nos textos de curadoria da 7ª Bienal do Mercosul - Grito e Escuta, que estava em desenvolvimento concomitante com a escrita dessa dissertação:

A 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul propõe revalorizar o artista como um ator social e constante produtor de um sentido crítico necessário, posicionando seu olhar no cerne de cada uma das exposições e programas... Em seu conjunto, ela propõe uma guinada metodológica: um sistema centrado nos processos de criação – mais que em temas específicos – onde *ação e reflexão (Grito e Escuta)* operam como as ferramentas a partir das quais a Bienal se articula em sua totalidade... As *exposições* questionam aspectos pontuais do processo criativo: o desenho como primeiro espaço de tradução do pensamento do artista; os processos de criação que interpelam as condições culturais e políticas de contextos específicos; o diálogo com a cidade, cuja trama os artistas modificam e resignificam, a modo de um texto público; o artista que retira todos os ornamentos da linguagem da arte e expõe suas condições de produção e de exibição, colocando-os em cena; a transformação como ferramenta capaz de deslocar a percepção da obra e sugerir uma suspensão do tempo; o humor e o absurdo como instrumentos de resistência e liberdade; a arte como espaço de projeção de idéias, de planificação, de comunicação, da imaginação. (Victoria Noorthoorn e Camilo Yáñez - Curadores Gerais da 7ª Bienal do MERCOSUL - Release para a imprensa www.fundacaobienal.art.br)

Fica claro no texto da curadoria que o foco de interesse é a figura do próprio artista e suas ações (comportamentos) articuladas em várias direções, dentro do território da

arte institucionalizada, da cidade, das mídias e, sobretudo, com espaços híbridos entre as linguagens. O foco na ação está presente no próprio nome da Bienal: GRITO e ESCUTA, território entre o agir e o refletir e todas as nuances presentes entre estes dois pólos paradigmáticos. Esse interesse no “artista como ator social” me parece falar com clareza de uma potência performática presente na proposta da curadoria de maneira abrangente, mas que se intensifica quando se refere a “o artista que retira todos os ornamentos da linguagem da arte e expõe suas condições de produção e de exibição, colocando-os em cena”. Este é apenas um exemplo de larga escala, pois estamos falando de um dos eventos centrais dentro do panorama de artes na América Latina.

Não é de hoje que uma corrente de pensamento adensa na arte a tentativa de aproximar a vida, espectador e artista, rever estas relações que se dão no território da experiência, do encontro do sujeito e a obra, ou do sujeito com o sujeito, o eu como outro, micro-relações e assim poder rever macro-relações: a cidade, a cultura, o país e as relações invisíveis que mantêm os poderes estáveis, políticas econômico-sociais e culturais. Mais ainda, estas correntes de ação artística buscam alternativas a uma relação de CONSUMO que banaliza a arte como objeto a ser devorado e o artista como fabricante de mercadorias, mantendo assim inabalável o *status quo*.

Na metrópole, quando os grupos no poder, sob a capa do Estado ou da iniciativa privada, abrem seus teatros e museus “ao povo”, quase nunca pensam em criar as condições para esse povo chegar à criação, mas apenas cultivar novos espectadores e admiradores, quer dizer, novos públicos, novos consumidores... (COELHO, T.; 1989, p.9-10)

Mais ainda, a idéia da arte como objeto aparece cada vez mais dilapidada, uma vez que nossa percepção atual tem uma forte tendência de relacionar a arte com o processo criativo. Processo áspero à rigidez industrial, tão cara à produção de bens de consumo e que difere radicalmente em estrutura, ética e estética, da criação. Fabricação versus Ação. Temos, então, uma dicotomia interessante que pode servir para pensarmos sobre este

processo de pesquisa em si, e nos caminhos percorridos entre experiências performáticas solo e a preparação do espetáculo Teresa e o Aquário. Por mais desconexos que pareçam, as articulações que estou fazendo dizem respeito a um território, um campo onde a arte se pensa como ação, comportamento. Eu traço genealogias e mapas de referenciais que aceleram meu trabalho. Teixeira Coelho sintetiza essas idéias num livro que é direcionado a gestores culturais e que fala de “ação cultural”, ou seja, de procedimentos administrativos e de gestão voltados à arte, mas traz à tona idéias sobre o processo de forma bastante pontual e clara:

“Ação” é um conceito cujo sentido fica mais claro quando confrontado com outro, “fabricação”, de amplo trânsito não explicitado e não confessado. A fabricação é um processo com início determinado, um fim previsto e etapas estipuladas que devem levar ao fim pré-estabelecido. A ação, de seu lado, é um processo com início claro e armado, mas sem fim especificado e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deve necessariamente passar – já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar. Na fabricação, o sujeito produz um objeto, assim como o marceneiro faz um pé torneado. Na ação, o agente gera um processo, não um objeto. (COELHO, T.; 1989, p.12)

A radical diferença entre estas duas formas de processo é mais uma porta de entrada fundamental no território desta pesquisa. A partir daqui, irei fazer um aprofundamento teórico na idéia de processo como a construção de um campo de saber específico, onde os conceitos e práticas cumprem, simultaneamente, funções diferentes e essenciais para a sua própria existência e autonomia. Ao mesmo tempo em que delimitam uma fronteira, ou uma membrana, que diz respeito à criação de uma identidade individual com suas idiossincrasias e caminhos, diz respeito também à potência que gera a sua própria existência⁴⁰. A estrutura desta dissertação reverbera a estrutura das vivências estéticas que foram realizadas, a prática reflete a teoria e a teoria reflete a prática. Mais ainda, ambas são a mesma coisa, apenas se adensam em corpos diferentes, ou órgãos diferentes de um

⁴⁰ Em breve a temática do ser vivo como estrutura que se autogera (AUTOPOIESE) será desenvolvida.

mesmo corpo ainda mais abrangente. Se adensam em ação performática, em escrita acadêmica, em escrita espetacular, um saber que se auto-gera e está sempre em expansão, que comporta-se como se estivesse vivo, fosse um corpo. Talvez, de fato, esteja vivo.

Capítulo 1.2 Encarnado, Incorporado

Qual seria o campo de estudo da performance? A vida. O comportamento do homem “em vida”. Schechner, como já foi visto, ao falar da especificidade dos estudos performáticos, aponta alguns elementos que podem agora, já vistos em outros autores, aproximar ainda mais esse pensamento-metodologia ao objeto de estudo. Segundo o autor PERFORMANCES SÃO AÇÕES. Assim sendo, o COMPORTAMENTO é o objeto dos estudos performáticos. E será o meu comportamento, enquanto propositor e performer de diversos programas⁴¹ de experiência, o cerne desta dissertação. Um comportamento que se definiu e se define pela experimentação, incorporação de questões referentes à criação num território onde não se pode mais falar de teatro ou *performance art* de forma específica, mas que contém elementos dos dois. Território de perturbação desses organismos, destes corpos estabelecidos por convenção e arboreamente crescidos na minha prática mas que agora vão ganhando contornos fluidos, efêmeros.

Me peguei pensando nesses termos que são fundamentais para a reflexão sobre o processo criativo que vivo, em arte. Assim fui atrás de mais recursos para melhorar minha capacidade de estruturar, enquanto discurso, estas experiências. Esta é a parte final do primeiro capítulo da dissertação. Nele, quero aprofundar a idéia de ação, de comportamento, pois é no comportamento e através de comportamentos que se dá essa pesquisa. Preciso pensar na vida. É no tecido da vida, é na matéria vida que ocorrem os processos da performance, do teatro. Preciso pensar sobre a possibilidade de entender a vida como um estado de constante construção de conhecimento estabelecida também por um constante fluxo de ação. Como funcionaria um “conhecimento” que se dá através da ação? Pensar em “incorporação” talvez abra um caminho. O termo “incorporado” vem do tornar-se corpo, ou seja, o saber de que ele fala é um saber que admite o ser humano como

⁴¹ Deleuze-Guattari como será visto após, opõe a noção de análise psicanalítica à noção experimental do programa.

complexidade psicofísica, corpo e mente em um mesmo sistema integrado. Podemos lembrar aqui a forma mais cotidiana do entendimento de “encarnação”, como o momento onde uma alma encontra seu corpo, ou “incorporação”, quando um espírito ou deus toma o corpo de um médium. A “incorporação”, seguindo as constantes referências a Artaud que estão desabrochando e que irão culminar no capítulo dedicado ao “Corpo sem órgãos”, faz parte do vocabulário e da maneira como ele articula sua linguagem e suas propostas rebeldes:

Artaud não tem apenas uma teoria sobre o teatro, ou um pensamento sobre a cultura. Ele busca, a todo momento, a “encarnação”, a cura da cisão entre pensamento e carne. Daí brota uma linguagem que, mais do que representar, pretende ser um modo de agir e afetar. Quando escreve, Artaud é também o “homem-teatro”, o ator empenhado na transformação do corpo e da mente cotidiana na direção de estados superiores de existência. (QUILICI, C.; 2004, p.32)

Além disso, o termo *embodiment* trata o objeto observado, ou esse saber, como parte do corpo do observador. Comentando o processo de desconstrução como uma metodologia para os estudos do corpo, Christine Greiner comenta o processo de *embodiment*:

Por isso que Derrida ou Paul de Man e tantos outros pesquisadores que começaram a aplicar este “não método”, “lêem” uma obra, buscam fazer uma desconstrução e esta só acontece uma vez, naquela situação e nunca fora dela. É uma ação ímpar, achamos que estamos, de fato, ouvindo o outro, “deixando o texto falar por si mesmo”, o outro já faz parte de nós. O objeto nunca é ele mesmo, mas já se dá a nossa percepção na qualidade de objeto corporificado (*embodied*) (GREINER, C.; 2006, p. 84)

Como observei anteriormente, o *embodiment* (incorporação) ou um saber que manifesto em razão sensação em ação, que é experiência, aparece como possibilidade de pesquisa, de construção e de reflexão no território da arte presencial. A experiência é que

vai modelar as formas que vemos em cena e fora dela. A experiência é que vai validar inclusive a ação de experimentar estes processos como espectador. Assim, proponho um pequeno aprofundamento teórico no que diz respeito a uma possível estrutura para entender o “fazer” como “conhecer”, uma possibilidade de entendimento da natureza da ação e sua relação fundamental com a idéia de “vida”, premissa central encontrada no pensamento de Maturana e Varela:

Essa circularidade, esse encadeamento entre ação e experiência, essa inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser, nos diz que todo ato de conhecer faz surgir um mundo. [...] Tudo isso pode ser englobado no aforismo: todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.32)

Esta aproximação da obra desenvolvida pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela - *A Árvore do Conhecimento*, tem gerado base para a re-codificação do meu processo de trabalho tanto num sentido estético quanto ético. Além disso, as teorias dos autores em relação ao conhecimento se conectam a situação de crise da qual eu estava falando anteriormente, pois são carregadas de potencial subversivo, já que propõem “cientificamente” uma mudança radical de percepções tidas como canônicas no mundo ocidental (mais uma vez as fraturas históricas aparecem: corpo-mente, cultura-natureza, eu-outro, arte-vida, saber científico *versus* saber cotidiano), aludidas anteriormente. Para os autores, a vida é um processo contínuo de conhecimento. Na introdução de Humberto Mariotti à edição brasileira da obra, existem algumas considerações que tornam ainda mais claros os pontos de conectividade entre a situação de crise e a alternativa metodológica apresentada por Maturana e Varela, no que diz respeito ao entendimento do entendimento. Conhecer o conhecer. Epistemologia.

Mais uma vez, eu me defronto com a argumentação de que uma dada forma de entender o ser humano e seus processos de cognição, afeta e afetou todo o desenvolvimento da nossa sociedade. Desde os primórdios gregos, com Platão e Aristóteles, até a retomada

desta tradição na passagem da Idade Média – Renascimento com Descartes, Bacon, e tantos outros cientistas – filósofos já citados. Essa forma de entender o entender é chamada de representacionismo.⁴² Nela, o conhecimento é somente uma representação interna de uma realidade que é independente do conhecedor, ou seja, a arte e todos os saberes acabavam por não serem consideradas construções da mente humana, mas apenas representações.

Segundo essa teoria, nosso cérebro recebe passivamente informações vindas já prontas de fora. Num dos modelos Teóricos mais conhecidos, o conhecimento é apresentado resultado do processamento (computação) de tais informações. [...] Tal modo de pensar se chama representacionismo, e constitui o marco epistemológico prevalente na atualidade em nossa cultura. (MARIOTTI apud MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.9

Mariotti, em seu prefácio, ainda comenta as implicações éticas de tal domínio de entendimento específico no homem, no conhecimento e no mundo. Considero essencial citá-lo, pois ele reforça o sentido ético na escolha desse caminho e que traz para alicerçar meu trabalho dentro e fora da universidade. Além disso, é clara a reverberação com os apontamentos que desenvolvi anteriormente ao falar de uma crise generalizada.

Como aconteceu com muitas outras, essa posição teórica também produziu conseqüências práticas e éticas. Veio, por exemplo, reforçar a crença que o mundo é um objeto a ser explorado pelo homem em busca de benefícios. Essa convicção constitui a base da mentalidade extrativista – e com muita freqüência predatória – dominante entre nós. A idéia de extrair recursos de um mundo-coisa, descartando em massa os subprodutos do processo, estendeu-se às pessoas , que assim passaram a ser utilizadas e, quando se revelam inúteis, são também

⁴² Temos em Platão a base filosófica desta genealogia que acabará florescendo no representacionismo. Podemos nos reportar ao mito da caverna onde o mundo é percebido por sombras ou...representações. Schechner traz uma citação interessante: “Platão no livro X da República ataca a arte, “O poeta trágico é também um artista que representa coisas, então isso será aplicado a ele: a ele e a todos os outros artistas que são, os terceiros na sucessão do trono da verdade” Platão 1945: 327) Arte é uma imitação da vida e a vida uma mera sombra das formas ideais. (...) O tradutor de Platão Francis Cornford, complementa que “o ponto de vista que faz da arte uma imagem de semelhança (eikon) de algum original, ou é um espelho da natureza, torna-se proeminente no fim do século XV junto com o drama realista de Eurípedes e a pintura ilusionista de Zeuxis. O ataque de Platão adota essa teoria. (Platão 1945: 323 -4 apud SCHECHNER, R.;1988 p. 37)

descartadas[...] O representacionismo é um dos fundamentos da cultura patriarcal sob a qual vive hoje boa parte do mundo, inclusive as Américas. [...] A fragmentação traduz a separação sujeito-objeto, principal característica da concepção representacionista. Hoje, mais do que nunca, representacionismo pretende que continuemos convencidos de que somos separados do mundo e de que ele existe independentemente de nossa experiência. (MARIOTTI apud MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 8 -9)

Interessante perceber a lógica da “produtividade” apontada por ele além de citar a cultura patriarcal e predatória, situações que entram em relação direta à “crise” que antes falei, cultura contra a qual Artaud se rebela, alvo também das ações das vanguardas, da *performance art*. Torna ainda mais tangível o paradoxo de se estar fazendo uma pesquisa “científica” e acadêmica em arte. Paradoxal porque é esta mesma ciência que vai se pôr em discussão e se re-ver no terreno da arte. Paradoxais são os caminhos do saber contemporâneo.

A argumentação de Maturana e Varela não detona simplesmente a noção representacionista, mas insere-se num fio da navalha que equilibra tanto esta noção quanto seu oposto: o solipsismo. Dizem os autores:

De um lado há uma armadilha: a impossibilidade de compreender o fenômeno cognitivo se assumimos um mundo de objetos que nos informam, já que não há um mecanismo que de fato permite tal “informação”. De outra parte, nova armadilha: o caos e a arbitrariedade da ausência do mundo objetivo, donde se conclui que tudo parece ser possível. Temos que aprender a andar sobre uma linha mediana, sobre o próprio fio da navalha. De fato, por um lado temos a armadilha de supor que o sistema nervoso funciona com representações do mundo. É uma cilada, por que nos cega para a possibilidade de explicar como funciona o sistema nervoso, momento a momento, como um sistema determinado e com clausura operacional. Por outro lado, temos a outra armadilha, que nega o meio circundante e supõe que o sistema nervoso funciona totalmente no vazio, o que leva a concluir que tudo vale e que tudo é possível. É o extremo da solidão cognitiva absoluta, ou solipsismo (da tradição filosófica clássica, que afirmava que só existe a interioridade de cada um). Trata-se de uma cilada, porque não permite explicar a adequação ou a comensurabilidade entre o funcionamento do organismo e de seu mundo. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 149-150)

Como forma de desatar este nó górdio, os autores decidem sair do plano da oposição e observar a situação colocada num contexto mais abrangente. Assim, no plano dos observadores, percebem uma unidade em domínios diferentes. No primeiro deles percebe-se este sistema (o ser vivo) no domínio do funcionamento de seus componentes, no âmbito de seus estados internos e de modificações estruturais, não levando em consideração o ambiente, ou seja, fala-se aqui do organismo. O conceito de autopoiese⁴³ é fundamental, eixo de entendimento desse processo, em princípio, PARADOXAL.

A noção de autopoiese rasga o domínio da biologia e pode ser utilizada por analogia para falar de outros processos. Ela é utilizada em campos tão diversos como a sociologia, a psicoterapia, a administração, a antropologia. Essa circunstância transformou-a num importante instrumento de investigação da realidade.

Aqui, eu me refiro a ela para poder falar de arte, tanto referindo ao meu processo criativo enquanto *continuum* autogerado de conhecimento, quanto a esta pesquisa como um corpo em si, com todas as suas formalidades e estruturas intrínsecas. Recorro também a Maturana-Varela como meio de redefinir o processo de cognição como experiência vivida. O que mantém ligação com que já me referi anteriormente como EMBODIMENT. *Poiesis* é um termo grego que significa produção ou criação. Autopoiese quer dizer autoprodução ou “fazer a si mesmo”, assim autopoietico é o sistema que se autodelimita, autodetermina, auto-regula, automantém, mas como veremos, em uma dinâmica constante com o meio. Ela é utilizada na tentativa dos autores em definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos:

⁴³ “Em termos filosóficos, o conceito de autoprodução já havia aparecido no século 17 na obra do filósofo holandês Baruch de Espinosa. No século 18 ela reapareceu no livro *Crítica da faculdade do juízo*, do pensador alemão Immanuel Kant, que se refere ao organismo como “um todo que se autoproduz”. No entanto, mesmo antes de Kant e Espinosa já existia a idéia de autoprodução, esboçada por Aristóteles e sugerida pelos filósofos estoicos e por Sêneca. Plotino, expoente da filosofia neoplatônica – período que encerrou a filosofia grega antiga – já havia falado em autocausalidade no sentido de autoprodução. Tudo isso visto, se é certo que a idéia de que o produtor é ao mesmo tempo o produto já existia antes dele, é também correto que Maturana a desenvolveu, deu-lhe o nome de autopoiese e a reformulou, sobretudo em termos biológicos. Nesse sentido, ele é um pensador fundamental.” (MARIOTTI, in Humberto Maturana e o pensamento sistêmico: <http://www.fnq.org.br/site/ItemID=1021/369/default.aspx>, pesquisado em marco de 2009)

Nossa proposta é que os seres vivos se caracterizam por- literalmente – produzirem de modo contínuo a si próprios, o que indicamos quando chamamos a organização que os define de organização autopoietica. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 52)

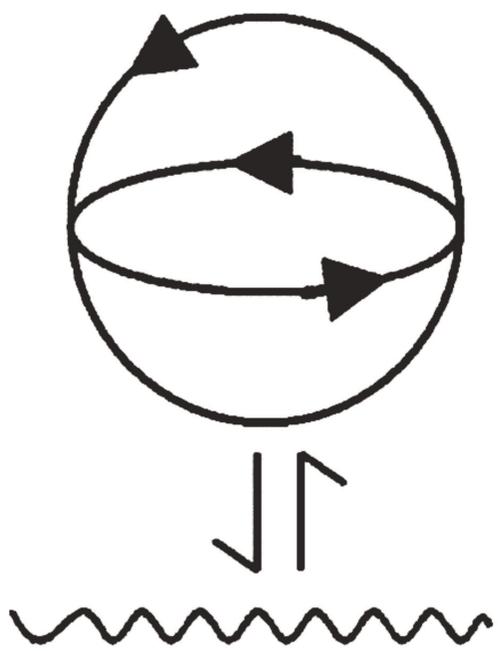
O que atualmente temos como o conhecimento do início da vida na Terra pressupõe que a vida nasceu em um ambiente complexo quimicamente, onde estruturas moleculares, devido a processos naturais, começaram a se comportar de forma bastante específica. Ocorre a seguinte estrutura, no nível molecular, e que vai se repetir no nível celular. A idéia central é de uma estrutura onde sua mecânica de isolamento do contexto também é a sua mecânica de produção interna:

Devido à diversificação e plasticidade possíveis na família das moléculas orgânicas, tornou-se possível a formação de redes de reações moleculares , que produzem os mesmos tipos de molécula que as integram e, também, limitam o entorno espacial no qual se realizam. Essas redes e interações moleculares, que produzem a si mesmas e especificam seus próprios limites são, como veremos adiante, seres vivos. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 46)

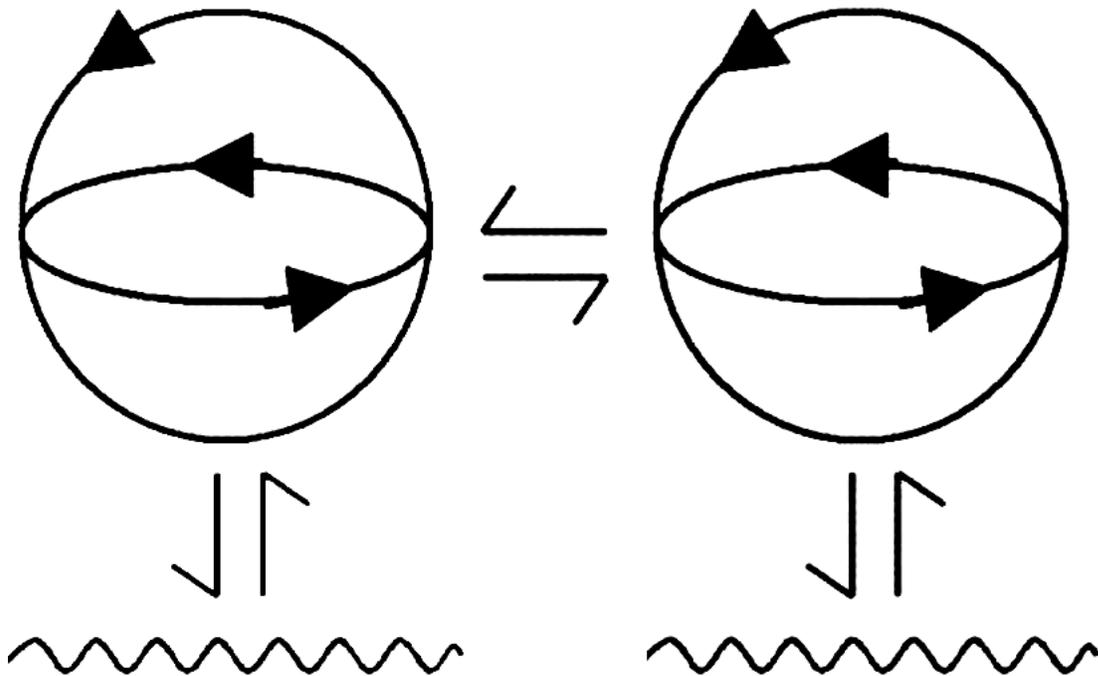
Indo adiante, os autores esmiúçam a dinâmica da autopoiese, para exercê-la de modo autônomo. Eles (os seres vivos) precisam recorrer a recursos do meio ambiente. Em outros termos, são ao mesmo tempo autônomos e dependentes. Trata-se, pois, de um paradoxo, e paradoxos são sempre bem-vindos. Essa condição paradoxal não pode ser bem entendida pelo pensamento linear, para o qual tudo se reduz à binariedade do sim/não, do ou/ou, aqui o pensamento arbóreo, já citado anteriormente, naturalmente se torna rizomático para que se possa admitir o paradoxo entre autonomia e dependência ou mesmo de uma fronteira que se autoproduz. Os autores tomam a célula como unidade fundamental para o estabelecimento deste sistema. Ela é uma rede de processos, na qual cada elemento constitutivo participa da produção de outros. A rede produz os seus componentes e ela é produzida por seus componentes. Neste sentido, ela produz a si mesma e possui auto-



Os autores utilizam-se do seguinte desenho para descrever o processo de AUTOPOIESE:



Esse desenho mostra a circularidade do sistema vivo, que se autogera e ao mesmo tempo em que está em relação a si próprio e suas dinâmicas internas, está em relação ao seu contexto e a outras unidades autopoieticas. Os autores chamam isso de ACOPLAMENTO ESTRUTURAL. Para descrever esta dinâmica de relações entre a unidade e o contexto, eles se utilizam da imagem de uma praia. Ao mesmo tempo em que um caminhante segue um dado rumo em uma praia, por conta das diferenças de relevo do terreno, as ondas que beijam a areia de forma contínua, mas sempre inesperada. Quem pisa na areia influencia e cria a praia, pois deixa suas pegadas por onde passa.



Observando este outro desenho proposto por eles, a idéia se torna mais nítida: ao mesmo tempo em que a unidade autopoietica se autogera em relação a seu contexto, se acrescentando mais uma unidade autopoietica a este contexto, se tornará patente que este sofrera influência e influenciará a outra. E ambas no contexto. Essa influência circular e constante é que vai gerar o Acoplamento Estrutural. Esta noção de influência em circuito

pode ser utilizada para perceber a história de transformações das células, umas em relação às outras, a chamada ONTOGENIA⁴⁴. Também serve para percebermos um contexto macro, a natureza, onde milhares de milhões de unidades autopoieticas, dos unicelulares aos homens, passando pelas árvores, pelas abelhas e baleias, que elas estão “funcionando”, ou seja, estão vivas e se auto-influenciando em seus contextos específicos. Deixo os autores falarem:

A história de mudanças estruturais de um dado ser vivo é a sua ontogenia. Nessa história todo ser vivo começa com uma estrutura inicial, que condiciona o curso das suas interações e delimita as modificações estruturais que estas desencadeiam nele. Ao mesmo tempo, o ser vivo nasce em um determinado lugar, num meio que constitui o entorno no qual ele se realiza e em que ele interage, meio esse que também vemos como dotado de uma dinâmica estrutural própria, operacionalmente distinta daquele do ser vivo. (...) Com isso, optamos em distinguir duas estruturas, que serão consideradas operacionalmente independentes entre si – o ser vivo e o meio – e entre as quais ocorre uma congruência estrutural necessária (caso contrário, a unidade desaparece) (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.108)

Mais além, os autores pontuam que é a dinâmica em equilíbrio entre unidade e meio que define o acoplamento estrutural:

Enquanto uma unidade não entrar numa interação destrutiva com o seu meio, nós, observadores, necessariamente veremos que entre a estrutura do meio e a da unidade há uma compatibilidade ou comensurabilidade, meio e unidade atuarão como fontes de perturbações mútuas e desencadearão mutuamente mudanças de estado. A esse processo continuado damos o nome de acoplamento estrutural. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.112)

⁴⁴ “A ontogenia é a história de mudanças estruturais de uma unidade, sem que esta perca sua organização. Essa contínua modificação estrutural ocorre na unidade a cada momento, ou como uma alteração desencadeada por interações provenientes do meio onde ela se encontra ou como resultado de uma dinâmica interna.” (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 86)

Essa interação continuada gera uma série de perturbações inter-relacionadas. Uma unidade perturba a outra ou um sistema autopoietico perturba o outro continuamente gerando mudanças estruturais, deformações em ambos e, a todo o momento, já que eles estão sempre se modificando para manter o acoplamento. Essa dinâmica gera um circuito de alterações ou um diálogo constante entre as unidades: os organismos acoplados geram um contexto consensual de interações que, em determinadas unidades autopoieticas ou seres vivos, ocasionará o fenômeno da linguagem. Olhando para o sistema nervoso, ele funciona como uma rede fechada de processos: é uma rede auto-organizada e auto-referente, de tal modo que a percepção das coisas não constitui a representação de uma realidade exterior, mas sim a criação de um mundo particular ou ainda a atualização para manter o acoplamento deste sistema no seu meio.

LINGUAGEM:

O desenvolvimento do sistema nervoso⁴⁵ nos seres vivos está ligado à capacidade de acoplamento que foi vista anteriormente. O comportamento⁴⁶ seria, então, a capacidade dos seres vivos em acoplarem-se uns aos outros e ao meio, podendo ser observado como movimento, ou mudança de atitude. Os autores citam como exemplo de comportamento o movimento da planta sagitária e da ameba. A sagitária sofre alterações profundas em sua morfologia, dependendo da quantidade de água presente no seu meio,

⁴⁵ “o funcionamento do sistema nervoso é a expressão de sua conectividade ou estrutura de conexões, e que o comportamento surge de acordo com o modo como se estabelecem nele suas relações internas de atividade” (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.141)

⁴⁶ “chama-se comportamento às mudanças de postura ou posição de um ser vivo, que um observador descreve como movimentos ou ações em relação a um determinado ambiente”. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.152). Bom momento para estabelecer a relação entre os estudos performáticos propostos por Schechner e a Biologia do Conhecer proposta por Maturana. No final das contas estou navegando e sendo navegado por um território fundamentalmente delimitado pelas ações ou comportamentos. Contextuais e certamente cognitivas.

gerando assim, duas formas possíveis na planta: a aquática e a terrestre. Já a ameba transforma sua morfologia quando está ingerindo um protozoário, criando extensões chamadas pseudópodos em seu corpo, ou seja, criando movimento, conduta, comportamento. (Maturana-Varela 2007 158-160).

O comportamento dos seres vivos não é uma invenção do sistema nervoso e não está exclusivamente ligado a ele, já que o observador verá o comportamento ao observar qualquer ser vivo em seu meio. O que a presença do sistema nervoso faz é expandir o domínio de condutas possíveis, ao dotar o organismo de uma estrutura espantosamente versátil e plástica. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.154)

Esmiuçando o desenvolvimento do sistema nervoso, eles citam a estrutura da hidra, que é formada por duas camadas de células, uma interior com células especializadas na secreção de sucos gástricos e uma exterior provida de lancetas e tentáculos que são acionados para movimentá-la e também para caçar. Entre essas camadas, existem células especiais, neurônios, que tem uma função bastante específica dentro do organismo da hidra (e em qualquer organismo): a de acoplar internamente os diferentes tecidos que compõe o organismo, fazer com que as células sensoriais se comuniquem com as que produzem movimento ou digestão. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.168 -169)

Este é o mecanismo-chave por meio do qual o sistema nervoso expande o domínio de interações do organismo: acopla as superfícies sensoriais e motoras, mediante uma rede de neurônios cuja configuração pode ser muito variada. Tal mecanismo é eminentemente simples. Mas, uma vez estabelecido, permitiu, na filogenia dos metazoários, uma variedade e uma diversificação imensa de domínios comportamentais. Com efeito, os sistemas nervosos de diversas espécies se diferenciam, essencialmente, apenas nas configurações específicas de suas redes interneuronais. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p. 178)

A linguagem, por sua vez, surge a partir do acoplamento estrutural entre seres humanos. Ela depende de uma convivência íntima e colaborativa, que gera uma rede de interações (conjunto de comportamentos coordenados mutuamente). A linguagem não envolve transmissão de informação, mas apenas coordenação comportamental num domínio fechado de acoplamento estrutural. As trocas comunicativas constituem verdadeiras coreografias refinadas de coordenação comportamental. Os nossos conceitos são todos derivados dessas interações comportamentais.

O sistema nervoso participa dos atos cognitivos⁴⁷ de duas maneiras complementares: ele amplia o domínio dos estados possíveis do organismo surgidos da imensa diversidade de configurações sensório-motoras permitidos por ele. Também abre o organismo para uma variedade infinita de acoplamentos estruturais, já que possibilita a associação de estados internos com as interações exteriores que ele pode participar. No desenho que mostrei anteriormente, podem-se ver, no círculo que define a unidade autopoietica, duas setas. Uma diz respeito à dinâmica interior que se autoproduz, constituindo assim também sua fronteira. A outra seta faz referência justamente ao aparecimento do sistema nervoso em uma unidade autopoietica, o que amplia

⁴⁷ “falamos em conhecimento toda vez que observamos um comportamento efetivo (ou adequado) num contexto assinalado. Ou seja, num domínio que definimos com uma pergunta (explícita ou implícita) que formulamos como observadores.” (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.195) Em um artigo, o comentador e pesquisador da obra de Maturana, Luiz Antonio Botelho, faz uma distinção entre o conhecer (âmbito de todo ser vivo segundo a teoria de Maturana-Varela) e o conhecimento. “Embora possamos afirmar que todos os organismos vivos são sistemas cognitivos e, portanto, capazes de conhecer o mundo em que vivem, não podemos afirmar, no entanto, que todos os organismos vivos são capazes de produzir conhecimento, ou seja, são capazes de fazer uma referência à história, utilizando as recursões da linguagem, como estamos fazendo agora, ao elaborar este texto. Dito isto, já estamos anunciando qual será o nosso argumento para fazermos a distinção entre o conhecer, inerente ao mundo biológico, incluindo o próprio homem, e o conhecimento - produção de enredos explicativos, restrito ao mundo humano. (...) Aquilo que chamamos de conhecimento é o produto advindo do processo sistemático do conhecer e inclui, além do produto advindo do processo, a capacidade do organismo observar e de fazer referência, de forma recursiva e recorrente, à própria história do processo. Essa capacidade de fazer referência à história, utilizando as recursões da linguagem é particular e constitutiva do mundo humano. Tendo definido que o conhecimento é tanto um produto do conhecer quanto à capacidade de um observador fazer referência à história do processo de produção, segue-se que a linguagem é uma condição necessária para qualquer que seja o sistema de conhecimento - mito, religião, filosofia, ciência, psicanálise, arte, etc.” (Andrade, L. A. B. e Silva, E. P. da (2005). *O conhecer e o conhecimento: comentários sobre o viver e o tempo*. Ciências & Cognição; Ano 02, Vol 04, mar/2005. Disponível em www.cienciasecognicao.org

vertiginosamente a capacidade de acoplamento estrutural e, no caso do homem, gera a linguagem e as coordenações sociais.

Quando, num organismo, existe um sistema nervoso tão rico e vasto como o do homem, seus domínios de interação permitem a geração de novos fenômenos, ao possibilitar novas dimensões de acoplamento estrutural. Foi isso, em última análise, que tornou possíveis a linguagem e a autoconsciência humanas. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.196)

Quanto à sociedade, ela surgiria, de acordo com os autores, das interações cooperativas e recorrentes entre seus membros. Um sistema social é uma rede de interações que funciona como um meio no qual os seres vivos se realizam como tais e conservam sua organização e adaptação.

Amigo leitor. Sei que foi um capítulo pesado. Peço a gentileza de acionar as relações possíveis. A partir de agora vou começar a falar da metodologia que estruturou esta pesquisa poética. Profundamente Artaudiana, teatral e performática. Foi importante para mim criar uma base de discussão que desse mais substrato ao que fui fazendo. Estou desde o começo falando sobre uma via de conhecimento que é comportamental, se dá pela ação – pensamento. O programa experimental do CsO, como veremos, vai operar justamente nesse território, o do corpo em vida, ou seja, território de conhecimento, de articulação entre o “eu” e o “outro” que, como vimos aqui, fazem parte de um mesmo campo e são indissociáveis. Pensando por este caminho tornou-se mais fácil para mim me aproximar da idéia Artaudiana que o corpo é: “uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda realidade. Querendo isto dizer que cada individuo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira” (ARTAUD, A. - Apud QUILICI, C.; 2004 p.197)

Capítulo 2. Para arrebrantar organismos

Este capítulo apresenta a proposição rebelde do “Corpo sem Órgãos” criado pelo artista francês Antonin Artaud e re-interpretado pelos autores Deleuze e Guattari em “Mil Platôs”, como uma possibilidade de conceituação do processo investigativo-criativo através de uma metodologia poética.

Antecipando-se em parte às teses de Foucault, Deleuze e Guattari, Artaud já apontava para as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microscópicas do poder: “e não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas” (*apud* Virmaux, 1978: 322). A percepção de uma microfísica do poder (Foucault, 1979), baseada em procedimentos técnicos que exercem um controle minucioso sobre o corpo, encontra-se aqui antecipada, na afirmação que estaríamos “enredados” em condicionamentos que operam em níveis profundos do organismo. A liberação das reações automáticas e dos condicionamentos orgânicos fabricados pelo poder seria condição fundamental para qualquer “revolução”. (...) O teatro para Artaud pode ser o lugar de desconstrução do organismo produzido por estas disciplinas. (QUILICI, 2004: 49)

O CsO chegou para mim em dois momentos bastantes distintos de minha história pessoal. Primeiramente, logo ao chegar à Universidade, em 1995, Antonin Artaud era foco de comentários por parte dos colegas e de alguns professores como radicalizador das noções de teatro convencionais e propositor de uma obra que instigava e ainda instiga às experimentações. Eu fui chegando, aos poucos, e lendo alguns textos do autor, mas, invariavelmente, eles se mostravam para mim poéticos e revolucionários, mas não encontravam grande ressonância na prática, pois eram meus primeiros anos de teatro e faculdade. Eu entrei com 17 anos na UFRGS⁴⁸ e, como pensar em revolucionar ou

⁴⁸ Universidade Federal do Rio Grande do Sul

turbilhonar algo ou alguém que ainda nem fazia idéia de como se estruturam os sistemas relacionados à linguagem teatral, suas relações com a vida, suas convenções e cânones? Como revolucionar algo que ainda nem tinha corpo, não conhecia ainda a genealogia do saber acadêmico que molda e legitima um olhar bastante específico sobre o fazer teatral.

Artaud ficou de lado, enquanto fui atrás de uma estruturação na linguagem teatral. Ironicamente fui-me “atualizar” na dramaturgia escrita já canonizada, lendo vorazmente Willian Shakespeare, Tennessee Williams, Samuel Beckett, Nelson Rodrigues, Henrik Ibsen, Jean Genet, Anton Tchecov, Sófocles, Thomas Bernhard, Bernard-Marie Coltes, entre muitos outros. Ou seja, qualquer texto teatral que caísse em minhas mãos. Como forma de criar para mim um corpo, ainda não um corpo sem órgãos, comecei a estudar e praticar o que me foi oferecido como base fundamental da cena contemporânea: Stanislawski. Ocorre que para criar aquele corpo, no momento, estava na verdade criando um CsO como veremos adiante, quando pensarmos que CsO pode ser tanto uma metodologia revolucionária, criativa, operando como “metáfora de trabalho”, como uma forma de poder refletir sobre estas mesmas experiências. Incorporei o sistema como pude e sem me dar conta que a metodologia proposta pelo autor tinha todo um arcabouço ético e estético, definidor dos comportamentos criativos que eu estava acionando naquele momento. Metodologia esta que, depois, percebi como associada a vários eixos “*estratificantes*” da linguagem teatral. Conceitos como a “quarta parede”, a insistência na criação do ser ficcional, o personagem, a preparação do ator e seu trabalho de composição, absolutamente relacionados ao império do texto dramático. Estes conceitos estão associados a uma genealogia específica da arte e do homem ocidentais que remonta a Platão, Aristóteles, e desemboca no “*textocentrismo*” e na convenção mimética do espetáculo teatral. Cito Schechner para pontuar ainda mais o caráter de *mainstream* que a atuação realista e as proposições de Stanislawski acabaram por se tornar no ocidente:

Na atuação realista, o comportamento no palco é baseado na vida cotidiana. Esse tipo de atuação foi considerado “*avantguard*” na Europa, quando foi introduzido, nas últimas décadas do século dezenove. Tornou-se dominante rapidamente. A atuação realista continua sendo o estilo dominante da atuação no ocidente das

novelas aos palcos, do cinema à televisão. (...)A atuação realista fez parte de um sistema que reformulou profundamente o teatro ocidental. Junto a ela vieram mudanças na dramaturgia, nos cenários e na encenação. O teatro realista se espalhou pelo mundo nas asas do colonialismo e da expansão da cultura ocidental. (...) Quando um ator está atuando de maneira realista, ele provavelmente estará seguindo princípios desenvolvidos por Konstantin Stanislawski (...). O diretor e ator russo desenvolveu técnicas como o “se mágico” e a “memória emotiva” para ajudar o ator a criar uma identificação profunda com o personagem, a um nível tal que o “*self*” do ator funde-se com o “*self*” do personagem. (SCHECHNER, Richard 2002 – 179)

Esses elementos, naquela época, foram radicais e fundamentais para estabelecer o território de independência e de liberdade do teatro, mas acabou, com o tempo, servindo a estratificações de linguagem. O realismo que, de radical disjunção à estética romântica, acabou se tornando mais uma convenção do teatro, tanto no ensino, quanto na cena, além de ter migrado para o cinema onde encontrou vasto território e aceitação. Esta metodologia está estruturada dentro de um código linear de causa-efeito, associado com as estruturas concebidas por Aristóteles de começo, meio e fim, as unidades de ação, lugar e tempo, tudo fundamentando ainda em uma noção de arte como IMITAÇÃO⁴⁹ da vida, ou seja, se a arte imita a vida, logo elas são dois territórios independentes e com leis próprias. Mais uma cisão estrutural tomada como verdade apenas por tradição. Eu fui atrás da pergunta: “o que é teatro?”. E foi na separação da linguagem e na tentativa de viver suas especificidades que eu construí meus primeiros corpos de ator. Esses corpos estavam relacionados com a noção da procura de uma “verdade” em cena, ou também no léxico que estava muito presente na faculdade naquele momento, da “organicidade”. Mais do que isso, essa verdade e organicidade acabavam por estar atreladas a dois universos: por um lado, a turma de

⁴⁹ A idéia raiz de mimeses foi sofisticada por Aristóteles mas não transmutada. Arte vem “sempre após” a experiência, a separação entre arte e vida é moldada na idéia de mimeses. É este “vir após” e esta separação que foram decisivas para o desenvolvimento do teatro ocidental. Uma analogia deixará claro o que eu quero dizer com “vir após”. Comida cozida “vem após” comida crua. Cozimento é algo que é feito nas comidas cruas para transformá-las em comidas e, talvez, purificá-las. Todas as comidas cozidas foram um dia cruas, toda comida crua pode ser cozida. Algumas frutas e vegetais são comestíveis tanto cozidos ou crus, mas a maioria das carnes precisa ser cozida para ser considerada comestível. O processo de cozimento é irreversível. Não existe maneira de tornar crua uma comida que foi cozida. Assim é com a vida e a arte. Arte é cozida e a vida é crua. Fazer arte é o processo de transformar experiências cruas em formas palatáveis. Esta transformação é a mimeses, uma representação. Isso é o coração da teoria mimética. Na arte não mimética as fronteiras entre vida e arte – ou cru e cozido – são borradas e permeáveis. (SCHECHNER, R.; 1988, p.38)

professores que tinham a obra e a metodologia de Stanislavski como fundadora e formadora dos princípios do que poderíamos entender como teatro ocidental. Por outro lado havia alguns professores articulando a via da Antropologia Teatral proposta pelo encenador-pesquisador italiano Eugênio Barba. Mas, hoje, posso afirmar que aquilo que num primeiro momento eu entendi como identidade foi uma busca pelas características “essenciais” da linguagem, ou seja, o que separaria o teatro das outras artes, agora me aparece como hibridação, identidade por fusão, diferença e justaposição. O que acabou ocorrendo foi, no entanto, uma atualização do meu corpo estudante nas estratificações da linguagem teatral. Não só isso, muito foi criado e experimentado, e, na época, como foi o realismo para a cultura do fim do século dezenove, libertador. Mas agora me parece paradigma de um espaço que pede e pediu mudança, um corpo que entrou em “crise” ao se perceber congelado. Nessa mudança de perspectiva mudam também o entendimento de corpo, de teatro, de ensaio ou preparação de arte e de pensamento.

(RELATO SETE)

Em 2003 ou 2004, após meses decantando um luto que parecia não ter fim, luto doído pelo fim de um primeiro relacionamento, mas relacionado também a outros fins mais primitivos, como a morte mítica e objetiva de um irmão que nasceu e morreu no mesmo dia (eu tinha dois anos, ele chamava-se Juliano), procurei uma clínica de psicologia. Iniciei mais uma tentativa terapêutica para seguir vivendo e não sobrevivendo. Dá vergonha falar sobre isso. Naquele momento, estar vivo era estar processando uma dor funda de vários rostos, uma dor que aparentemente tinha sido despertada ali, num passado próximo de adeus de alguém que eu achei ser único, de um amor recém experimentado, mas que em verdade acompanhava ou acompanha a minha vida desde os tempos onde eu vivia e estava aqui, mas nem lembro mais. Uma dor de perda e ausência. De culpa e de morte.

Durante o período em que estive em tratamento, a psicóloga percebeu que tanto minha forma de pensar e de articular verbalmente meus pensamentos, quanto meu corpo, seguia um ritmo alucinado de pequenos tiques e teias, fluxos acelerados e descontínuos de energia motora e mental, criando nexos de forma pouco linear. Ela observara: - “tu não consegues ficar parado no sofá”. Mexendo os dedos, cruzando e descruzando as pernas, navegando em nuvens de pensamentos, eu não conseguia parar quieto, escutar, concentrar-me. Logo, comecei a lembrar das inúmeras vezes em que não conseguia terminar de copiar a extensa escrita que enchia os quadros-negros da infância. Meio dia e meia, os colegas já tinham ido embora e eu ficava na sala como que tomado por um torpor, incapaz de conseguir completar aquela tarefa: copiar. Era mais interessante para mim qualquer detalhe da pintura descascada das paredes da sala, que me fazia ver, geralmente, monstros e alienígenas do que aquele quadro uniforme, cheio de letrinhas que não faziam sentido e eram apenas repetições, o que na aula nós havíamos conversado ser mais importante. Muitas vezes, eu sentia um polvo enrolado no meu peito, uma vontade de chorar e de me enrolar, de invaginar dentro da casca, caramujo-criança, sonhando com as folhas das árvores da rua, que me parecia muito mais interessantes do que o quadro-verde massivo e monótono do pretense saber. Meu constante monólogo mental. Nada, nenhuma ação era

vivida sem a perspectiva de um nexo interior fundamentado apenas na imaginação. Mil histórias sempre. A Joãolândia foi inaugurada no meu nascimento. Um estado de constante brincadeira, por mais melancólica que às vezes ela pudesse ser. Ou de auto-agressão. Aquele polvo no peito contraía-se e de repente meus olhos ficavam úmidos. Ansiedade, amiga da tristeza. Eu fui diagnosticado como tendo DDA ou Distúrbio de Déficit de Atenção. Uma coisa que muitas crianças têm, mas que apenas alguns adultos continuam tendo.

Para explicar rapidamente o que é isso, recorto e colo o texto pesquisado no site (<http://www.orientacoesmedicas.com.br/hiperatividadedda.asp>, dia 17 de dezembro de 2007):

O DDA ocorre como resultado de uma disfunção neurológica no córtex pré-frontal. Quando pessoas que têm DDA tentam se concentrar, a atividade do córtex pré-frontal diminui, ao invés de aumentar (como nos sujeitos do grupo de controle de cérebros normais). Assim sendo, pessoas que sofrem de DDA mostram muitos sintomas, como fraca supervisão interna, pequeno âmbito de atenção, distração, desorganização, hiperatividade (apesar de que só metade das pessoas com DDA sejam hiperativas), problemas de controle de impulso, dificuldade de aprender com erros passados, falta de previsão e adiamento. Através de uma pesquisa feita com SPECT (tomografia computadorizada por emissão de fóton único) na minha clínica, com imagens cerebrais e trabalho genético feito por outras, descobrimos que o DDA é basicamente uma disfunção geneticamente herdada do córtex pré-frontal, devido, em parte, a uma deficiência do neurotransmissor dopamina.

A ansiedade de não conseguir concentrar-me, a ansiedade de portar no corpo-mente uma energia potente e descontrolada, somada a uma história pessoal marcada por algumas importantes perdas, estava me levando, naquele momento, a uma situação de risco físico e de tomada urgente de decisão. Se eu quisesse continuar de pé, eu deveria olhar essas questões de frente e com muita paciência. E eu decidi, então, me relacionar com isso

através do tratamento com ritalina⁵⁰. Com dois anos de terapia, comecei a perceber as fontes da minha ansiedade, as características do distúrbio e as formas de conseguir interagir comigo e com os outros de uma maneira mais equilibrada, mesmo sem medicamentos, através da reflexão e mesmo através da aceitação dos padrões complicados que o DDA impõe nas formas de ser, de construir e organizar o conhecimento-pensamento. Lembro-me do Maturana e uma das suas máximas: “conhecer é viver, viver é conhecer”.

O presente texto é uma tentativa bastante singular de aproximação do universo posto em debate pelos autores com o universo particular, poético e de referências que pontuam meu trabalho artístico como encenador e, cada vez mais, como simplesmente um artista. Com ele, pretendo criar um território novo, nutrir de possíveis idéias e práticas “guatarri-deleuzianas”. Para construir um corpo sem órgãos particular, devo anexar órgãos alheios, o Frankenstein⁵¹ será recheado de Deleuze-Guatarri e muitos outros. Esse texto é um começo de agenciamento⁵² e sua forma será híbrida, como o próprio texto referenciado, tentando ser fiel aos seus autores, sua idéia de rizoma⁵³ e, ao mesmo tempo, as particularidades do meu pensamento que quebram e reorganizam as listas cartesianas

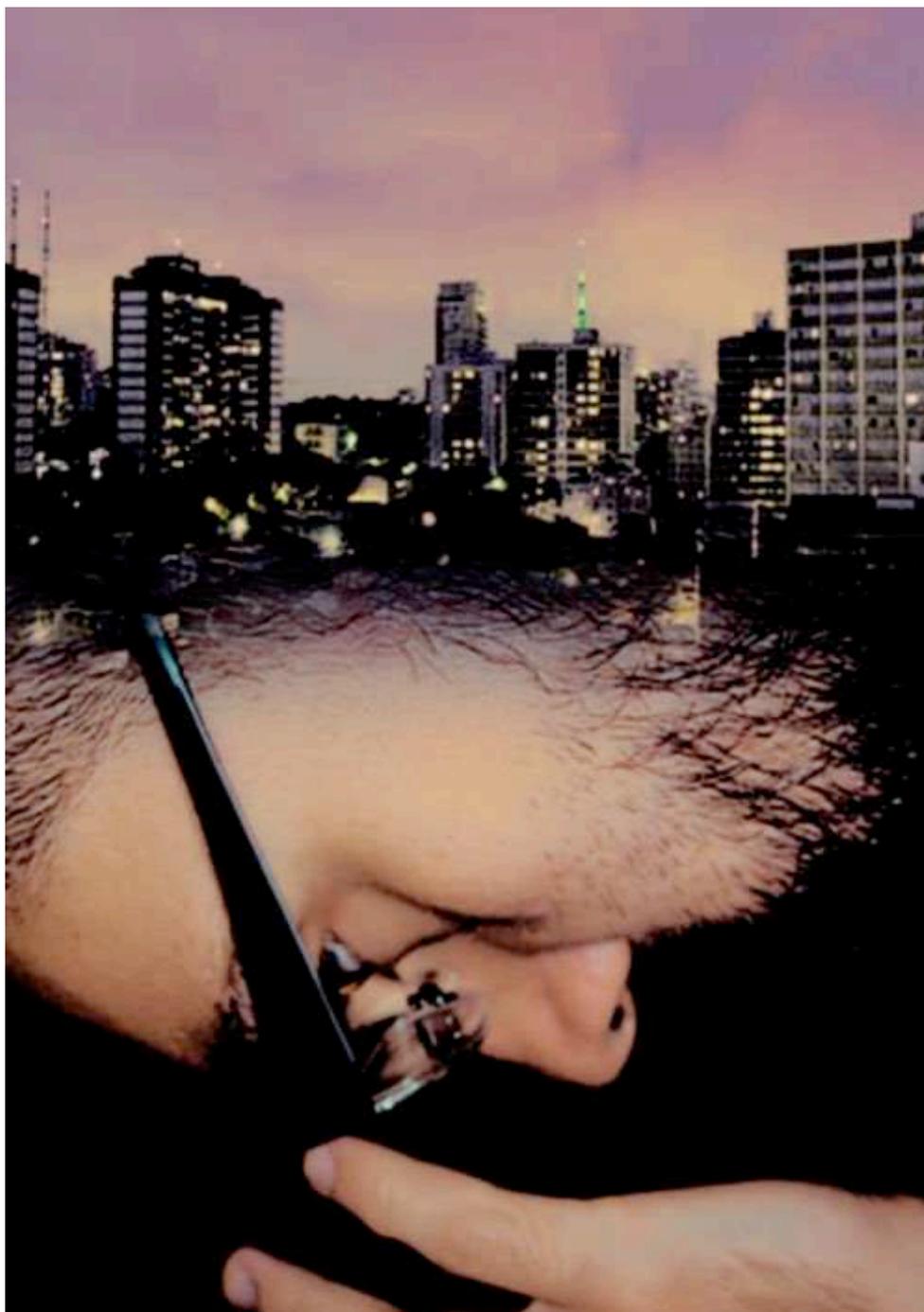
⁵⁰ A ritalina é o metilfenidato, um estimulante do grupo dos anfetamínicos. Suas principais indicações são para o tratamento do déficit de atenção com hiperatividade em crianças e depressão no idoso. Existe muito preconceito contra essa medicação, mesmo por parte de médicos. Apesar das substâncias desse grupo serem muitas vezes usadas de forma ilegal por proporcionarem estados alterados de consciência. Sua eficácia e segurança médicas quando são usadas corretamente, estão mais do que comprovadas. (pesquisado em <http://www.psicosite.com.br/far/out/ritalina.htm> 20-12-2007)

⁵¹ Monstro célebre da literatura e cinema, morto-vivo criado a partir de restos cadavéricos variados, imaginado pela escritora inglesa Mary Shelley.

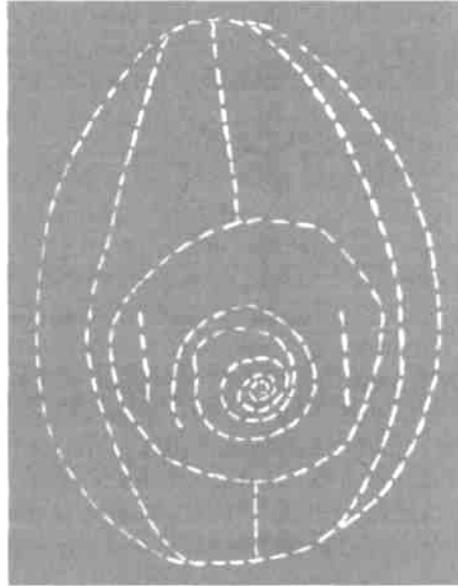
⁵² O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos - de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma "simpatia" (DELEUZE, G. ; PARNET, C.; 1998, p.84)

⁵³“Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.” (DELEUZE, G. ; GUATARRI, F.; 1995 p. 32).

numa sopa de imagens, fragmentos de raciocínio, lampejos conceituais, situações a serem vividas e o inevitável sopro do DDA na superfície dos pensamentos.



Capítulo 2.1 - Saído do ovo



É importante começar a ler o capítulo de “Mil Platôs” “28 de novembro...” com as informações que, de início, os autores nos dão: o título refere-se à importante experiência radiofônica realizada pelo ator e escritor francês Antonin Artaud, no qual este inovador do teatro declara suas intenções revolucionárias, mais uma experiência radical do artista:

No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: *Para acabar com o juízo de Deus*, "porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão". É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus e Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1997, p. 10)

Christine Greiner reforça que o corpo Artaudiano se contrapõe ao corpo Cartesiano. Ela aponta para uma ruptura dos automatismos e para o fato de que o CsO não

pode ser entendido como conceito⁵⁴, como bem pontuado em Deleuze-Guatarri, mas sim como “*uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite*”. (GREINER, C.; 2005, p. 25). Além da referência Artaudiana, que será a centralizadora do texto através do “corpo sem órgãos”, pode-se ver o desenho de um ovo que contém em sua gema uma espiral, além de uma pequena rubrica que diz: “*o ovo dogon e a repartição de intensidades*”. Esse ovo desenhado faz parte da mitologia de uma tribo africana que foi largamente estudada pelos sociólogos e antropólogos franceses no início do século XX, os Dogon. Esse ovo está no centro da mitologia da tribo e está associado às narrativas cosmogônicas⁵⁵: o mundo e os seres humanos teriam partido dali. Por que os autores o colocaram quase como subtítulo do capítulo? Que agenciamento é esse que relaciona essa mitologia visual ao “corpo sem órgãos”? Continuemos sem respostas, mas atentos à teia que os autores criaram. Outro detalhe: é um formato de escrita que remete, um tanto ironicamente, aos manuais de auto-ajuda, podendo citar a semelhança do título com o clássico “Como influenciar pessoas e ganhar amigos” etc... Aliás, como um texto de auto-ajuda às avessas, sem órgãos, ele é voltado diretamente ao leitor, convidando este à experiência radical proposta por Artaud. Já no primeiro parágrafo, os autores tecem um campo de abrangência e localização para ele:

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não

⁵⁴ Tenho plena consciência da natureza prática do CsO e da suposta “proibição” de articulá-lo como “conceito”. Mas me dou a liberdade de percorrê-lo em via dupla, como prática e como mecanismo de refletir sobre esta prática.

⁵⁵ **Cosmogonia** (do grego κοσμογονία; κόσμος "universo" e -γονία "nascimento") é o termo que abrange as diversas lendas e teorias sobre as origens do universo de acordo com as religiões, mitologias e científicas através da história. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmogonia> pesquisado em 21/ 12 / 2007.)

se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1996, p. 9)

Aqui, aparecem traços que considero importantes e que fazem com que o CsO seja um dos motores desta pesquisa. Primeiramente, para os autores, o CsO é imanente⁵⁶ ao ser humano, mas precisa ser acessado, ou melhor, criado voluntariamente. O CsO é ação. Aqui, cria-se possibilidade de relacionar o CsO com a idéia fundamental de Maturana-Varela sobre o conhecimento como ação. O aforismo central de “A árvore do conhecimento” é “*todo conhecer é um fazer e todo fazer é um conhecer*”. Logo, posso começar a pensar que o domínio do CsO é a própria matéria do “conhecer” ou seja, a ação. E ele se dá nos processos cognitivos, age diretamente no fluxo do conhecimento, sendo no comportamento que vai causar suas reverberações e desarticulações. Porém, ela não está simplesmente relacionada a um conhecer puro e simples, mas a um conhecer-se (o CsO depende do corpo e do desejo do experimentador) e a um turbilhonamento e uma disjunção do já conhecido. Continuando a ponte entre esses campos do saber, cabe pontuar aqui como Maturana e Varela concebem esta busca de autoconhecimento em uma busca epistemológica e, acredito, em uma busca também existencial.

⁵⁶ O plano de imanência é como um corte do caos, e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem: não é um movimento de uma à outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, uma vez que uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, e que uma apareça como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz toda consistência no infinito. O problema da filosofia é adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, sob esse aspecto, tem uma existência tanto mental quanto física). (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1992, p. 44-5)

Nossas visões de mundo e de nós mesmos não guardam registros de suas origens. As palavras na linguagem (na reflexão lingüística) passam a ser objetos que ocultam as coordenações comportamentais que as constituem operacionalmente no domínio lingüístico. Por isso, nossos “pontos cegos” cognitivos são continuamente renovados e não vemos que não vemos, não percebemos que ignoramos. Só quando alguma interação nos tira do óbvio, - por exemplo quando somos transportados a um meio cultural diferente,- e nos permitimos refletir, é que damos conta da imensa quantidade de relações que consideramos como garantidas. A bagagem de regularidades próprias do acoplamento de um grupo social é sua tradição biológica e sua cultura. A tradição é ao mesmo tempo uma maneira de ver e de agir, e também uma forma de ocultar. Toda tradição se baseia naquilo que uma história estrutural acumulou como óbvio, como regular, como estável, e a reflexão que permite ver o óbvio só funciona com aquilo que perturba essa regularidade. (MATURANA, H; VARELA, F; 2007, p.265)

No texto acima encontro várias ressonâncias com a proposta do CsO. E que fazem ligação direta com este processo de pesquisa e meu processo poético. Os pontos cegos apontados pelos autores são justamente os pontos que são atacados pela “peste” do CsO, quando este entra em processo. Cristine Greiner fala de automatismos. As certezas cognitivas precisam ser abaladas, certezas estas que são puramente instalações da tradição. Essa tradição, como se viu antes, tanto em relação ao corpo, quanto ao conhecimento e as linguagens artísticas, é fruto de uma genealogia bastante precisa e identificável e que, invariavelmente, está associada à manutenção dos saberes dominantes. Olhar para elas, num contexto de perturbação ou crise voluntária, é a possibilidade de ver os pontos cegos, de perceber o que estava sendo dado como verdade, mas não passa de construção que, muitas vezes, inclusive vai contra os princípios ideológicos e os de desejo por parte do observador-experimentador, do artista. Voluntariamente, colocar-se em crise num programa de CsO é também buscar a recriação de si mesmo (como pensar-criar-agir).

O “Corpo sem Órgãos” nasceria, justamente de uma necessidade profunda de liberdade, implicando um duplo trabalho: dissolução do “organismo” e suas “estratificações”; criação de um novo corpo. Para Deleuze e Guatarri trata-se de pensar e criar práticas “experimentais” bem dosadas, que permitam desfazer automatismos e produzir um corpo povoado pela “circulação de fluxos e intensidades”. (QUILICI 2004 – 54)

Continuando, o CsO é indissociável do desejo⁵⁷, já que “não pode desejar sem fazê-lo”. A noção de que o CsO não é um conceito e sim “uma prática ou um conjunto de práticas” transfere para o território da experiência a possibilidade do CsO ele comporta-se como limite (morte, dissolução) e linha de fuga (possibilidade de transformação). Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se pode procurar o CsO, ele já está ali, imanente ao homem enquanto integralidade corpo-mente. Potência pura. Deixo Artaud falar por si, sobre esta força, sobre a intensidade de experiências desta natureza:

O ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por que? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo. Se bem me compreendem, ver-se-á nisso uma verdadeiro ato de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. Pois ninguém, no momento que passa, pode acreditar que um corpo possa mudar a não ser através do tempo e da morte. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978: 321)

⁵⁷ O desejo para Deleuze é um contexto de potência: “Aqui considero um conjunto com dois termos, mulher, paisagem, mas é algo bem diferente. Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal chemisier, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. Podemos voltar, são fatos, ao que dizíamos há pouco sobre o álcool, beber. Beber nunca quis dizer: desejo beber e pronto. Quer dizer: ou desejo beber sozinho, trabalhando, ou beber sozinho, repousando, ou ir encontrar os amigos para beber, ir a um certo bar. Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol...” 1. O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord com modificações. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989).

Capítulo 2.2 - Atravessado por uma procissão sem deus



Em uma PROCISSÃO imagética, Deleuze e Guatarri trazem uma lista de CsO possíveis e exemplares: o corpo hipocondríaco, o corpo paranóico, o corpo “*esquizo*”, o corpo drogado e o corpo masoquista. Estes CsO aparecem um a um carregados de descrições-experiências extremas: a Senhora X de corpo hipocondríaco tem seus órgãos destruídos, nada mais acontece, ela não tem cérebro, nem nervos, nem peito, nem estômago, nem tripas. Só lhe restam a pele e os ossos desorganizados. O corpo paranóico, por sua vez, é atacado por influências externas a todo instante, que o exaurem e também o regeneram.

Ele viveu muito tempo sem estômago, sem intestinos, quase sem pulmões, o esôfago dilacerado, sem bexiga, as costelas quebradas, ele às vezes havia comido sua própria laringe, e assim por diante, mas os milagres divinos haviam sempre regenerado novamente aquilo que havia sido destruído. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.;1996, p. 9)

Os corpos “*esquizo*” que lutam ativamente no seu interior contra os órgãos, chegando à catatonia. Os corpos drogados que são “*esquizo*” por experimentação, “o organismo humano é de uma ineficácia gritante” e os corpos masoquistas que, costurados, fechados, amarrados, espancados, interrompem o exercício dos órgãos.



Pensando na qualidade experimental e de rompimento com automatismos do CsO, pensando nos exemplos dados por Deleuze-Guatarri, começo a entrar em uma tempestade mental lembrando-me de vários corpos na arte, que me remetem ao CsO. Lendo

essa descrição de possíveis CsO, outros corpos aparecem na minha memória e atravessam meu corpo: o corpo-cadáver do Butoh, corpo-objeto-marionete de Tadeuzs Kantor e Gordon Craig, o corpo em estado criador de Stanislawski, o corpo-santo de Grotowski, além dos corpos “*fetichizados*” de artistas como Cindy Sherman, Andy Warhol, robotizados como Stelarc, o corpo cirurgicamente modificado de Orlan, etc. Essas lembranças me deixam claro de que o que falo aqui, do que Artaud provavelmente estivesse falando, do que Deleuze-Guattari propõe, é um campo de experiência limite. Nenhum dos corpos citados que vieram à tona ao pensar na “procissão” de Deleuze estão em estado de tranquilidade ou engessamento. São corpos em fluxo, corpo dilacerados em zonas de experimentação, que rebentam com suas fronteiras, a fronteira “*self*” a fronteira da “vida-morte” a fronteira do “dentro e do fora”, a fronteira do inorgânico, expandindo seus comportamentos e criando reverberações libertadoras e potentes nos artistas e no público envolvido. Além disso, esses “corpos ao poderem ser entendidos de forma estática, são processuais, eclodem de um processo, estão em constante transformação, modificaram e modificam não só a linguagem artística no qual eles operam como o artista em si. Que outros CsO podemos achar nos artistas que gostamos? Que outros “corpos sem órgãos” podem juntar-se à procissão *deleuziana*?

Apesar das primeiras descrições de CsO possíveis serem nitidamente lúgubres, “costurados, vitrificados, *catatonizados*”, os autores lembram que o CsO é também cheio de alegria e dança. Devemos parar um momento e lembrarmos que o termo “alegria” é uma referência direta ao filósofo holandês Spinoza. Essa “alegria” pode ser entendida como um tipo de conduta-ação que não se extingue em sua realização, mas que carrega a potência de gerar mais ações, ao contrário da “tristeza” que congela qualquer possibilidade de ação:

Spinoza irá determinar dois pólos, alegria-tristeza, que serão para ele as paixões fundamentais: a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir. (DELEUZE / SPINOZA Cours Vincennes - 24/01/1978
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> pesquisado em novembro 2008).

Outros traços em referência a Spinoza são encontrados mais adiante no texto, quando os autores falam de atributos e módulos no CsO, o que veremos mais tarde. Ainda pensando no desfile de corpos lúgubres e esvaziados, os autores os colocam como primeira instância para chegar a idéia de CsO, como uma aniquilação necessária do organismo para que o corpo se libere das funções dos órgãos. Como a PESTE que aparece nos textos de Artaud, catalisadora das intensidades mórbidas imanentes ao corpo e ao corpo da coletividade: ‘O teatro é igual à peste porque, como ela, é a manifestação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou numa população todas as maldosas possibilidades da alma’ (ARTAUD). Estaríamos prontos para chegar ao CsO? Perguntam os autores, advertindo-nos a ter prudência nessa experimentação que redefine tanto o sujeito “eu”, como o corpo. “Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. “Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação”. (DELEUZE, G.; GUATTARI; F.; 1996, p. 11) Esta experimentação os autores chamam de PROGRAMA:

Isto não é um fantasma, é um programa: há diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. (DELEUZE, G.; GUATTARI; F.; 1996, p. 12)

O primeiro programa citado é uma lista de ações, experiência onde se cria um CsO masoquista:

Senhora, 1) você pode me atar sobre a mesa, solidamente apertado, de dez a quinze minutos, tempo suficiente para preparar os instrumentos; 2) cem chicotadas pelo menos, com alguns minutos de intervalo; 3) você começa a costura, costura o buraco da glândula, a pele ao redor deste à glândula, impedindo-o

de tirar a parte superior, você costura o saco à pele das coxas. Costura os seios, mas com um botão de quatro buracos solidamente sobre cada mama. Você pode reuni-los com um suspensório. *Aí você passa à segunda fase:* 4) você pode escolher virar-me sobre a mesa, sobre o ventre amarrado, mas com as pernas juntas, ou atar-me ao poste sozinho, os punhos reunidos, as pernas também, todo o corpo solidamente atado; 5) você me chicoteia as costas as nádegas as coxas, cem chicotadas pelo menos; 6) costura as nádegas juntas, todo o rego do eu. Solidamente com um fio duplo parando em cada ponto. Se estou sobre a mesa, você me ata então ao poste; 7) você me chicoteia as nádegas cinquenta vezes; 8) se você quiser reforçar a tortura e executar sua ameaça da última vez, enfie agulhas nas nádegas com força; 9) você pode então atar-me à cadeira, você me chibateia os seios trinta vezes e enfia agulhas menores, se você quiser, pode esquentá-las antes no fogo, todas, ou algumas. A amarração na cadeira deveria ser sólida e os punhos amarrados nas costas para estufar o peito. Se eu não falei sobre as queimaduras é que devo fazer em breve uma visita e leva tempo para curar. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1996, p. 10)



Quilici atenta para os perigos deste “programa experimental”. O autor deixa mais visível a relação possível entre estes estados “patológicos” com o CsO. Eles, na

verdade, seriam sim um ataque ao “organismo” mas sem sucesso, pois esse ataque levaria à uma aniquilação ao invés de uma liberdade. Nesses processos delicados e radicais, a “alegria” pode ser dominada pela “tristeza” e o experimentador sucumbir a uma diminuição de potencia tamanha que o levaria a morte:

Na sombra de um mundo planejado e hiper-administrado, que investe em tecnologias que pretendem criar um corpo modelado e impermeável às incertezas da existência, desencadeiam-se também pulsões destrutivas, expressas nos corpos “lúgubres e esvaziados dos *junkies*, os pacientes psiquiátricos, dos jovens heróis suicidas. Muitos dos estados considerados patológicos pela sociedade poderiam ser tomados como experimentos na direção de um “corpo sem órgãos” que por vezes fracassam desencadeando processos de auto-aniquilação. Da hipocondria à paranóia, do vício ao masoquismo, há sempre uma espécie de rebelião contra o “organismo”, um impulso de evasão dos códigos normatizadores, em direção a um “grau zero”, a um plano de recriação e renascimento. Essas “linhas de fuga” no entanto podem sempre sucumbir num “buraco negro”, numa pura negatividade que se confunde com uma pulsão de morte. (QUILICI, C.; 2004 p. 54)

O CsO é programa, processo. Seu conteúdo e suas reverberações estão diretamente conectados à matéria da qual ele é formado: “O que é certo é que o masoquista fez para si um CsO em tais condições que este, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*”. O programa de criação de CsO compreende duas fases. Como são duas as partes da “receita-programa” masoquista, vista anteriormente, repetir duas vezes as ações para que elas criem e façam circular intensidades. Essas repetições infinitas referem-se à idéia de que os meios de criação do CsO são, ao mesmo tempo, produtos dele. O CsO é desdobramento. Sinteticamente, os autores indicam: “1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?”. A figura matriz do capítulo, o OVO, é retomada logo após essas considerações sobre o PROGRAMA, quando os autores, na sua espiralada tentativa textual de compartilhar as dimensões do CsO, afirmam que ele “não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo”. O CsO é como o ovo primordial, potência pura, “matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade” anterior a qualquer forma, a qualquer

organismo ou estratificação. Me perguntei se poderia me relacionar com o CsO em um processo criativo. Em um processo de investigação, de pesquisa acadêmica. Fiz apostas altas nessa experiência e irei compartilhá-las logo.

Se eu pensar em um PROGRAMA artístico, no caso um processo de criação coletivo de um espetáculo teatral, ou mesmo na trajetória de um artista, sua poética, suas transformações, posso falar em CsO? Que potência é essa que está por trás de cada ato de investigação, que está, aliás, atrás e percorrendo todo meu corpo enquanto escrevo, reflito e projeto na imaginação essa pesquisa? Se o CsO se opera nos “corpos” posso, por analogia pensar nesse programa tanto do ponto de vista do “corpo” de cada performer, de cada artista, mas também pensando que o corpo pode ser tomado como uma relação ampliada, entre estruturas individuais e coletivas, estruturas de linguagem, como o teatro? Posso pensar no CsO do próprio evento, da peça, do processo, do meu processo pessoal?

Capítulo 2.3 - Este desejo não será saciado

Tais perguntas encontram reverberação na página 15, no parágrafo onde os autores, após terem definido o CsO como “campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo”. A idéia de desejo construída pelos autores choca-se diretamente com as maneiras pelas quais a religião cristã e a psicanálise abordam o mesmo tema. O desejo expresso aqui por Deleuze e Guatarri está liberto das séries espelhadas, das tríades que reduzem e “normatizam” o desejo: a cristã baseia-se na lei negativa, onde, se o desejo “deseja” é por que algo lhe está faltando, e logo, o desejo estaria incompleto. A regra extrínseca que relaciona o desejo ao prazer, onde a saciedade deste o consumiria, e o ideal transcendente, onde o desejo impossibilitado de satisfazer-se, mira em um ideal tautológico, em um deus ou na própria religião. Por sua vez, a psicanálise encerra e reduz o desejo nos princípios de Prazer, Morte e Realidade. Como exemplo, os autores usam um programa de CsO masoquista:

PROGRAMA... Colocar freios à noite e atar as mãos mais estreitamente seja ao freio com a corrente, seja no cinturão desde o retorno do banho. Colocar os arreios completos, sem perder tempo, a rédea e as algemas, atar as algemas aos arreios. O falo fechado num estojo de metal. Colocar rédeas duas horas durante o dia, à noite segundo a vontade do senhor. Reclusão durante três ou quatro dias, as mãos sempre atadas, a rédea curta e estendida. O senhor nunca se aproximará de seu cavalo sem o seu chicote e dele se servirá a cada vez. Se a impaciência ou a revolta do animal se manifestasse, a rédea seria puxada mais fortemente, o senhor pegaria as rédeas e aplicaria um severo corretivo ao animal. (DUPOUY, R.; apud DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1996, p. 15)

Este, certamente seria interpretado, psicanaliticamente, sob as lentes de uma “pulsão de morte” ou de uma busca de prazer que, só por intermédio da dor,

seria saciada. O desejo, para Deleuze-Guatarri, não tem fome de nada, é alegria em estado primordial, *spinozeana*, e ainda está associado à idéia de conjunto.

Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; 1996, p.15)

Quilici resume a questão do desejo de uma maneira bastante elucidativa:

A desarticulação do “organismo” não se faria, portanto, de uma hora para outra, exigindo o trânsito entre os territórios conhecidos e as desterritorializações. Tudo isso visando atingir a construção de um “plano de consistência própria do desejo”. Para Deleuze e Guatarri, a desarticulação do “organismo”, dos processos de significação e do sujeito, conduzidas com sucesso, podem nos levar à experiência de um desejo não referido a qualquer objeto ou instância exterior. Aqui o desejo é tratado como intensidade contínua, que não busca uma “descarga” ou se dirige a uma “finalidade”: basta-se a si mesmo, gerando “uma alegria que lhe é própria”.(QUILICI 2004 -55)

A dor e o sofrimento, nesse caso, são meios de constituir um CsO no plano da consistência do desejo. Se voltarmos às questões anteriores, relacionadas às possibilidades de pensarmos o CsO em função de um processo artístico presencial, temos logo a seguir, no texto analisado, uma bela chave de entendimento. Ao concluir a análise do programa do CsO masoquista que lemos acima, os autores concluem:

O masoquista construiu um agenciamento que traça e preenche ao mesmo tempo o campo de imanência do desejo, constituindo consigo, com o cavalo e com a

senhora um corpo sem órgãos ou plano de consistência. (DELEUZE, G.; GUATTARI; F.; 1996, p.16)

Por analogia, eu posso relacionar a experiência acima a uma experiência de processo criativo em teatro? Quais seriam os órgãos desse corpo? Neste caso citado pelos autores, o CsO acaba sendo o agenciamento entre os corpos dos participantes do experimento. A Senhora, o cavalo e o masoquista. E numa peça de teatro? Acredito que essa relação possa ser feita e, mais ainda, posso falar sobre o processo criativo que vivenciei tendo como base o CsO. Mas não só ele, e sim também ele. Através dessa analogia do corpo e do CsO vou mostrar os passos que dei em busca de um saber INCORPORADO e do CsO como *leitmotiv* poético para tanto, “metáfora de trabalho”, programa experimental. Mas antes ainda, irei especular mais aspectos teóricos sobre o corpo e o CsO.

Existe sim a possibilidade de entendermos o processo de um espetáculo como a construção de um grande agenciamento entre CsO de cada um dos participantes do projeto (ou seria melhor PROGRAMA?). Esse agenciamento construiria um CsO múltiplo, como o cavalo, o masoquista e a senhora formaram um espetáculo ou um produto delimitado pelo campo de desejo coletivo dos participantes, um programa-Frankenstein desejante, um CsO.

Esse programa experimental desarticula os órgãos, os centros de funcionamento de um corpo, seja o corpo que for. Agora, fica no ar uma pergunta quente: o que seria este corpo?

A discussão sobre o que é um corpo e o que pode ser o corpo citado pelos autores é extremamente vasta, tendo relacionada a si farta bibliografia como nos aponta Christine Greiner em seu “Corpo, Pistas para estudos Indisciplinares”. Começar aqui uma ponte para esse questionamento não me abriria uma janela, mas um portal dimensional em direção à outra pesquisa. Mas, até agora, já fiz algumas considerações sobre o corpo que está em PROGRAMA experimental por aqui. Assim, basta lembrar alguns itens que citei

anteriormente. Por enquanto, posso afirmar que o corpo que estou falando é o corpo ocidental⁵⁸ que tem uma genealogia fundamentada em uma série de divisões, das quais destaco a divisão corpo-mente e cultura-natureza, referidas no capítulo anterior, em crise. Mais ainda, o corpo que estou refletindo é um corpo vivo, segundo os já citados autores Maturana-Varela, e este seria um sistema com algumas propriedades específicas que garantem a vida. São elas: a autopoiese e a capacidade de operacionalizar o acoplamento estrutural (ser unidade fechada e ao mesmo tempo em dependência-relação com o exterior). Revendo as idéias, o corpo seria então uma unidade autogerada, fechada em si, e capaz de se “harmonizar” com o seu contexto exterior, tanto objetivo - o meio ambiente, quanto o subjetivo - a linguagem, os outros corpos.

Pensar em corpo é pensar em uma estrutura que vai da biologia à política, até a arte e toda a complexidade do ser humano. Pensar em corpo pode significar o pensar no ser humano. Mas os corpos estão para além da idéia e do ideal humano. Pode-se usar o conceito de corpo para definir outras estruturas. O que fazem os órgãos num corpo vivo?

Remeto-me novamente ao professor João-Francisco Jr. que aponta sabiamente a relação entre organização e organismo, relação esta que pode esclarecer ainda mais sobre o que estou pensando ao pensar em corpo, ou em organismo, ou, mais ainda, em CsO. Para o autor, o vocábulo *organização* deriva do vocábulo *organismo* ou *órgão*. Ou seja, para o professor, “ao invés de ser uma ação com base em processos puramente lógico-formais, organização estaria relacionada à organização dos órgãos em um corpo, organização esta que torna possível a existência do mesmo”. (DUARTE JR. 2006 128). O professor ainda cita Rubem Alves, preciosa colaboração nesse momento:

⁵⁸ Shigehisa Kuriyama reforça esta hipótese ao fazer um estudo comparativo entre as concepções do corpo na China e no Ocidente, explicando que a noção de corpo na China nunca foi um substantivo (um corpo com nome) e aparece descrita de uma forma mais próxima dos adjetivos ou até mesmo de “qualidades de existência” caracterizadas pela descrição de posturas, de atitudes, de gestos, como por exemplo: corpo sentado, corpo em pé, corpo andando, corpo risonho, corpo que chora, corpo doente e assim por diante. O corpo, nesses estudos, já era entendido a partir de seus diferentes estados, estando sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto. (GREINER, C.; 2005, p. 22)

Você já pensou na palavra organizar? Ela é parenta de organismo, órgão. Organizar é transformar algo em órgão, em instrumento à serviço das necessidades de um certo organismo. Organizar o mundo é fazê-lo uma extensão do corpo, é submetê-lo a princípios de ordenação estabelecidos pelas necessidades do sujeito que organiza. (ALVES, R. *apud* DUARTE Jr., J.; 2006, p. 128)

Amplifico um pouco mais a questão trazendo a reflexão do Professor Cassiano Quilici sobre o tema. Nela fica absolutamente expresso que ao falar de “corpo” sob o ponto de vista Artaudiano, e por conseqüência de Deleuze e Guatarri, estamos referenciando uma complexidade que abrange relações do “eu” com “outro”, do “pessoal” ao “social”. Na realidade falo aqui de forma binária, apenas por tentativa de esclarecimento, já que, no fim das contas, o “dentro” e o “fora”, *corpus* e *socius*, são aspectos de um mesmo “corpo” que não pode ser dividido. Temos a relação entre “corpo” e “organização”:

(...)a experiência corporal precisa ser também constantemente organizada. Esta organização é necessária porque nos dá uma certa estabilidade e previsibilidade. Seria impossível viver apenas na profundidade escura do corpo. É necessária também a vivência da sua superfície de contato que se exterioriza para o mundo. É necessário uma “pele” que regule as trocas entre estes dois ambientes. (...) Pois a organização corporal tem também outras funções. O corpo é “organizado” de uma certa forma, em função de uma ordem maior, a que ele está ligado: a ordem social. Ele deve se tornar e se manter engrenado no organismo social. Na poética Artaudiana a palavra “organismo” não designa propriamente uma estrutura biológica, mas essa operação social que se faz sobre o corpo, essa operação de canalização de suas forças e de seus apetites, de recorte e ligação de seus fluxos, em função de certos imperativos sociais. Uma operação de fabricação que, no nosso caso, torna o corpo funcional, dócil, produtivo, adaptado. E há algo no corpo que sempre se rebela contra estes enquadramentos. Algo que não quer simplesmente “funcionar”, algo improdutivo, algo que quer ‘dançar às avessas’ (QUILICI, C.; 2004 p.201)

Ou seja, os órgãos cumprem funções que, em relação umas com as outras, mantém esse corpo em vida e com a sua forma definida, mantendo a sua organização. O coração bombeia o sangue, o fígado processa as enzimas, o estômago digere os alimentos. E o agenciamento entre todas estas funções mantém o corpo vivo. Agora posso fazer um

exercício de imaginação e, então, penso num corpo literalmente sem órgãos. O que vem à minha cabeça é um fantasma destituído de qualquer forma e função, uma reverberação do próprio caos. Um corpo morto, pois ali não existe mais nada que garanta as funções necessárias para a vida. Um corpo oco, como o de um animal empalhado, agora não mais animal, mas constituído de pêlos, costuras, algodão, ferro e vidro. Mudo de idéia se estou falando de desorganização, de um corpo desordenado, sem órgãos, logo posso associá-lo, ao invés do congelamento da morte, à explosão em alta velocidade do caos. A entropia em estado máximo. Assim, este corpo reencontra Deleuze e Artaud, pois ele é pura potência e velocidade. E é, talvez, este o caminho para vivenciar um programa de CsO. Um programa de desorganização das funções organizativas de qualquer sistema, que aponta para a potência pura de ação e transformação. Corpo potente. Corpo vivo. Corpo criador.

Deleuze- Guatarri refere-se ao caos e à razão associando eles à velocidade. Para os autores, a ciência faz um *frame* no caos e desacelera sua velocidade até que possa ser explicado ou inserido em uma proposição teórica pré-estabelecida. A ciência cartesiana deseja provar suas verdades. Já a arte traçaria também um *frame* no caos, mas manteria sua velocidade. Eu posso dar um exemplo disso referindo-me a uma reprodução de uma pintura que vi na casa de um amigo. Um Renoir que mostra uma bailarina dançando e, ao fundo, uma massa escura de pinceladas quase abstratas. Retirando a bailarina do quadro, permaneceriam as manchas escuras sem qualquer pista para uma possível “leitura”. Com a bailarina ali, o autor acaba realizando uma moldura no caos, a bailarina aponta para um universo possível naquela massa de caos total, uma possível platéia, fantasmas, os outros, o medo, a escuridão. Seja o que for, o que vale aqui não é dar uma opinião sobre o possível significado daquelas pinceladas, mas falar que elas mantêm sua velocidade de caos (podem ser qualquer coisa que carrega potência infinita e aceleração), mesmo enquadradas no contexto da bailarina.

O CsO não é uma realização, um ponto a ser chegado, nos lembram os autores. “Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”. Ou seja, ele parece como potência de experimentação e desestruturação dos corpos.

Assim, o ponto mais relevante da minha aproximação com a idéia de corpo e de CsO é sustentada na relação com a organização de sistemas⁵⁹ autogerados e práticas-comportamentos que possam desestruturá-los, propondo novas vivências dos mesmos, novas relações e novas organizações, num fluxo constante de transmutação das substâncias⁶⁰. A idéia central, então, é pensar no corpo como uma multiplicidade de fluxos, de sistemas autogerados que podem ir do corpo em vida humano até o corpo social, ou o corpo das máquinas, ou corpos dos processos criativos. Para finalizar este momento recorro à Christine Greiner:

As investigações sobre o corpo vivo e suas corporeidades representam apenas uma das possibilidades de entendimento do que se convencionou chamar de corpo-organismo – a metáfora-chave para o entendimento de muitos fenômenos do mundo (organismo social, organismo político, cidade-organismo). Há muitas outras hipóteses que foram sendo organizadas, como aquela que optou por explicar o organismo como princípio de conhecimento. Nesse viés, organismo não seria necessariamente uma realidade em si, mas poderia ser compreendido como um fundamento original que permitiria discutir fenômenos empíricos particulares que se manifestam nos comportamentos. (GREINER, C.; 2005, p.26)

⁵⁹ Podemos fazer um exercício mental sobre sistemas. Já que o assunto aqui é corpo, corpo sem órgãos, corpo em vida, etc... O corpo em vida é um sistema cuja soma das partes superam o todo. Imagine uma situação mórbida: um recipiente contendo rins, fígado, intestinos, pele, dois olhos, dentes, ossos, cabelos, sangue, tripas, cérebro e tudo mais que compõe um corpo humano. As somas dessas partes no recipiente não compõem o que ele é, porque sua organização e funcionamento dependem de uma interação específica que tem uma coerência interna e externa. A mera adição das partes separadas do contexto de interação não cria um sistema, pelo menos não um sistema organismo, vivo. Por isso mesmo a impossibilidade do CsO como ponto de chegada ou objetivo.

⁶⁰ BEUYS, artista alemão, fala no documentário TRANSFORMER (1979 de John Halpern) sobre sua obra **Bathtub**: “*My intention with this work was to recall my point departure and with it the experience and feeling of my childhood. It acts as a kind of autobiographical key: an object from the outer world, as solid material thing invested with energy of a spiritual nature. You could call this substance, and it is the transformation of substance that is my concern in art, rather than the traditional aesthetic understanding of beautiful appearances. If the creativity relates to the transformation, change, and development of substance, then it can be applied to everything in the world, and is no longer restricted to art...*” - Se a criatividade está relacionada com a transformação, mudança e desenvolvimento das substâncias, então isso pode ser aplicado a tudo no mundo, e não está mais relacionado apenas à arte.

Quem está deixando a imaginação correr solta nessa nuvem-novelo de referenciais e construções pessoais sobre o corpo - corpo sem órgãos, cognição e arte - já deve estar percebendo que, ao invés de excluir categorias e metáforas possíveis, opto em incluí-las. Assim possibilito, ao mesmo tempo, perceber o corpo como metáfora de sistemas para além do ser biologicamente vivo, até a possibilidade que Greiner aponta de discutir fenômenos empíricos e particulares. Pois bem. Volto a Schechner que pontua os estudos performáticos como estudos de contexto de comportamento relacional. Assim, o que poderia ser apenas contradição interna no trabalho, passa a ser expansão, criando zonas de vizinhança entre teorias que aparentemente abordam as questões do corpo, da criação e da performance em pontos de vista diferentes, mas que, na minha pesquisa-ação empírica-formal, tomaram e estão tomando corpo. Mesmo que esse corpo seja o de um Frankenstein paradoxalmente vivo e morto, paradoxalmente uno e múltiplo, dobras costuradas por dentro e por fora.



Capítulo 3 - Processos Híbridos de Criação: Casulos para nascer-morrer-nascer (uma experiência de CsO)

Dando continuidade, resolvi utilizar-me do gás gerado pela proposta Artaudiana reinterpretada por Deleuze-Guatarri e me envolver em uma prática-reflexiva de encontro e desestruturação do meu corpo. Ou um programa de CsO auto-realizado. Primeiramente, ficou uma pergunta no ar. O que seria um corpo? Antes de pensar num CsO, eu deveria começar a pensar num CORPO. A noção de corpo é algo completamente contextual assim como a idéia de humano. Para tanto, basta lembrar-se da história citada por Maturana-Varela sobre as irmãs-lobo. (MATURANA, H; VARELA, F;2007, p.143). Essas meninas foram abandonadas na selva e criadas por uma matilha de lobos. Foram encontradas na Índia em 1922 por uma família de missionários anglicanos. As meninas tinham cinco e oito

anos. Estavam em perfeitas condições de saúde, não demonstravam traços de debilidade mental e agiam exatamente como lobos. Andavam rapidamente de quatro, só comiam carne crua, tinham hábitos noturnos, não falavam e tinham rostos inexpressivos. Apesar da história utilizada pelos autores ser fonte atual de muitas controvérsias quanto a sua legitimidade⁶¹, acredito que ela possa ser utilizada como metáfora poética para a condição extremamente plástica do sistema neurológico humano e o fator contextual do que pode ser creditado como “humano”. Mais do que isso, existem casos bastante atuais de crianças-fera documentados pela mídia internacional, como a menina-cão russa que foi criada em um canil e quando foi achada, comportava-se como um cão. Para os autores, casos como estes atestam que, embora a anatomia e fisiologia destas crianças sejam humanas, elas desenvolveram outro contexto de acoplamento estrutural que está para além do domínio do humano. Sendo mais específico, os autores definem que humano é um contexto bio-cultural. “Nós, seres de carne e osso, não somos alheios ao mundo em que existimos e que está disponível em nosso existir cotidiano”. (MATURANA, H; VARELA, F;2007, p.146)

Assim como o “humano” pode ser entendido como uma construção definida pela relação entre as dinâmicas internas de autogeração e seus acoplamentos estruturais, o que o relaciona com o meio natural e cultural, a noção de corpo também se expande, indo além da anatomia. Pensar sobre o corpo e o humano é exercício fundamental de criação de identidade, é exercício político, pois se sabe que estas ações, tanto de homem quanto de corpo, quanto de natureza ou teatro, são carregadas de percepções altamente éticas e políticas e que vem ao longo da história desenvolvendo-se por conflitos, sobreposições, justaposições e fusões.

⁶¹ em artigo da Wikipédia, a veracidade das fotos e documentos do Missionário anglicano são contestadas, alegando que ele utilizava crianças com uma síndrome mental como se fossem crianças-feras. Além de maltratá-las para conseguir que elas se comportassem como animais fora do contexto do humano. Em outros sites é possível ter contato com outras narrativas sobre crianças criadas por animais. www.feralchildren.com

Arquipélagos e Casulos: As ações

Tudo começou com um *workshop* realizado em março de 2008 na sede do Lume – Teatro, onde reuni diversos colegas interessados na *performance art*: Isabella Oliveira, mestranda na UNICAMP com o projeto Terror e Mídia (www.isabellasantana.blogspot.com); Flávio Rabelo, mestrando na UNICAMP com o projeto Estranho (www.estranhocorpo.blogspot.com); Rodrigo Scalari, ator e pesquisador, mestrando na UNICAMP com o projeto Corpo jogo; e Márcio Shimabukuro, (www.shima.art.br), artista visual e *performer* com trabalhos largamente difundidos pelo país. Este workshop teve como intenção primeira criar um campo de trocas e vivências dentro da linguagem da performance art. Isto se deu devido ao caráter processual que é inerente à linguagem, e a pergunta que me motivou a agir foi: “como posso falar de *performance art* sem experimentá-la? Incorporá-la?”

Conhecer então é uma coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente. (DUARTE, JR.; 2001, p.127)

Como metodologia de trabalho, foi proposto o seguinte: neste primeiro *workshop*, a cada dia, um dos colegas iria propor um conjunto de vivências práticas que pudesse falar de si para os outros, dar uma opinião estética e sensível sobre o tema performance e criar um corpo coletivo de saber que tende para além da teoria e está ancorado na experiência. Saber esse que se dá justamente no campo da experiência e das trocas e discussões acerca das vivências em sala de trabalho.

Arquipélago:

Dia 1: Proposição minha: Corpo Sensível. O primeiro encontro teve a função de ser o espaço e tempo, onde fomos nos conhecendo pela primeira vez. Como a proposição era a partir de cada experiência individual e fazer uma atualização desta para os colegas, resolvi

realizar uma vivência dentro dos exercícios comumente usados no trabalho de criação teatral, desenvolvido pela Cia. Espaço em BRANCO, da qual sou diretor. Um aquecimento focado na escuta da respiração e da liberação das tensões corporais em direção ao solo. A escuta dos contatos que os ossos e músculos fazem com o solo. Ampliar esses contatos, deixando-se ser tocado e tocar o solo com outras partes do corpo. Mergulhar no que cria a dinâmica física, deslocar-se pelo chão, rolar. Conquistar o espaço através desses movimentos, primeiramente liberando algumas partes do corpo e as elevando, mas ainda com a maior parte do corpo em direção ao chão. Desgrudar-se quase que totalmente do chão até conquistar um deslocamento livre pelo espaço. Apoiar o olhar no espaço e nos colegas. Após, movimentar-se em função não só dos impulsos vindos do seu corpo, mas também dos impulsos e sensações gerados pelos outros corpos e pelo espaço. Caso haja contato, deixar que esse contato se estabeleça, tentando perceber que informações sensíveis vêm do corpo do colega, informações táteis, auditivas e visuais. Mover-se em função delas. Por fim, a proposição estando nesse estado de corpo sensibilizado, nos dissesse quem ele era sem o uso das palavras. Assim, cada colega fez uma pequena “dança” ou movimentação, contendo a resposta a essa pergunta, ou seja, seu corpo vivo, naquele exato instante.

Dia 2: Rodrigo Scalari. O colega Rodrigo pesquisa a relação corpo-jogo como proposta de um treinamento para o ator. Ele propôs um aquecimento baseado em movimentos em cadeia, que iam sendo criados um a um por cada participante do workshop. Assim, o movimento de um ia sendo incorporado por todos e estes eram modificados pelo próximo colega e assim por diante, criando uma rede pessoal e coletiva de movimentos de aquecimento, juntando as necessidades pessoais às do coletivo. Logo após, foi feito um longo exercício chamado por ele de “diagonais”: o grupo é dividido em dois e cada metade vai para um dos cantos da sala. O objetivo é cruzar a sala, vindo um colega de cada lado e a cada encontro no meio dela, é realizado um movimento específico. O primeiro era um salto, depois um salto onde os colegas devem se encontrar no ar direcionando o osso externo em direção ao externo do outro. Depois, um colega rola pelo chão e o outro pula por cima. Esse exercício evolui para um jogo onde não está combinado que movimento será feito e os

participantes decidem no encontro. Logo após, ainda dentro dessa estrutura em diagonal, o exercício muda para a seguinte proposição: um dos participantes cruza a sala enquanto todos os outros cruzam juntos em coro, em direção oposta a ele. Seu objetivo é fazer alguma ação que desperte a atenção do grupo e os façam parar. Para finalizar o trabalho, Rodrigo propôs que fôssemos para a parede de fundo da sala e cada um compusesse um movimento relacionado a uma parte do corpo que gosta e um movimento em uma parte do corpo que não gosta. Assim, criaram-se dois movimentos diferentes por colega e logo depois a proposta foi juntar e aprender o movimento de todos fazendo uma pequena coreografia em grupo.

Dia 3. Márcio Shimabukuro. Márcio desenvolve uma série de performances onde explora o cotidiano, suas ações banais como o de vestir-se, despir-se em situações públicas. Para tanto, vem desenvolvendo uma *persona*, um homem que traz em si um amontoado de referências ao homem tido como padrão para a sociedade brasileira: bem-sucedido, trabalhador de escritório, casado, pai de família, figura esta muito diferente da personalidade do *performer* em si. Esses sinais são agregados ao seu corpo através de peças-fetiche de vestuário: terno, gravata, relógio de pulso, aliança, óculos etc. Sua proposição no workshop foi bastante direta e relacionada com suas ações: tínhamos uma cadeira vazia e, no chão, as roupas e acessórios da sua *persona* performática. O objetivo foi, em ordem e em silêncio, um a um, despir-se de suas roupas de trabalho em sala e depois vestir-se com aquelas roupas. Após isso, sentar-se na cadeira já vestido como a *persona* “shima” e tomar um copo d’água, levantando-se depois e vestindo-se.

Dia 4. Flávio Rabelo. O colega começou um aquecimento com a intenção de acharmos movimentos circulares. Primeiramente nas articulações do corpo, uma a uma, partindo do pescoço, braços, coluna, pélvis, pernas e sempre agregando até chegar a deslocamentos no espaço com idéia de círculos. Nestes deslocamentos, nós éramos incitados por ele a mantermos uma conexão visual e sinestésica com os outros colegas, fazendo com que o nosso deslocamento estivesse fazendo parte de um movimento maior gerado pelo coletivo. Na segunda parte da proposição, nós ficamos no fundo da sala, alinhados e olhando para frente. O objetivo era que só nos deslocássemos se todos partissem juntos. Depois, o

objetivo tornou-se criar movimentos simples, deslocamentos pra frente ou trás, como agachar-se ou pular, mas sempre tentando começar o movimento “ouvindo” o grupo, indo junto e paralisando de tempo em tempo. Após, o exercício evoluiu para a mesma coisa, mas cada participante podendo escolher uma trajetória dentro da sala, compondo assim uma rede de pequenas e imprevistas interações.

Dia 5: Isabella Santana. Ao chegarmos à sala de trabalho, nos deparamos com Isabella já realizando uma ação: ela colava seqüencialmente nas paredes, na altura dos nossos olhos, reproduções de xerox das gravuras do médico *Andreas Vesalius* (Bruxelas, 31 de Dezembro de 1514 — Zákinthos, 1564), considerado pai da anatomia moderna. A sala foi cercada dessas imagens belas e perturbadoras. Ela então nos propôs um aquecimento baseado nas articulações. No chão, fomos passando sensivelmente através da atenção interna e da exploração das capacidades de movimentar cada articulação, dos dedos dos pés e mãos até a coluna. Aquecidos, nós tivemos a segunda proposta: observar as imagens de *Vasalius* e improvisar deslocamentos e posições corporais individualmente. Quando concluímos essa parte do trabalho, Isabella espalhou pela sala folhas que continham *xerox* de depoimentos de suicidas que a colega colheu em um site de pesquisadores sobre o assunto. A partir desses bilhetes desesperados e dos corpos desconjuntados que havíamos criado até ali, fizemos pequenas ações performáticas individuais, e esse trabalho finalizou nosso primeiro workshop.

A possibilidade de uma investigação prático-teórica me lançou nessas ações que descrevo abaixo que são INCORPORAÇÕES dos conceitos discutidos e apresentados. Mais ainda, a performance arte paradoxalmente me parece se apropriar destes comportamentos espetaculares e sabotar os fluxos que estes envolvem. A arte e a performance arte acabam sendo pra mim território de piratas, bufões e terroristas. Território de pestilentos que, com sua insistência no paradoxo, acabam por ferir e desconjuntar o

corpo das culturas, pessoais e coletivas. Cavalos⁶² do CsO. As ações a seguir tem no CsO seu motor interno, um guia metodológico e poético.

⁶² Cavalo é sinônimo de médium em algumas Umbandas.

Capítulo 3.1 OS CASULOS. Lygia Clark, eu e o CsO.

Preciso falar sobre ela: a importância de Lygia Clark neste processo. Isso é afetivo. Abriu-se durante esta pesquisa uma porta de comunicação entre eu e ela. Alguns artistas permanecem vivos, são como pajés. Máquinas de guerra. As vezes parece que consigo escutá-los no coração. Uma das idéias primordiais associadas à *performance art* diz respeito a um *topos*, um lugar onde arte e vida são experimentados como uma mesma substância⁶³ em transformação. Um lugar íntimo, onde percebe-se que criação, arte, poesia são mistérios presentes no corpo do artista em vida, no olhar, numa forma de olhar ou relacionar-se com o mundo. Optei em experimentar esse território através de uma ação muito simples, movida pelo simbolismo explícito ou não do *casulo*, nome que dei para esta série de experiências acionadas no território da *performance*. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “*símbolo do lugar das metamorfoses, deve ser aproximado da câmara secreta das iniciações, da matriz (útero) das transformações, dos túneis etc... mais que um envelope protetor, ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir...*”. (CHEVALIER e GHEERBRANT; 1999 p. 302)

Vários artistas com visibilidade criaram e exploram as possibilidades poéticas dos Casulos, mas me interessou especificamente o trabalho de Lygia Clark, por ver e intuir nele, um processo que eu poderia considerar de CsO. Para mim, o impulso inicial de me relacionar com o Casulo, foi através do estudo e minha curiosidade pela obra de Clark. Sua obra sempre me atraiu pela beleza das transformações pelas quais passou durante toda a jornada poética. Me interessou também pelo altíssimo impacto conceitual nas discussões contemporâneas em arte, principalmente relacionadas a uma “desmaterialização” dos

⁶³ Ante a matéria e, se se pode falar assim, antes da forma, antes de dar forma, Beuys convida a apreender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram, e, por conseguinte, as nossas. (BORER, A.; 2001 p. 15)

objeto-obra para enfim, chegar no comportamento criativo em si. Lendo seus textos e estudando suas obras me dei conta que a artista seria um parentesco na *performance art*⁶⁴ brasileira muito mais próximo de mim, temporalmente e por afinidades estéticas-éticas do que, por exemplo, Flávio de Carvalho⁶⁵, que é tido como o precursor da performance no Brasil. Para começar este diálogo trago uma fala da própria Lygia a respeito de uma idéia que me estimulou de sobremaneira e guarda reverberações com conceitos de outros autores que já estão freqüentando esta dissertação:

Arte, para mim, só é válida no sentido ético-religioso, ligado internamente à elaboração interior do artista no seu sentido mais profundo, que é o existencial. Toda minha visão não é puramente ótica mas esta visceralmente ligada à minha vivência do sentir, não somente do sentido imediato, mas, mais ainda, no sentido profundo que não se sabe onde está a sua origem. (...) Às vezes, penso que antes de nascermos, somos como um punho fechado que abre o primeiro dedo quando nascemos e vai se abrindo interiormente como pétalas de uma flor, à medida que achamos o sentido da nossa existência, para num determinado momento, termos consciência dessa plenitude de um *vazio-pleno* (tempo interior). Nesse instante atingimos uma concepção ético-religiosa que contraria toda a existência de um deus fora da gente: ele está dentro de nós e é o que de melhor temos: a idéia da vida e da morte nos abandona, já não existem essas duas polaridades. (CLARK, L.; 1997 p.111)

⁶⁴ Não cabe aqui discutir se a obra de Lygia Clark é ou não *performance art*, mas sim observar como a obra da artista serviu, junto a outras fontes, para o estabelecimento deste meu *processo híbrido de criação* que relacionou o campo experimental-pessoal da *performance art* com o processo de elaboração do espetáculo teatral *Teresa e o Aquário*.

⁶⁵ Flavio de Carvalho (1899-1973) foi um artista anos à frente de seu tempo. Multimídia e provocador, enveredou pelas mais distintas linguagens artísticas (como arquitetura, pintura, escultura, performance, *happening*, cenografia e teatro) para transcender os valores sociais estreitos que então vigiam em São Paulo e, mais amplamente, no Brasil. Sua formação simultânea em engenharia e pintura, adquirida na Inglaterra (Universidade de Durham, Newcastle upon Tyne), lhe conferiu um senso estético não usual no Brasil de então e uma amplitude de interesses que lhe possibilitou uma abordagem da arte como poucos já haviam experimentado, principalmente em solo nacional. (<http://www.mam.org.br/2008/portugues/exposicaoDetalhes.aspx?id=92> - pesquisado em julho 2010)

Foi impossível ficar indiferente à sensibilidade sobre o processo criativo elaborado por Lygia, um processo interior, de formação de uma consciência, formação de alguém, de uma flor, um gesto, que seja. A destruição das fronteiras entre forma-conteúdo, arte-vida, interior-exterior, deus-homem, vida-morte, que aparecem na obra de Lygia, aumentaram ainda mais o substrato emocional e conceitual para que me lançassem em direção às minhas primeiras experiências solitárias, autotransformação e experimentação. Me impulsionaram quanto à escolha de substâncias - materiais de diversas ordens, visíveis e invisíveis, que só mesmo em uma experiência performática puderam ser agenciados no corpo do artista.

Os Casulos aparecem na obra de Lygia no fim da sua primeira fase, ligada ainda à problemáticas de ordem pictórica durante a investigação da “linha-espaço”. Nesse momento Lygia vai abandonando as superfícies, os planos e os espaços modulados que guiam sua pesquisa neo-concreta e surge um misterioso “ovo linear”, obra realizada em 1958 e que tive a chance de fruí-la em uma exposição no Santander Cultural, em Bienal do Mercosul de que agora não me recordo a edição. Tomo a liberdade de usar o adjetivo misterioso, pois em “ovo linear” é a primeira vez que o círculo aparece em suas obras. Tomo esta liberdade também lembrando o leitor do “ovo de intensidades”, que abre o capítulo sobre o CsO, também estudado neste processo. Mais que isso, ele traz em si a tensão entre “dentro e fora” ou, fazendo uma observação bastante livre, entre arte como coisa-objeto, que vale por si, e todo mundo exterior. O ovo de Lygia não se completa, ele vaza, é um ovo fraturado e, se observarmos as obras que vem a seguir, este vazamento do plano pictórico para o espaço escultural com os “bichos” e, após, para as ações como os “objetos relacionais”, onde não conta mais o objeto mas a ação, temos novamente um incremento da imagem deste “ovo linear” como guardião e contêiner de toda uma realidade em potência. É na fronteira, na “pele” do “ovo”, que se dá a fratura.

Olhando para um círculo quase completo dentro da superfície de um espaço representativo, tendemos a fechar o círculo visualmente (Lei de Gestalt). Quando temos um círculo quase completo, contornado pela linha-luz no espaço real, o

círculo tende a não se fechar para nós, por que as extremidades da linha-luz, perceptivelmente, distorcem a superfície do círculo. (Clark, 1997 – 105)

O “Ovo-linear” veio acompanhado de outras obras de transição como o “ovo contra-relevo”, “contra relevo” e os “Casulos” todos de 1959. Estas obras germinaram quase que literalmente a série de obras que veio a seguir, os “bichos”. Se as obras desta fase de Lygia forem imaginadas, uma a uma, numa cadeia de forma linear-temporal, veremos que elas começam penduradas, quadros nas paredes, sofrem uma pressão interna que vai estourando seus contornos, até que caem no chão e alcançaram, ao mesmo tempo, o espaço e a potência de manipulação direta por parte dos espectadores. Obras que literalmente “convidam” à interação ativa para além do ótico, incluindo outros sentidos presentes na experiência do espectador, agora, co-criador dessas obras.

O bicho nasceu quando eu tentei fazer um “contra-relevo” e não um “casulo”, apesar de estar trabalhando com os “casulos” anteriormente aos “bichos”. Foi dobrando uma das divisões deste “contra-relevo” e fazendo o mesmo com a divisão correspondente, que me deparei com duas peças livres no espaço. (CLARK, L.; 1997 p. 106)

A dimensão de transformação presente nesse momento poético da artista me nutriu fortemente. Muito mais do que as a problemática específica da linguagem visual, é esse “vazio-pleno” que me atraiu. E a metamorfose em si. Lygia foi virando, junto a Artaud, Deleuze e Guatarri, Maturana e Varela, Beuys, meus “padrinhos” de processo. Decidi então viver o meu próprio “Casulo”, já que estava pesquisando a performance como campo possível de alargar meu terreno criativo, já que estava em estado de transformação latente. Ele foi a primeira experiência público e privada de ação pessoal, criativa, fora do campo determinado pelas fronteiras do que se considera (ou eu considero) teatro, que realizei.

Para tanto, detalhei algumas vontades, uma espécie de planejamento, de concepção. Em primeiro lugar, a ação deveria ser solitária, que não dependesse da interação com ninguém, ao mesmo tempo pública, que estivesse em um lugar ao alcance do olhar de possíveis passantes, curiosos e interessados. Outro desejo muito importante (e que está completamente dentro da argumentação deste meu processo, bastando lembrarmos da estruturação anterior que fiz em relação ao que possivelmente possa significar conhecimento para mim alicerçado nas teorias de Maturana-Varela), foi o de escolher a ação viva como forma primeira de criação de um conhecimento, neste caso, sobre a vida como arte e a arte como vida. Cabe também ligar agora o fato de que a escolha pela ação se deu também, e talvez principalmente, do ponto de vista teórico, pela motivação do “Corpo sem Órgãos”. Falando ainda mais pessoalmente, desejava encontrar uma forma de viver a morte, ou de estar morto em vida, para experimentar nascer, experimentar nascer para morrer, morrer para nascer, como nos rituais de passagem⁶⁶ que são incessantemente evocados pelos autores dos quais me nutri. Neste caso o “ritual” é pessoal e suas estruturas não são definidas por uma tradição, mas sim, pela necessidade criativa. Magnetizar o “vazio-pleno” no fundo do peito, borrar os limites que me imaginam no desejo de um CsO como prática possível e redefinidora. A coerência aqui é secreta, minha, insubstituível.

Artistas diferentes conceituam diversamente os trajetos da sua poética. Eu me alimento deles, filhote de antropófago⁶⁷ encerrado em apartamentos que sou. Não de um ou outro, de muitos, irrequietos, transgressores, minha genealogia escolhida, salto de uma

⁶⁶ A subdivisão dos gêneros culturais modernos (teatro, dança, música, poesia, etc.) desmembrou a linguagem dos rituais primitivos, criando campos específicos de expressão. As artes na sociedade moderna também não estão tão imbricadas com a vida, como os rituais primitivos. Elas incorporam o sentido do entretenimento, do jogo e do lazer, perdendo algo da “seriedade” e da mistura com a vida, observada nos rituais. Mesmo assim, Turner reconhecerá uma série de analogias que ligariam a fase liminar dos rituais e os processos artísticos (aquilo que ele chama de fenômeno “*liminóide*”). Em ambos os casos está em jogo a manutenção de espaços paralelos à vida cotidiana, nos quais são reelaboradas as formas de sentir, pensar e representar o mundo. (QUILICI, C.; 2004 p. 69)

⁶⁷ O reconhecimento do canibal em si inscreve-se na tradição cultural brasileira. “Só a antropofagia nos une. Social. Economicamente. Filosoficamente”, proclama Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago”, de 1928. (HERKENHOFF, P., APUD CLARK, L., 1997 p. 48)

imagem a outra feito macaco. Beijo meus ancestrais na boca⁶⁸. Uma vontade louca de experimentar na carne estas situações-limite. Uma vontade louca de me ligar com eles, os fantasmas de luz dos artistas que me são queridos. Ser iniciado. Mais uma vez, sempre. Mudar compreensões sobre eu como unidade (unidade?, pluralidade), sobre meu status de artista (artista?, homem) – pesquisador, ampliar campos de criação, quebrar o cimento depositado sobre a pele, sacrificar o polvo⁶⁹ que foi morar e que mora no meu peito quando nem me lembro e que, de tempo em tempo, se contrai e me molesta, aperta seus tentáculos. Vejamos bem: eu estava em Campinas, exilado da companhia de teatro de que faço parte, impossibilitado de estar no meu terreno familiar que é o “encenar” ou “dirigir”. A escolha da ação pessoal, quase anônima, solitária foi também uma resposta ao meu exílio. Uma via para manter o fluxo de criação ativo, para encaminhar as energias do “corpo-bicho” que grasna, esperneia.

A concepção dos “Casulos” envolveu também algumas outras escolhas como, por exemplo, a utilização da “*fita-durex*” (material que entrou de fato no meu trabalho, aparecendo não só em vários ensaios e em cena de Teresa e o Aquário, como também e em Homem que Não Vive da Glória do Passado⁷⁰). A *durex* foi a reverberação pessoal que

⁶⁸ Consciência da minha voracidade, na vida, pelas pessoas, pelos objetos. Sou enorme bocarra que tudo engole, devora, tritura. Sou um pequeno corpo, quero ocupar todo espaço do mundo. (CLARK, L. ; 1997 p. 291)

⁶⁹ Pássaros e leões nos habitam, diz Lygia - são nosso corpo-bicho. Corpo-vibrátil, sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam. Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo. De tempos em tempos, avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura. É o desassossego: o bicho grasna, esperneia e acaba sendo sacrificado; sua forma tornou-se mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte. (ROLNIK, Suely, 341 apud CLARK)

⁷⁰ Atual espetáculo da Cia. Espaço em BRANCO, ainda e sempre reflexo deste meu processo em parte descrito aqui. Nele assumo direção e performance, como uma construção una. Mais em: www.homemquenaoblogspot.com

encontrei aos materiais que Lygia Clark passou a usar na fase final da sua obra⁷¹, do “caminhando” aos “objetos relacionais”. Usei a *durex* como a substância que a lagarta secreta no momento em que sua vida de larva está completa. Substância excretada que faz o de dentro, fora, exterior que se fecha no exterior do corpo do bicho, pequeno caixão e útero, um casulo. Escolhi a *durex* para grudar e fechar meu corpo, restringir meus movimentos e, literalmente, me anexar ao ambiente (geralmente árvores e arbustos mas chegando, no último casulo que fiz, o N.7, a um gerador de eletricidade). A *durex*, como os vários materiais utilizados por Clark em suas proposições, foi escolhida com o intuito de agir diretamente sobre as fronteiras do meu corpo, sobre a pele, onde se dão os limites, desmanchando e ampliando os “contornos do corpo”⁷². Utilizei *durex*, também, para prender, aderir a realidade, o *environment* ao me redor, a luz do sol, trazê-la pra mim, as sombras da noite. As fotos de registro mostram a luz solar brilhando na fita. A *durex*, ao mesmo tempo em que me prende, prende e adere toda a vida fora de mim, elo do dentro com o fora (do corpo). Por falar em luz, outra dimensão de escolha poética que envolveu os casulos foi o horário, pois eles, em sua maioria, foram realizados durante o ocaso, quando o dia vira noite, horário mágico, horário onde aparecem os discos voadores no horizonte de quem os vê, hora de aparições, em que, na atmosfera, a transitoriedade de tudo neste mundo fica mais presente.

⁷¹ Lygia gostava de acentuar o caráter cotidiano, universal de sua proposta, usando materiais encontrados na rua ou na praia, ou comprados a baixo preço em qualquer parte, materiais que podiam ser análogos aos órgãos e ritmos do corpo: folhas e sacos de plástico, elásticos, sacos de rede para cebolas, pedras, água, conchas...(BRET, Guy, apud CLARK Lygia, 1997 -17)

⁷² Com os *Objetos Relacionais*, sua última obra, Lygia chega o mais perto que pôde desse ponto. Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-se pelo Espaço poético que ela criou num dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de "sessões" regulares com cada receptor. Mas a quê exatamente somos iniciados neste seu consultório experimental? A vivência do desmanchamento de nosso contorno, de nossa imagem corporal, para nos aventurarmos pela processualidade fervilhante de nosso corpo-vibrátil sem imagem. (ROLNIK, S. apud CLARK L.; 1997 p. 343)

Para finalizar essa parte, ainda incluo a importante decisão da nudez⁷³. Eu sempre tive uma vergonha irracional do meu corpo nu. Quando criança, evitava me trocar próximo às janelas com medo de que algum vizinho estivesse olhando. Ou alguma luneta (num satélite ou nave), vinda do espaço (não fazia idéia que nas décadas seguintes teríamos o *Google-earth*), estivesse apontada pra mim. No banho, as vezes, me pegava pensando se eu estaria sendo observado por espíritos ou anjos. Decidir pela nudez foi também decidir por uma ação que realmente perturbasse estruturas íntimas do meu corpo-comportamento. Uma ação que precisou de um engajamento radical para ser realizada. Fora isso, nem a lagarta azul de Alice nos País das Maravilhas, de Lewis Carol, aparece vestida, apenas fuma seu *narguilé* e provoca questionamentos desconfortáveis em Alice⁷⁴. Talvez eu já estivesse vivendo as contorções da lagarta. Talvez essas contrações e contorções desconfortáveis também sejam força a me levar ao abismo da experiência.

A lagarta tem contra ela o duplo preconceito desfavorável ligado à larva – que, primitivamente, é um gênio malfazejo – e ao animal rastejante em geral. Em linguagem figurada, é a imagem da tendência a um mal alvitante, como também a da feiúra. No entanto o Bhradarahyaka Upanishad faz desse animal o símbolo da transmigração, em função da maneira pela qual ele passa de uma folha à outra, e do estado de larva aos de crisálida e borboleta, assim como a vida passa de uma manifestação corporal a outra. (Chevalier e Gheerbrant, 1982 - 532)

Publiquei no meu *blog* a “concepção” da ação no dia anterior à sua

⁷³ A afirmação da arte da performance se dará na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte dos sistemas. Contudo, todas essas formas de arte devem se integrar a essa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da performance, onde o corpo, verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada. (...) Um homem sozinho, sem palco ou adereços (objetos auxiliares, cenários) pode criar um envolvimento através de cada aspecto da sua personalidade, num ruidoso silêncio. No texto da arte da performance, a nudez é mais que a simples ausência de roupa; e a sensualidade e o erotismo evocam uma infinita variedade de significações que se referem a uma variedade de objetos. (GLUSBERG, Jorge 1987 – 82)

⁷⁴ (...)”Quem é você?” disse a Lagarta. (...) Alice respondeu um pouco tímida: “Eu...eu... no momento não sei, minha senhora... pelo menos eu sei quem eu era quando me levantei hoje de manhã, mas acho que devo ter mudado várias vezes desde então” (CAROL, L.; 1998 p. 60). Alice é também mais um espetáculo no atual repertório da Cia., realizado após Teresa e o Aquário.

realização e convidei alguns colegas para assistirem e registrarem a experiência. Fui dormir. Tive um sonho sobre vivos e mortos. Sobre outra das minhas estratificações íntimas e residuais da infância: os cadáveres em laboratórios de anatomia. Nesse sonho vivenciei já uma “preparação” para o processo de indistinção de polaridades, tais como vida-morte, ao qual estava me propondo. Quando acordei fiz as ações cotidianas: ligar o computador, a cafeteira e ir seguindo meu dia. Abri a porta do meu quarto que dava para um pátio cheio de plantas (foi a única vez em que eu vivi fora de um apartamento) e no marco da porta lá estava ela, uma lagarta negra. Isso pode parecer fantasia, mas não interessa, os territórios estão borrados, inclusive fotografei a lagarta para mostrar para os meus colegas. O fato mais importante não foi, obviamente, o aparecimento de uma lagarta na porta, já que morando pela primeira vez em uma casa com pátio e jardim, insetos, aranhas, passarinhos e outros bichos estavam sempre por ali, mas de eu tê-la visto. E de a sua presença ali, naquela manhã, estar fazendo parte do suave tecido criativo que despontaria na ação. O sonho e a importância que eu dei a essa lagartinha foram reflexos de um processo interno que já estava desencadeado. O corpo já estava em um estado peculiar, sensível, criativo. Naquele momento pude entender um pouco mais sobre *performance art*. Naquele momento começou a “cair uma ficha” sobre a tão falada arte-vida⁷⁵. Sobre esse conhecimento tão sutil, sobre o qual tantos artistas e pesquisadores se debruçam. Um conhecimento já estava sendo “encarnado”, “incorporado”, experimentado, não exaurindo meus órgãos (o olho não cegou nem tão pouco abriu-se em uma pupila com dentes afiados secretando gosmas primitivas, apenas viu o que raramente é visto por ser tão lindamente banal), mas sutilmente modificando suas funções. Minha vida já estava em metamorfose. Sempre esteve, mas e o olhar? E o perceber-se fluido, *metamorfo*? Observei coisas que em outras circunstâncias seriam irrelevantes: uma lagarta negra na porta, na manhã ensolarada do dia em que vou vivenciar um casulo pela primeira vez. Só isso, epifania cotidiana⁷⁶. A ação que só iria

⁷⁵ Convido o colega leitor a lembrar ou reler o “relato seis”; são experiências dessa natureza que foram criando minha vivência mais aprofundada e pessoal no território da “performance art”.

⁷⁶ Na cena teatral contemporânea essa possibilidade de captação do transitório, do *punctum*, da manifestação efêmera da epifania, é amplificada na operação do *work in process*, linguagem que incorpora, enquanto procedimento criativo – a mutação, o acaso e o acontecimento. (COHEN, R.; 1998 p.117)

eclodir enquanto forma reconhecível exteriormente mais tarde, já estava em pleno processo, alterando toda a configuração do meu cotidiano. Do meu corpo cotidiano. Logo a forma, tal como nos “objetos relacionais” de Lygia, perdem potência, e o interior, o processo criativo em si, é que se revela. O gesto interior. A percepção sobre mim mesmo e o mundo ao meu redor. Esse mesmo olhar alterado foi o que me levou, já no pátio central da UNICAMP, quando ainda estava decidindo onde agir, perceber numa árvore junto ao Instituto de Artes um pássaro totalmente camuflado entre os galhos, rígido, de pé, com os olhos abertos, que parecia uma coruja ou algo assim pelo bico pequeno, e que, ao meu ver, estava “dormindo” durante o dia⁷⁷. Tê-lo visto me deu um susto, depois fiquei muito tempo observando-o. Era como um galho subitamente transformado em pássaro⁷⁸, a natureza ao redor parecia também estar revelando seus hibridismos.

Esse estado criativo, em que é a vida que será transmutada em palco de insuspeitos encontros, em que imagens e sentidos serão gerados por um “acaso objetivo” e em que a poesia brota surpreendente, já era conhecido e conceituado pelos surrealistas, os quais podem ser considerados também, junto aos futuristas, como precursores da performance arte.

Em 1934, durante um passeio com Alberto Giacometti pelo “mercado de pulgas” parisiense, Breton sentiu-se atraído por um objeto que veio a adquirir: era uma colher de madeira, cujo cabo entalhado terminava na forma de um pequeno sapato. Movido por esta escolha eletiva, ele lembrou-se de que, vários meses antes, havia tentado persuadir Giacometti a esculpir um “cinzeiro cinderela”, idéia que lhe viera de um fragmento de frase ao despertar. O episódio, relatado em “L’amour fou” é exemplar, evocando as inúmeras coincidências narradas em “Nadja”: o acaso passava a ser portador de um sentido, posto que surpreendido por um desejo anterior ao próprio encontro que, por fim, viria a objetivá-lo. A colher-sapato encontrada ao acaso reatualizava,

⁷⁷ Outro exemplo de como a ação performática altera o cotidiano, não só do artista como de quem estiver interagindo com ele ou no campo de alcance da ação, é destacado no relato seis: “manhã cinzenta”

⁷⁸ O hibridismo do pássaro, o hibridismo do meu corpo, híbrido e não mestiço, pois o híbrido faz referência a intercruzamentos também de reinos, como vegetal-animal, vivo e morto....

por um deslocamento, o jogo de palavras “cinderela-cinzeiro”. Opera-se aí o que Jacqueline Chéieux chamou de deslocamento fátual: as relações causais tornam-se retorcidas, uma zona de turbulência emotiva produz-se e nela fenômenos parecem observar mecanismos de condensação, deslocamento, substituição e retoque. O acaso objetivo obedeceria, assim, às mesmas leis que presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em comunicação misteriosa com o mundo. (MORAES, E.; 2002 p. 42)

Tenho muitos exemplos deste estado de percepção aguçada e ao mesmo tempo cotidiana, parentes do sonho, que a ação performática pode provocar⁷⁹. Na documentação em vídeo que vem acompanhada deste texto existem diversas experiências que ocorreram com o coletivo em situações “cotidianas”. Durante o processo de elaboração de Teresa e o Aquário, começamos a utilizar, de forma espontânea, tecnologias de produção de imagens, leia-se câmera do telefone celular, câmera de vídeo e câmera de foto digital. Em várias situações (que deixaram registros audiovisuais e foram realizadas FORA do espaço de ensaio, ou seja, nas ruas em situações cotidianas), eu e meus colegas entregávamos à conversas-comportamentos criativos, interagindo entre nós e mediados por essa câmera, como um “olho” que se desloca do corpo e passa de mão em mão, gerando, assim, a disponibilidade de encontrarmos imagens, comportamentos, sinapses, em tarefas ordinárias que extrapolam os limites do que pode ser chamado “cotidiano”, como uma ida ao supermercado, um café em uma padaria, ou no caminho para casa depois do ensaio.

⁷⁹ Hoje é 18 de agosto de 2010. Estou revisando e formatando o texto dentro dos modelos da ABNT e ouvindo MP3 no randômico. Súbito, uma voz de velha, de homem, de espírito e bicho começa a grasnar em francês no meu “*i.tunes*”. É ele. Antonin Artaud em “para acabar com o juízo de deus”. Salve Artaud. Salve o CsO.

CASULOS

Casulo N.1

Hoje em dia as pessoas apreciam apenas a luz. Mas a quem a luz deve a sua própria existência? Às costas das trevas, pois elas carregam luz.

Tatsumi Hijikata

...o essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa metamorfose é geral. Nele se pode confiar, sobre ele se pode construir

Heinner Muller.



Local: o *performer* localiza uma árvore, ou canto, ou cerca, ou qualquer lugar de domínio público que possa servir de base para seu casulo. Esse *casulo número um* será criado na praça do CB – UNICAMP

Tarefa: com fita durex, o *performer* cria um casulo ao redor de si.

Tempo: o casulo será construído durante o crepúsculo, entrando nele durante o dia e saindo dele a noite. Segundo a previsão divulgada nos sites de meteorologia, em Campinas – SP, o sol irá se pôr às 17:58. A ação deverá começar às 17:35h.



(RELATO OITO)

1- Essa noite eu sonhei que eu estava numa aula de anatomia. Era aluno e ao mesmo tempo cadáver. Eu conversava com os vivos sob o ponto de vista dos mortos. Eu observava os mortos sob o ponto de vista dos vivos. Eu era executor e executado por uma EXPERIÊNCIA. Colega de quem observava e de quem era observado. Ao acordar, uma lagarta negra subia pelo marco da porta.

2- Sonhar com isso, e de fato, prestar atenção em algo que provavelmente sempre ocorrera ali, os casulos das lagartas, as lagartas na porta da minha antiga casa, atesta que a ação performática mistura cotidiano e arte num território só. A preparação da ação já é ação em si, pois o que está ocorrendo ali, naquela hora pré-determinada é uma experiência

iniciática. Lembro-me da euforia do começo da ação, a presença de alguns amigos e, com o tempo, quando o casulo foi se fechando e com ele a noite, o silêncio e a calma que se fizeram presentes. Eu estive cego e totalmente tapado por durex. Mas ali, presente e compartilhando aquele crepúsculo com alguns amigos e com os passantes, mergulhado num mundo que nem me lembro mais, pura experiência, uma introjeção radical. Após muito tempo, aonde o meu comportamento ia sendo modelado pelas substâncias que estavam em fluxo com meu corpo, durex, grama, formigas, luz do sol se pondo, árvores, olhares, ar, fui saindo lentamente da amarração. Já livre da durex, sentei no chão como uma criança e coloquei minha roupa. Nesse momento comecei a chorar intensamente. Eu estava de volta e, com certeza, modificado. Esse tempo, essa ação, encontra ligações poderosas com Renato Coehn⁸⁰. Ele fala do estabelecimento de um campo mítico. E que nascimento e morte são mitos primordiais do ser humano, que geralmente inserido como nós somos na nossa própria máquina cotidiana, esquecemos de viver intensamente nossas próprias mitologias. Os casulos são adensamentos radicais de nascimento-morte. A vivência das lagartas.

⁸⁰ Nas palavras de Renato Cohen, “o campo mítico é um “entre parênteses”, um tempo-espaco que se insere no tempo do cotidiano (experiência do ordinário, das relações objetivas)”, e é possível através da “inteireza, adensamento, exacerbação, ampliação da presença – colocação do potencial psicofísico inteiramente alinhado com o trabalho presente”.



Arquipélago número 1:

Essa ação foi decorrência direta do primeiro *workshop* feito em março de 2008 no Lume–Teatro com os *performers* Flávio Rabelo, Isabella Oliveira, João de Ricardo, Rodrigo Scalari e Shima, tendo o objetivo de criar um grupo de estudo e de ação em *performance art*. Este workshop ocorreu de domingo, dia 20 de abril e culminou dia 23 de abril, às 15:30, na fonte seca da praça do Ciclo Básico, UNICAMP-SP, em uma ação pública. Aqui, o leitor irá se esbarrar, mais uma vez, em recorrências interessantes. O texto que vem a seguir foi publicado originalmente no *blog* onde documento meu processo criativo faz cinco anos: www.groteperplexidade.blogspot.com. Estes fragmentos foram utilizados como um texto de concepção do programa de comportamento experimental. Eles estavam sendo estudados por mim desde aquele momento. Resolvi deixar desta maneira para reforçar o caráter de experiência da dissertação e, ainda, tornar perceptível o frescor das ações – aproximações teóricas anteriores à redação desta reflexão atual.



Neste workshop estiveram presentes: Flávio Rabelo, Isabella Santana e João de Ricardo

Arquipélago Número Um tenta dar conta da curiosidade individual dentro do corpo coletivo e vice-versa, sempre. Será o segundo *workshop* onde nós viveremos alguns conceitos fundadores para nossas pesquisas. Nos perguntamos: por que um arquipélago? Antes de qualquer coisa, o que aparece na sua cabeça? Aquelas pequenas ilhas, todas perto uma das outras, mas todas separadas. Todas parecidas, mas não iguais. Será o homem uma ilha? E homens em ação, juntos, cada um singular, mas contaminados pela água, ar e terra que circulam entre os corpos? Artistas num mesmo sistema, ou rizoma, se nós formos optar por um conceito Deleuziano. Um programa de CsO coletivo. Aqui é interessante lembrar o CsO citado por Deleuze onde estão em agenciamento um cavalo, a senhora e o masoquista. Todos são um só nesse programa desestruturante e desalienante. Conectados entre si e com o mundo. Fazendo parte do mundo.

O crítico de arte Agnaldo Farias escreveu, sob encomenda, um trabalho em que tenta mapear a arte contemporânea brasileira. Ele usa a idéia de ARQUIPÉLAGO ao tentar definir o território da arte contemporânea vivida no Brasil:

Diversamente do período moderno, com suas correntes e tendências artísticas organizadas em grupos como as vanguardas construtivas, os futuristas, dadaístas, surrealistas e outros, autores de manifestos, fundadores de revistas e até escolas, a arte contemporânea no Brasil, como já foi dito, embora possuindo suas matrizes, avança num número tal de direções e é constituída por obras tão singulares que, tudo considerado, ela sugere um arquipélago. A imagem é boa porque foge do reducionismo das grandes etiquetas, que, ao valorizarem as semelhanças entre as obras de alguns artistas, não atentam convenientemente para as diferenças entre elas. Outros argumentos a favor dessa imagem: em primeiro lugar, a descontinuidade que ela sugere, o que contraria a idéia de que seu desenvolvimento se dá linearmente, com cada obra se apresentando como um desdobramento da anterior; e, em segundo lugar, porque com ela nos afastamos da pretensão de um levantamento total de nosso problema, inviável pela extensão que ele assumiria, incompatível com a proposta deste livro. Um arquipélago porque cada boa obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante à outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece. (FARIAS, A; 2003, pesquisado em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/ult10037u352090.shtml>)



1- *A ação performática.* A Ação mimética refere-se ao universo do drama, Aristóteles e suas molaridades dramáticas. Refiro-me a toda moldagem conceitual que ocorreu na história do teatro com base na Poética. Aliás, falando em molaridades, cito Guattari e Rolnik:

às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos deveres, das transições de fases, das intensidades (GUATTAR; ROLNIK, 1996, p.321)

A ação performática refere-se a ela própria em tempo, espaço e ação. Voltando às idéias de Maturana e Varela, a idéia de AUTOPOIESE, como vista anteriormente, poderia ser usada aqui como mais uma “metáfora de trabalho” já que a qualidade dessa ação performática seria a de se “autogerar”.

2- *Work in progress*: a *performance art* cola a noção de objeto com a de processo, "artificando" o mesmo. A opção de fazer esse segundo workshop em público é tornar possível esse recorte vivo na reflexão, unir os tempos entre a criação e a execução.

3- *Site-specific*: O local para este *workshop* foi decidido naturalmente, diante do desejo coletivo em relacionar-se com a pesquisa e com a instituição que as abriga: a UNICAMP. Para tanto, nós escolhemos o chafariz da praça do Ciclo Básico. Um chafariz em formato circular, o ovo de onde a universidade se estrutura, um lugar que outrora tinha água, peixes e patos. A pupila vermelha no logotipo da UNICAMP. A minha experiência com esse local começou com a decisão performática: toda vez que eu almoçasse no restaurante universitário eu daria uma volta em torno desse monumento dilapidado que nós apelidamos ironicamente de "rodela".

A partir dessa tarefa performática ou programa de comportamento, minhas curiosidades anteriores colaram-se com a mitologia e as camadas de acaso que aquele "lugar específico" trouxe. Assim, a comunicação com o local reverbera e reverberará nas ações e procedimentos que faremos no workshop. O conceito de *HAPPENING* desenvolvido pelo artista Allan Kaprow dá conta, pela primeira vez, dessa circunstância estético-conceitual do *site-specific* com o seminal *18 Happenings in 6 Parts*. Eu digo isso sem esquecer as ações performática *site-specific* que ocorreram antes, como, por exemplo, as das vanguardas históricas: os Dadá e os Surrealistas. Mas o tratamento mais apurado, em termos de idéia, surge mesmo com Kaprow. Além do que, Kaprow visto como articulador de ações – *happenings*, serve muito bem para que eu possa refletir sobre o papel do artista "encenador" em outros campos que não os do teatro:

O espaço. Já referi que o tratamento do espaço é fundamental para os happenings. A partir do momento em que uma galeria de arte é inaugurada com uma "nova arte", que resulta da justaposição de linguagens plásticas e performativas, tal como o propôs Kaprow, o espaço torna-se o ponto comum onde a obra se implanta e acontece, simultaneamente. Por um lado, ele consiste na criação de "ambientes", com materiais que despertem memórias ou ligações

com o cotidiano, produzindo um contexto novo de sentidos onde o espectador é integrado. O próprio espaço físico onde se realizam os happenings são lugares do cotidiano: a rua, a natureza ou espaços não-convencionais. Muito próxima das instalações ou dos espetáculos site-specific contemporâneos, a relação com o espaço ganha então uma qualidade dramática, na medida em que a seleção e organização dos materiais na obra parte do pressuposto que todos eles são paritários e que potenciam sentidos; esta é uma das linhas de pesquisa das artes performativas (lembro que a palavra original de “ambiente” é “environment” e é a partir dela que Richard Schechner desenvolveria o seu conceito de “environmental theatre”). (ANA PAIS: <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/05/relembrar-allan-kaprow-1927-2006-ii.html>)

4- *Denken ist plastik*: Ao sentenciar que pensar é esculpir, o artista alemão Joseph Beuys sintetiza com a força de um *viral*⁸¹ a noção de que arte é homem, arte é humano e de que todos podem fazer da arte um espaço de transformação. Essa proposição paradoxal e subversiva acaba puxando outras, como corpo-cadáver, a noção de materialidade-imaterialidade, presença-ausência, público-privado, arte-vida, consciente-inconsciente, dentro-fora. Eu gostaria de encher de água aquela fonte seca. Isso é um absurdo? Você me ajudaria a trazer um caminhão pipa para dentro da Unicamp, para trazer água para a rodela?

⁸¹ Marketing viral ou publicidade viral referem-se a técnicas de marketing que tentam explorar redes sociais pré-existentes para produzir aumentos exponenciais em conhecimento de marca, com processos similares à extensão de uma epidemia. A definição de *marketing viral* foi cunhada originalmente para descrever a prática de vários serviços livres de email de adicionar publicidade às mensagens que saem de seus usuários. O que se assume é que se tal anúncio ao alcançar um usuário "susceptível", esse usuário será "infectado" e reenviará o email a outras pessoas susceptíveis, "infectando-as" também. Enquanto cada usuário infectado envia um email a mais do que um usuário susceptível, em média (ou seja, a taxa reprodutiva básica é maior do que um), os resultados padrão em epidemiologia implicam que o número de usuários infectados crescerá segundo uma curva logística, cujo segmento inicial é exponencial. De forma mais geral, o *marketing viral* se utiliza às vezes para descrever alguns tipos de campanhas de marketing baseadas na internet, incluindo o uso de blogs, de *sites* aparentemente amadores, e de outras formas de *astroturfing* para criar o rumor de um novo produto ou serviço. O termo "publicidade viral" se refere à idéia de que as pessoas passarão e compartilharão conteúdos divertidos. Esta técnica muitas vezes está patrocinada por uma marca, que busca construir conhecimento de um produto ou serviço. Os anúncios virais tomam muitas vezes a forma de divertidos vídeos ou jogos Flash interativos, imagens e inclusive textos. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Marketing_viral - pesquisado em julho 2010)

Enquanto a palavra “escultura” em sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys já representam a obra: *a fala é escultura*. A voz — volume, plasticidade, tons — participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. Palavra do mestre, mas palavra que procura-se a si mesma. O modo como Beuys trabalha tende constantemente à *atualização*, em um ato ‘público’, no presente, e, portanto, essencialmente inacabado. Em seu caráter imediato, a palavra-escultura opõe-se à eternidade do mármore, mas, sendo flutuante e efêmera, aponta ao mesmo tempo para uma “obra” coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina ou talvez para a entrada do beco para o qual aponta. (KUTCHMA, S., anais da ABRACE)



5- CsO O corpo sem órgãos. O corpo da ação. Espetáculo e seu CsO. O CsO de cada *performer*. Dar continuidade a troca de repertórios de treinamento e procedimentos

performáticos de cada artista-pesquisador. Criar rede de conexões conceituais. Um arquipélago entre pesquisas. O CsO de uma coletividade – Corpo Coletivo⁸².

TAREFAS:

1- O performer instala-se na sua “ilha”, uma pedra, um local descoberto e definido pela ação. Despe-se. Coloca seu mp3 player nos ouvidos. Fica com roupas de banho. Ele passa bronzeador, cremes no corpo. Com um espelho vê a si próprio e o mundo a sua volta. Com um espelho duplica-se e duplica o outro. Com o espelho reflete raios solares em direção ao olhar dos possíveis espectadores, transeuntes, ao olhar dos colegas. Conforme a playlist que toca no seu mp3 player, o performer reage fisicamente.

⁸² corpo coletivo é uma relação entre o corpo humano e outros corpos. É uma mistura programada de matérias orgânicas, psíquicas, informacionais, etc. Um corpo coletivo é uma soma, ou melhor, um encadeamento de corpos distintos. Uma de suas características é a efemeridade. O conceito de corpo coletivo foi engendrado a partir de uma série de trabalhos artísticos desenvolvidos pela escultora brasileira Lygia Clark. (...) aparece aqui com sua obra que investiga o corpo coletivo. O sujeito de Lygia Clark é o espectador. A partir dos anos 70, a artista discute a posição de autora e humildemente desloca sua produção em direção de proposições que distribuem a autoria de suas obras em ações coletivas. Os corpos coletivos compõem-se e recompõem-se como os nós da rede mundial de computadores. Seu comportamento depende dos elementos que o compõe num determinado recorte de tempo e, principalmente, do número de interfaces abertas à conexão em cada um desses corpos. Da mesma forma, Joseph Beuys está pensando nos coletivos, por exemplo, na proposta de plantar nos 7000 carvalhos por toda a Alemanha. Também Hélio Oiticica está dividindo a autoria de seus Parangolés com o corpo dos sambistas do morro da Mangueira. (Ciotti, N. - Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis 2003)



2- O *performer* cria em torno de si um casulo com material plástico. O mesmo plástico que encasulou as pedras de cada ilha. Como casulo, desloca-se até a ilha do outro. Instala seu corpo durante a trajetória no espaço. Ao chegar em seu objetivo, sai do casulo.



3- Colocar a Máscara e as roupas do outro. A Máscara estranha não tem visão. Vagar cegamente até encontrar algum outro performer. Ao encontrá-lo trocar de máscara e roupa. Cada performer deverá passar pelas identidades dos outros dois. Ao voltar a sua identidade, volta a sua ilha, recolhe seu material e sai. Ao sair da rodela, o *Performer* escolhe e cria um casulo para a sua máscara estranha em algum local. Rastros da ação.



Casulo N. 2

*"Somos os propositores,
somos o molde,
a vocês cabe o sopro,
no interior desse molde:
o sentido da nossa existência.*

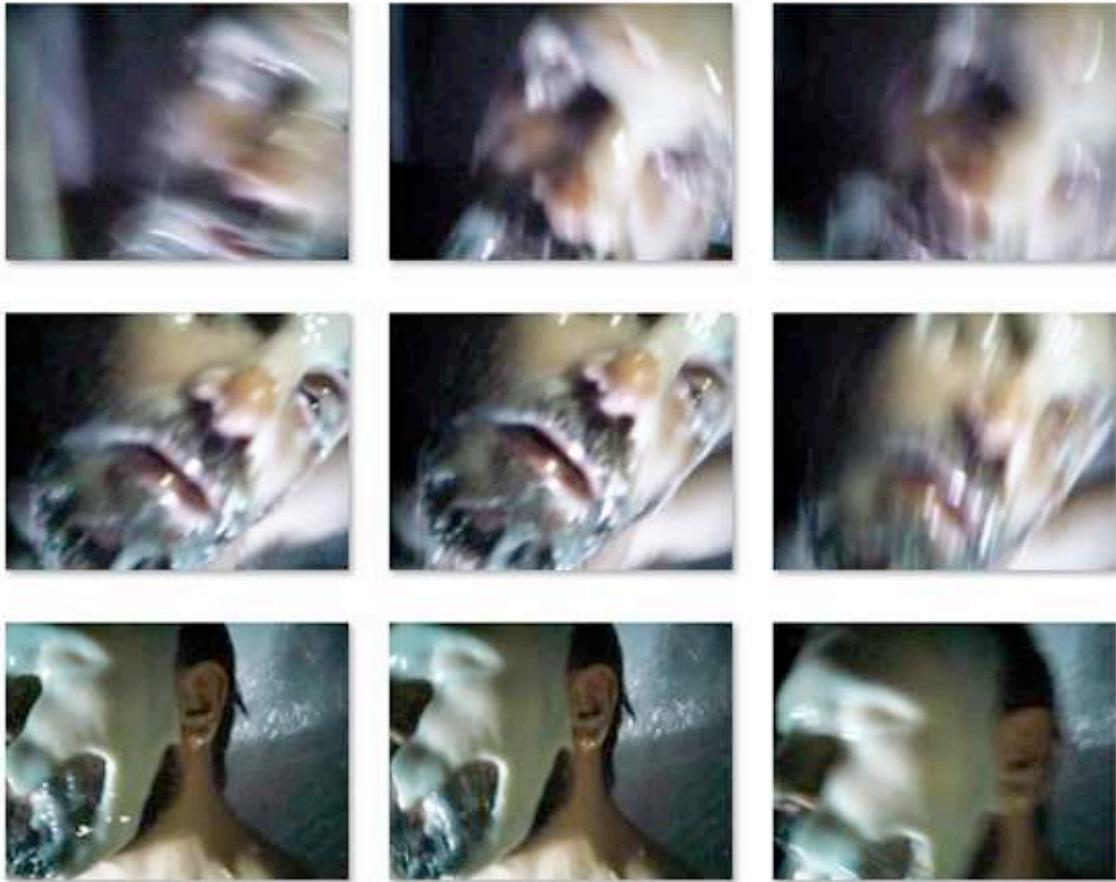
*Somos os propositores:
nossa proposição é o diálogo.*

Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

*Somos os propositores:
enterramos a obra de arte como tal
e solicitamos a vocês para que
o pensamento viva pela ação.*

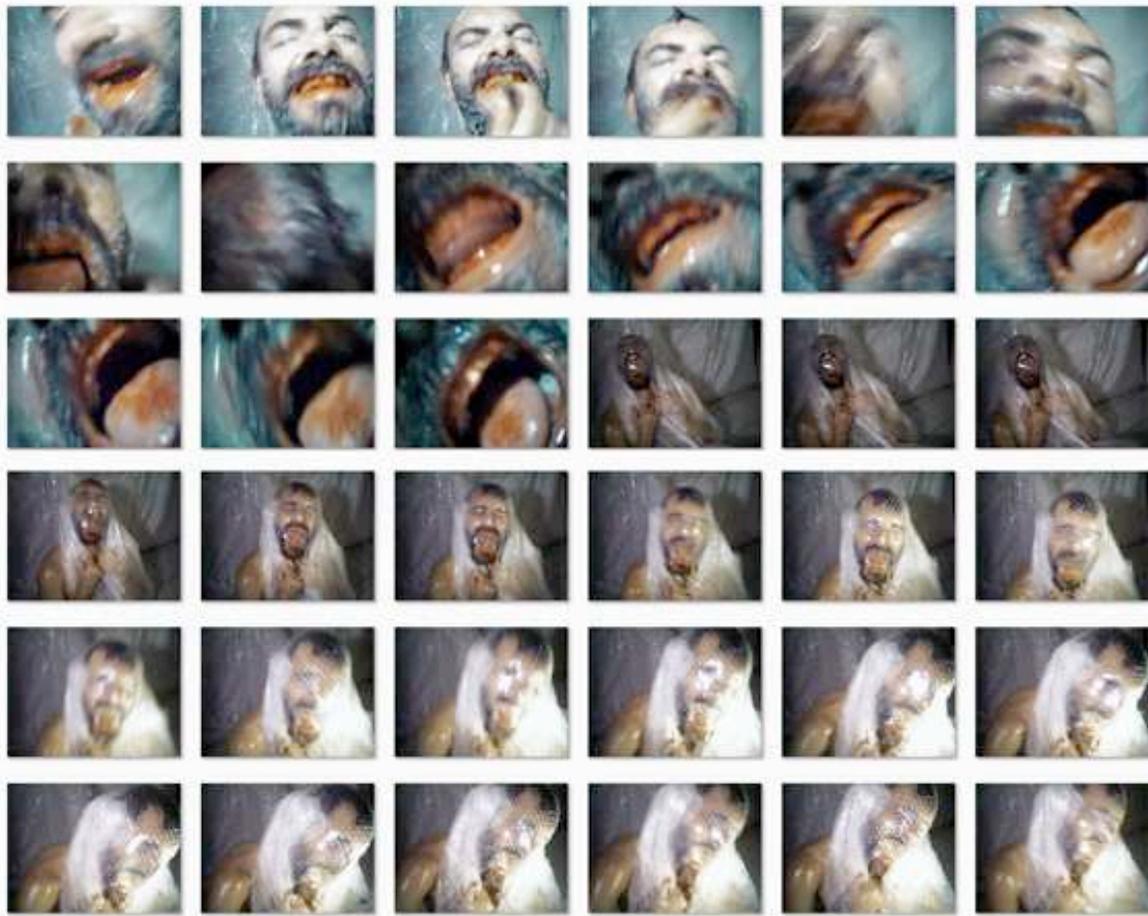
*Somos os propositores:
não lhes propomos nem o passado,
nem o futuro, mas o agora."
Lygia Clark, 1968*

Este Casulo explodiu como ação ao anoitecer, novamente. Ele ocorreu em um momento íntimo conturbado. Casulo número dois foi realizado no meu quarto, na frente do meu “altar pessoal”, lugar onde reúno imagens e objetos que me são caros. Essa é uma ação íntima e também mais um corte-aprendizado dentro do Coletivo Arquipélago, pois assim é a idéia: as ações mesmo individuais vão crescendo dentro do corpo do coletivo e vise-versa. A Isabela sempre junto criando comigo esse corpo-agenciamento. Fiz esse casulo como um ritual pessoal. Desdobrei meu cotidiano em suas materialidades mais óbvias e diretas, o quarto de dormir, eu enquanto manifestação complexa, corpo-experimental, em um campo estético que reverberou profundamente, um saber que só é atingido na experiência:



TAREFAS:

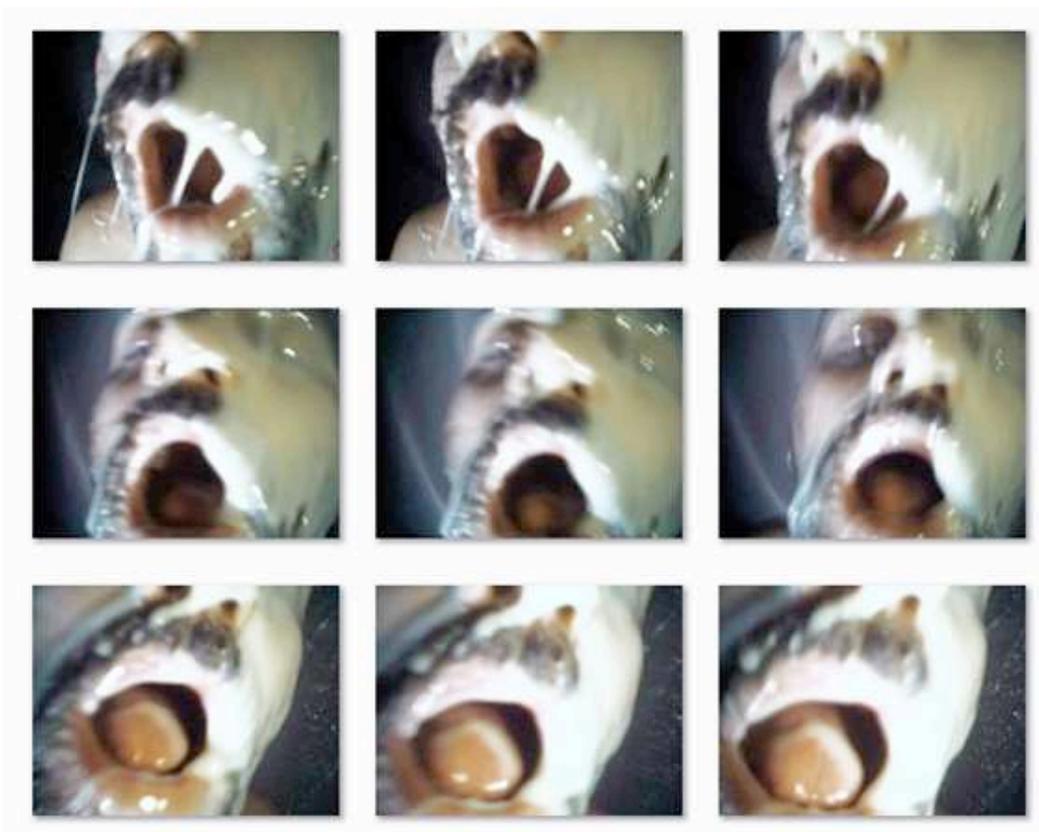
Cobrir as paredes do quarto com plástico-bolha. Despir-me, cobrir-me de leite condensado. Pintar os dentes com batom vermelho. Tecer um casulo com os plásticos. Sair do casulo. A ação foi documentada por centenas de *frames* tirados pelos amigos que, com seu olhar, co-criaram a ação.



Os frames agora foram editados e dialogam com outra proposição que venho realizando que são os *outros cinemas*. Estes *outros cinemas* são reverberações da mesma chama que acende meu trabalho atual. A performance arte. Para criar um campo de arte, basta propor. "Denken Ist Plastik" nos lembra Beuys, "enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação" arremata Clark. Cinema sem câmera e sem movimento. Documentação pessoal. *Performance art*. Cinema com câmera e movimento privados, íntimos, mais uma reverberação de alguém que não vê o casulo como fetiche, mas que mergulha na potência de mutação.

(RELATO NOVE)

Meu documento íntimo: máscara molhada do nebulizador quando eu tenho falta de ar. E eu tô sempre precisando usar a máquina molhada que me faz respirar. Dezenas de vezes por dia eu pressiono a bombinha e meu pulmão se abre. Eu gosto quando nos filmes aparece a neblina. Gosto de abrir as janelas de madrugada para ver a neblina tomando conta de tudo alaranjada, silenciosa e viva. Montar um teatrinho dentro do quarto. Meus irmãos e eu deitados no chão semi-tapados com os cobertores, braço de um, perna do outro, cabeça saindo pra fora, e a maquininha de respirar ligada, trazendo neblina minha para o quarto. A criação passa por esse espaço onde eu já não sei mais o que é memória, o que é invenção ou o que é sonho. Borda líquida. Paisagens afetivas. Redimensionamento e atualização constante das matérias das quais sou feito: as visíveis e as invisíveis.



*Hot Room*⁸³:



Foi realizado em 25 de maio. *Hot Room* foi uma ação performática apresentada por Isabella Santana e João de Ricardo. Foi inicialmente inspirada na música de mesmo título, interpretada por Linda Lamb. A este insight, agregamos elementos acumulados de experiências anteriores. Um deles foi a utilização do espelho, partindo da concepção dos mitos de Narciso e Perséfone: Perséfone cheirou a flor de narciso que a entorpeceu. Aproveitando isso, Hades, deus controlador do mundo subterrâneo dos mortos, a seqüestrou, a levou para o seu reino, onde a estuprou e a coroou rainha.

⁸³ *Hot Room* reverberou no corpo de Teresa e o Aquário principalmente no que diz respeito a uma estrutura narrativa profunda, relacionada à catábase a anábase (descida ao mundo dos mortos e volta à superfície) vividas por Perséfone.



TAREFA:

Partindo da idéia do entorpecimento, iniciamos a ação com a ingestão de placebos vermelhos e azuis, oferecidos também, em cima do espelho, ao público participante. *The red, or the blue one? What you choose?*⁸⁴ O duelo entre o bem e o mal, a morte e vida, superfície e profundidade, paraíso e inferno, realidade e virtual, são assim encontrados, no desenrolar desta ação.



⁸⁴ O filme de ficção científica Matrix cita a obra de Lewis Carroll, ALICE, em diversos momentos, esta frase: “o vermelho ou o azul, qual dos dois você escolhe” é feita ao personagem principal, NEO enquanto ele ainda está ingênuo quanto a natureza do mundo segundo o universo de Matrix, o que seria o cotidiano na realidade é apenas uma simulação virtual, e os humanos estariam sendo drenados energeticamente pelas máquinas, num mundo “real”. Escolher entre o azul ou vermelho significaria continuar ingênuo ou queimar o véu da “realidade”.

Num segundo momento, eu, ao mascarar-me, criei uma *persona*, comportei-me como servo seduzindo ao mesmo tempo Isa ao inferno, levando-a até as profundezas do universo. Transborda sexualidade. Hot Room! Fetichismo visual! *Environment* vermelho, gestos obscenos, perversão, narcisismo, *champagne*, morangos e cremes, irão de encontro aos elementos do Hades e também dos mistérios de Elêusis e das festas dionisíacas sem, é claro, deixar de indicar certo clima de terreiro. O importante é concluir que a sociedade é constituída historicamente, desde milhões de anos, destas dualidades em que permeiam a beleza e a feiúra, o grotesco e o sublime, o trágico e o cômico. O terror e a violência, por sua vez, inerentes ao instinto animal, segmentam traumas ao longo dos séculos, que aliados ao desenvolvimento das novas tecnologias, vêm alterando profundamente os modos de comportamento e as relações interpessoais, tornando-as cada vez mais frias e efêmeras.



Casulo N.3⁸⁵

Esse Casulo foi realizado domingo, dia 09 de junho, no Pátio do Ciclo Básico, UNICAMP. Casulo número três propõe a integração do casulo com um ipê Florido. Também lança suas peles plásticas em direção aos devires corporais que povoam *A Tempestade* de Willian Shakespeare, o imaginário erótico espiritual das imagens de São Sebastião e o horror dos corpos mumificados. A documentação foi feita pelos colegas-participantes Isabella de Oliveira, Ju, João Maria e Adriel, a partir da seguinte proposta: com o seu olhar, procure onde o corpo se transforma.

Na ocasião eu estava participando da disciplina oferecida, um seminário sobre Willian Shakespeare, e esta ação foi realizada como possibilidade de INCORPORAR um pouco do imaginário poético de Shakespeare no fluxo experimental de ações que estava realizando. A obra do bardo que mais me chamou a atenção, por conter figuras híbridas onde sonho e realidade são explicitamente diferentes densidades de uma mesma matéria - a criação ou o homem, foi A TEMPESTADE. Última obra onde Shakespeare distila toda sua potência narrativa e poética. Ela também foi atualizada para o cinema com o magistral filme de Peter Greenaway⁸⁶ “A Última Tempestade, ou Prósperos Books” (1991). Interessante que a linguagem hibridizante e transdisciplinar de Greenaway dialoga intensamente com o texto de Willian Shakespeare, criando uma obra filmica única.

⁸⁵ esta ação gerou um vídeo que está disponível em: www.youtube.com/watch?v=SEv5IXvb2cQ e no DVD anexo a esta dissertação.

⁸⁶ Peter Greenaway - (5 de abril de 1942, Newport, País de Gales) é um cineasta, autor e artista multimídia britânico. Os filmes de Peter Greenaway são notáveis pela presença de elementos de arte renascentista e barroca, uso de luz natural, compondo cada cena de seus filmes como se fossem pinturas. Greenaway também sempre se interessou por ópera, tendo escrito dez libretos, ele mesmo, para uma série nomeada "*A Morte do Compositor*", enfocando dez compositores, de Anton Webern a John Lennon. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Greenaway pesquisado em julho 2010)



TAREFA:

O *performer*, ao colar-se ao objeto, nesse caso a árvore florida, expande sua pele, deixa com que a ação o leve a um CsO, “Um Corpo sem Órgãos”, um corpo desorganizado e pleno no processo de devir. Nesse caso, podemos apontar diretamente o

devir "tempestade", já que a ação remete também ao processo artístico em si (o enrolar-se na fita durex e o campo lírico que esta gera) e lembremos o Próspero proposto pelo cineasta Peter Greenaway: todos os devires do mago são reflexos do seu próprio discurso.



“PRÓSPERO — Ah! sim? Preciso todos os meses repetir quem foste, coisa de que te esqueces a toda hora. Essa bruxa maldita, Sicorax, por crimes horrorosos e terríveis feitiçarias que os mortais ouvidos não podem suportar, se viu banida, como sabes, da Argélia. Uma só coisa — ia ser mãe — pôde salvar-lhe a vida. Não é verdade tudo?”

ARIEL — Sim, senhor.

PRÓSPERO — Por grávida encontrar-se, essa megera de olhos azuis foi para cá trazida e abandonada pelos marinheiros. Tu, meu escravo, como te nomeias, eras, então, seu criado. Mas por seres um espírito muito delicado para suas ordens por demais terrenas e repugnantes, não te submetias a quanto ela ordenava, razão clara de te haver ela, ouvindo o imperativo de seu furor imenso e com o auxílio de seus ministros de poder mais forte, fechado numa fenda de pinheiro. Nessa racha de tronco, atormentado, uns doze anos ficaste, no qual tempo veio a morrer a amaldiçoada bruxa, na prisão te deixando, onde soltavas gemidos tão freqüentes como as rodas do moinho em seu girar. Então, esta ilha — se excetuarmos o filho que ela teve, um mostrego manchado — forma humana nenhuma a enobrecia.

ARIEL — Sim, seu filho Calibã.

PRÓSPERO — Coisa obtusa, é o que te digo. É o mesmo Calibã que ora me serve. Ninguém melhor que tu sabe os tormentos em que te achei. Faziam teus gemidos ulular lobos e calavam fundo no coração dos ursos indomáveis. Era martírio para os condenados aos suplícios eternos, que desfeito já não podia ser por Sicorax.

ARIEL — Agradeço-te, mestre.

PRÓSPERO — Caso venhas de novo a murmurar, fendo um carvalho e como cunha te comprimo dentro de seu nodoso corpo, até que venhas ululado durante doze invernos.” (SHAKESPEARE, W. A Tempestade)



Casulo N. 4: escombros POP

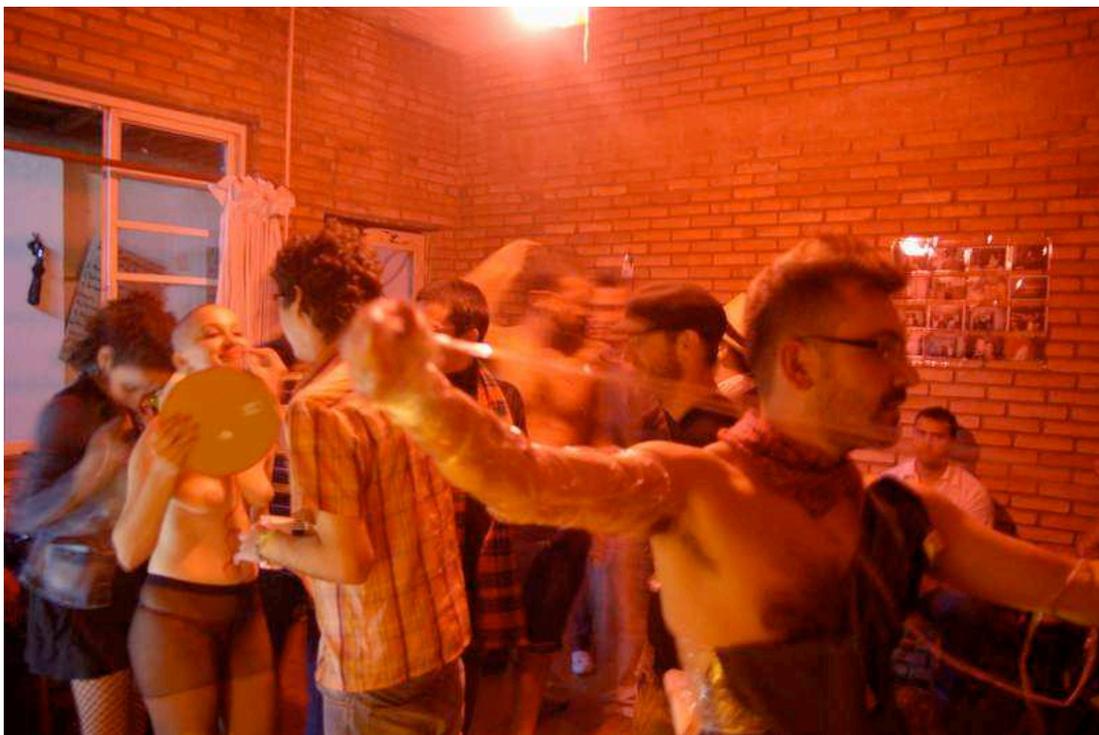
Esta ação foi realizada em Porto Alegre durante o processo de preparação do atual espetáculo da Cia. Espaço em BRANCO, *Teresa e o Aquário*, utilizando materiais cenográficos que sobraram das peças anteriores da companhia: lâmpadas fluorescentes, espelhos, plástico. Esse Casulo traz em si um dado processual bastante importante dentro do pensamento que norteia essa pesquisa, o do CsO, já que o objetivo foi conquistar um novo corpo através da carne que já compunha o corpo anterior da companhia. Seus materiais, suas sedimentações estéticas. O DVD em anexo traz um vídeo que foi feito

durante este casulo. Mais detalhes de como funcionaram estes encontros de preparação do espetáculo serão desenvolvidos na última parte desta dissertação.





Casulo N.5 – Rosa Sabrina





Este Casulo foi realizado dentro da pioneira experiência que vem sendo realizada pela AcompanhiA (<http://grupoacompanhia.blogspot.com/>), de festivais de apartamento. Estes “festivais” são reuniões festivas, saraus despretensiosos que ocorrem na casa dos artistas, reunindo pessoas que gostam de vinho, performance e linguagens híbridas.

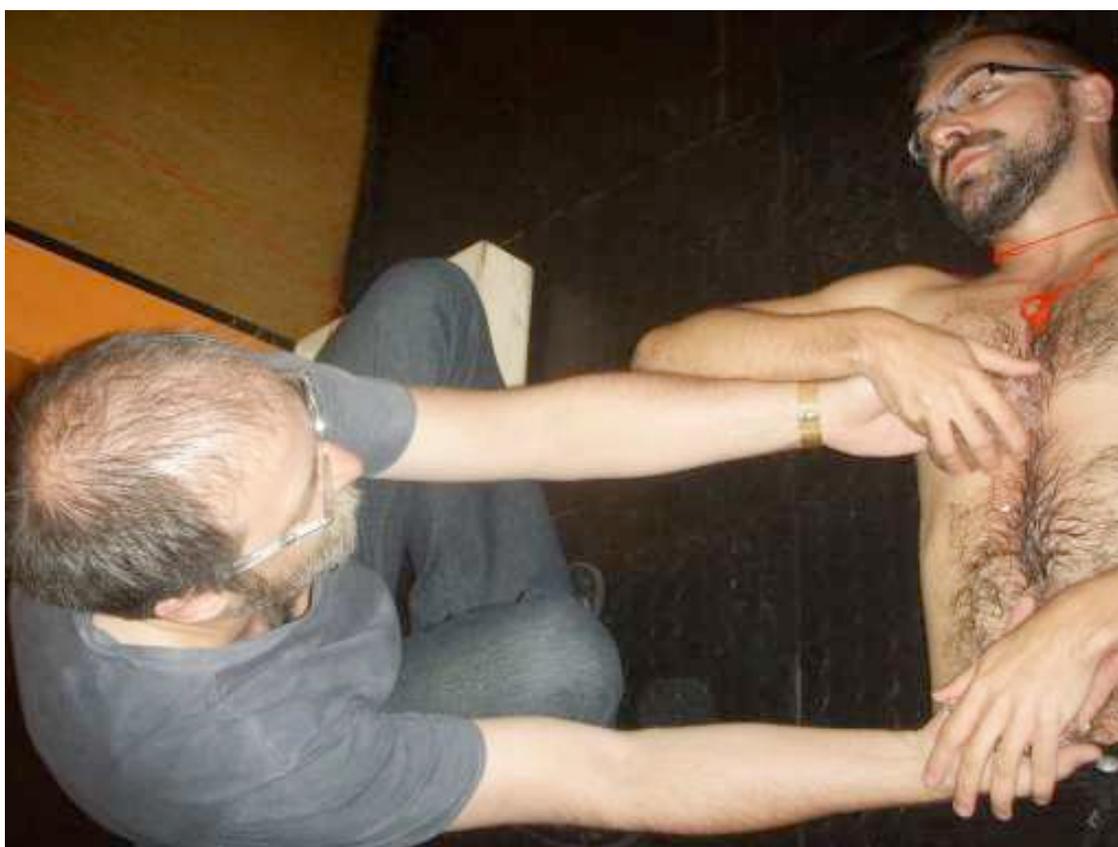
Originalmente cunhado pelos neoistas nos anos 80, o conceito de *Apartment Festival* foi apropriado pelo Grupo Performático AcompanhiA para tornar possível a realização de eventos de *performance art* – nacionais e mesmo internacionais – sem a dependência de recursos de estados ou instituições. Para realizar um Festival de Apartamento basta uma intenção, um espaço e uma ação, sumariamente contornando a dificuldade de obtenção de "locais apropriados" com a simples utilização das residências dos próprios "conspiradores". Coube ao AcompanhiA a organização do IV Festival, dessa vez na residência de Ludmila Castanheira, em Barão Geraldo, Campinas/SP. O evento aconteceu no dia 9 de Agosto de 2008, contando com a participação de doze performers e o apoio cultural da produtora Fósforo Arte, responsável pelas filmagens.

TAREFA:

Neste Casulo, procurei explorar a relação com o espectador como co-criador da ação, sendo cada passo negociado com ele. Assim, a responsabilidade da criação foi dividida, a cada instante, através de olhares, ações e mesmo de pequenos diálogos com o público. Deste modo, também pude experimentar com mais radicalidade a idéia de uma ação *autopoiética*, ou seja, uma ação que se auto-gera, que não tem um fim definido e que se desenvolve no contato e atrito com o outro. O Casulo N.5 também presta homenagem a Duchamp, que no começo do século já experimentava a criação de *personas* performáticas, desdobramentos de si mesmo em situação de arte (ou de não-arte?), no caso Rose Selavy.

Reunião Científica ABRACE - GT Territórios e Fronteiras: Uma mãozinha para quebrar o gelo.

Durante o *open space* que foi realizado pelo GT *Territórios e Fronteiras* da ABRACE-Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, o Coletivo Arquipélago realizou algumas ações.



TAREFA:

No corredor principal do prédio das Artes Cênicas (Barracão-UNICAMP), onde estava ocorrendo a reunião científica do GT, o *performer* para em frente a um grande espelho que faz parte da mobília do prédio, tira sua *performer* camisa, deita-se no chão,

seus pés tocam o espelho, deposita em seu tórax nu três pedaços grandes de gelo, um embaixo do umbigo, um no osso esterno e outro na testa. A Tarefa é com seu calor, derreter o gelo, e o *performer* pede aos interessados que o ajudem, emprestando um pouco de calor humano.

Casulo N.6



Esse casulo foi feito durante o FEIA - Festival de Artes do Instituto e Artes da UNICAMP. Em 17 de setembro, durante o pôr do sol.

TAREFA:

O *performer* conversa com os transeuntes e pede para que eles leiam um texto (esse que vem a seguir) num gravador manual (cassete). O *performer*, depois de coletar diversas leituras, depois de ter feito contato com várias pessoas, vai até um gerador de energia, cola suas roupas com *durex* nesse gerador, enrola-se em um plástico e deitado, rebobina a fita do gravador e ouve os depoimentos-ficções.



Texto utilizado na ação :

(RELATO DEZ)

1

espero poder estar morando em algum lugar ano que vem

espero tenho esperança

é sempre uma pressão

a vida é uma pressão constante

os zen falam: estamos sempre perdendo somos temporais

como encontrar equilíbrio nisso

no instante furacão?

2

que gostoso esse flow

td bem robozinho?

sim estou bem e usted?

*eu tmbm acho que to bem só penso no meu trabalho tento investir nele como forma de...até
de possibilidade de existência sublimação total*

eh bom

sei lá é é é é bom

é é bom é é bom sei lá é é bom

vou me enrolar em plástico amanhã

*amanhã será hoje será agora amanhã será ontem será anteontem amanhã amanhã será
hoje amanhã*

será o ontem de hoje amanhã

será agora foi ontem é agora será amanhã

amanhã é hoje ontem

vou ter um gravador como esse veja bem

veja bem eu deitado aqui ontem ou era hoje?

eu deitado aqui hoje.

vou pegar conversas como esta confissões vou gravá-las e ouvi-las

em público num entardecer

mais textos vou mandar isso em vídeo em foto pra todo mundo, quero trabalhar e ano que vem não to com perspectivas muito concretas além de ter que escrever meu texto - reflexão sobre esse próprio trabalho que está acontecendo aqui e ganhar dinheiro uma bolsa que to tentando funarte com um texto que estou escrevendo desde 2006 e um concurso público !!!

concurso público dinheiro tudo custa dinheiro minha existência está diretamente relacionada a minha capacidade ou não de ganhar dinheiro

vc tem mais planos que eu

vc tem o seu emprego não? e seus clientes. Vc tem sua existência garantida por um fluxo de dinheiro

sim mas não sei aonde vou estar ano que vem

no ano que vem no ano que vem

as vz eu acho que tu te sente um freak como eu me sinto mas não é só isso sei lá to me autoprojetando

eu me sinto um freak muitas vezes

vem vem é tudo um blur

eu também eu

eu ano que vem como eu

o que fazer ano que vem o que fazer agora? o que eu fiz até ontem?

é tudo um blur BLURRR

isso é tudo um blur meu futuro é um blur

ontem fui num buteco

me deram 29 anos eu tenho 21 anos

eu tenho 30 anos me deram 21 anos

eu tenho barba branca e já to ficando careca

*eu já namorei duas vezes e meia eu já achei que amei muito mais que duas vezes e meia
mas eu jamais vou conseguir definir quando estou ou não amando*

*é só um buraco físico, um ardor, uma idéia repetida mil vezes uma idéia repetida mil vezes
eu não quero nenhum tipo de relacionamento eu sou uma pessoa fria eu sou uma pessoa
uma pessoa que não sabe pra onde ir mas continua indo*

*eu tenho 21 anos eu não sei lidar com o amor eu não se lidar com as responsabilidades eu
faço as coisas como eu robô eu faço tudo automático eu só preciso assegurar minha
existência ganhando dinheiro amando dando oi pros meus amigos*

tu ta pegando tudo pra ti

divide com as pessoas

refresh your heart

tenho que achar ele o eu

vou sublimar o robozinho do mágico de oz

sublimar

o pequeno cadáver de lata

as vz eu acho que tu te sente um freak como eu e sinto

mas não é só isso sei lá to me autoprojetando

eu me sinto um freak muitas vezes eu também me sinto

mas aí penso...por que??? eu q devo estar errado..os outros q estão

eu nem sei o que penso to em blur total:

só tenho tarefas a serem cumpridas

além disso tentar ser alguém

cadáver de lata

vou me enrolar em plástico

já estou enrolado até o coração das células até o nascedouro das idéias

tudo o que visto, sinto, minha conta no banco , meus deveres a cumprir meus medos

adensando a complexidade da minha vida

fui tirar dinheiro para comprar comida pouco dinheiro pois eu como no bandejão, pra economizar eu tenho algum dinheiro guardado pra economizar a conta estava vazia

tinham limpado minha conta

me clonaram

me deletaram no msn

me clonaram e rasparam minha conta

apagaram meu histórico me deletaram me clonaram

*mas eu não acho complexo...é tudo simples, simples e complexo
é difícil pra mim até organizar meus textos as coisas mais corriqueiras o que fazer a cada
dia*

*encarar cada dia ser encarado pelos dias organizar as mínimas coisas e tudo mais a
grandiosa complexidade da banalidades de cada tarefa que me ocupa e me define*

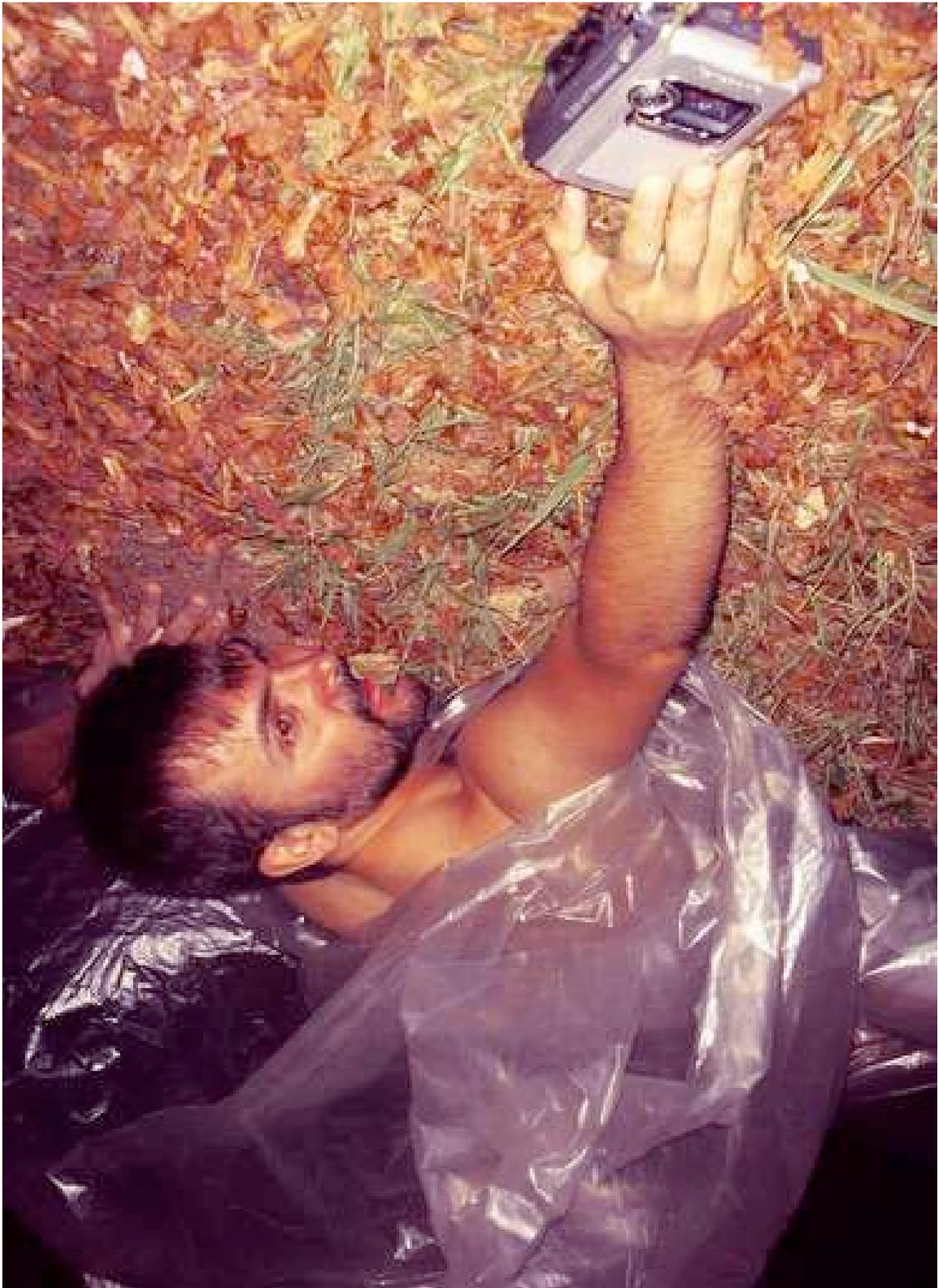
dramin faz dormir e não precisa de receita preta

eu já tomei muito remédio de tarja preta

eu pareço estar em tempos e lugares diferentes, ao mesmo tempo

eu sou um robô um cadáver um homem até onde?

(pausalonga)



eu tenho vergonha de me olhar

olhar meus próprios vícios de linguagem

*eu me vejo aqui deitado no chão como um corpo achado num parque como uma dessas
imagens fetiche que ja vi tantas vezes nas tela frias. olhando pras telas frias e seus corpos
cobertos de plástico. o gravador na mão. memória de warhol. na memória como espaço
físico a ser preenchido como dimensão temporal e física como ação e ritual como
incorporação da memória como subjetivação*

O aparecimento de um súbito "de" entre as palavras que compõe o meu nome.

*que por sinal é feito da mesma matéria do nome dos meus avós: o materno joão e o paterno
ricardo. brasileiros ele trabalhou como secretário e entre cadernos calculadoras e canetas
e telefones escrevendo coisas organizando papeis atendendo telefones telefones celulares
vendo televisão ouvindo rádio jogando videogame com a gente fazendo gente sendo gente
entre as pessoas meu avô ricardo na zona rural de portoalegre pequeno comerciante a
casa com a bisavó um terreno cheio de memória e cantos escondidos armários pesados de
madeira uma gaiola onde o charque seca onde as uvas não são tão doces quanto as do
super mercado mas é bonito vê-las uma casa de madeira e uma velha quase espectral a
horta tudo verde e úmido tinha que passar o parreiral o armário antigo o cheio da casa
dela o elefantinho de molho de tomate pendurado na porta do guarda roupa*

*as figuras que aparecem nas portas dos armários de madeira, nos forros do teto nos mofos
da parede*

as caras de gentes

*atendendo ao outro ao patrão e as pessoas que chegavam no armazém ou nos escritórios
na antiga madeireira depois de ter fechado ele, ter alugado o ponto, trabalhado pro meu
pai no escritório em vários escritórios servindo os patrões os filhos os netos às pessoas que
chegam no balcão tomando cerveja nos fins de semana dos filhos dessa gente sou filhos
deles dos meus pais dos meus avós desses homens que estavam sempre entre outros
homens todo mundo num tecido só pessoas na frente de pessoas entre pessoas dormindo
namorando brigando traindo tendo ciúme roubando sendo roubado a cada instante
desaparecendo no furacão do instante.*

o que tu pensa em fazer? o que ta rolando????

(pausa)

3

unidos pelos sentidos pela presença física de nossos corpos.

esse aparecimento deu-se quando pesquisei meu próprio nome do google

longe de qualquer afetividade, só pela natureza fria da tela, de alguém que nasceu e cresceu frente uma enorme de tela fria, e parentes, e amigos, e comunidade, colegas, pessoas e máquinas, e as páginas misteriosas e terríveis curiosas sempre dos livros dos olhos pintados de vermelho nos livros nas histórias que eu lia via me sujava todo de poeira de imaginação de perder o fôlego de ter insônia de não querer jamais sair da cama.

eu só consigo pensar em afirmar a materialidade dessas coisas tão banais e preciosas

gravando elas, dando meu corpo pra elas, enrolado num plástico, esse sou eu

caído, enrolado, vivo, vestido morto pelado aqui e a muito tempo atrás,

nós nem nos conhecíamos nossas almas eram anjos eram memórias virgens

não nascidas

turbilhonamentos abstratos

nunca imaginaríamos que estamos aqui. frente um do outro.

por eu ser um veterano do atari (eu me dei um playstation 2 esse ano, vou carregá-lo nas costas como um bebezinho mimado eu tenho uma gata também, não sei como carregá-la, uma gata que já foi rejeitado por dois, será por mais um e assim subsequentemente. alguém quer adotar uma gatinha?)

*e meu velho computador de mesa que comprei com o grana que juntei em minha permanência em portugal, trabalhando sempre, por aí, sempre indo sem saber para onde ir
mais indo*

minha falcon milenium (pausa) suja, suja!

por sermos tão profundamente banais. por as vezes querer entrar com o carro no poste mesmo parado. Por eu querer entrar com meu carro em um porte em alta velocidade em dirigir rápido até o abismo mesmo sem nunca ter aprendido a dirigir andando sempre eu me enrolo aqui reivindico mina materialidade primeira

(pausa)



4

no momento estou montando a programação de um site, depois tenho q finalizar outras coisas de outros projetos q estão abertos...no final de semana devo ir até minha cidade pois meus pais farão 25 anos de casados semana que vem e vou levar eles e minhas irmãs pra jantar eu pretendo trazer o vídeo-game que meu pai comprou pra ele aqui pra casa...nintendo wii divertidissimo

tu sabe da sedução das máquinas me sinto atraído por ti vamos ser namorados vamos jogar videoagame juntos

*eu sou um veterano do atari até meu avô joga videogame
nós seguramos juntos no joystick JOYY JOYYYY joyyy joyyyyyy*

5

eu estou negociando

*o aparecimento súbito de um "de" entre o meu nome, nova composição do meu nome, foi
feita pra que ao me procurarem no google não achassem o guitarrista dos secos e
molhados antes de mim.*

*pela imaterialidade do meu trabalho pela presença mesmo que virtual, simbólica, avatar
incorporado na rede dentro e fora irmão e duplo das telas frias dos olhos*

pela medo do grau de intimidade do meu trabalho, publico e privado

pra ser achado para criar canais de comunicação por invenção

*pela imaterialidade do meu trabalho eu reclamo minha própria existência física como
atualização de memória como identidade pessoal materialidade como possibilidade de
construção do passado do futuro do eterno atual*

*meu nome é João "de" Ricardo. eu nasci em 1977. a ditadura aproximava-se do seu esgar e
eu na frente da telinha, comendo da colher que minha mãe me leva a boca, um velho
vestindo verde oliva, de ray-ban na televisão*

*eu sou artista quando não estou em pânico ou simplesmente catatônico quando eu não sou
um artista*

*eu nasci faz 30 anos sou um corpo jogado num mato, enrolado num plástico segurando um
gravador se ouvindo em silêncio. alguém.*



6

meu coração sapateando

o meu tmbm

meu deus todos os meus amigos estão aoux borde du nerves

arquétipo e cafonice

ENTRE O CEU E O INFERNO DA MAGIA

só de noite

o cara que pisoteia meu coração me chama de baby e depois não fala mais comigo

todos meus amigos em pane

homens

PANE

TILT NO CORAÇÃO

TILT NA MENTE

eu tento entender, ele parece facilitar e depois volta atrás

homens

sentir pensando

isso me deixa coscorno virado

isso me deixa com os cornos virados

num sei se sou

só tenho a mim mesmo a imaterialidade do meu trabalho

eu só tenho a mim mesma

passei por uma depre trashissima de duas semanas

fiquei dias sem comer e tomei tragos que achei que fosse morrer

*amanhã vou me enrolar em plástico num grande plástico semi fosco com um gravador na
mão provavelmente nú e vou ficar deitado no mato ouvindo muitas confissões trechos de
conversas raciocínios vagos*

mas acho que ter enfrentado o monstro e não só medicado ele me libertou um pouco

eu também fique podre semana passada tomei porres

o gordo em porto alegre tomou um caixa de remédio pra dormir

tem no meu msn um semi conhecido internado em hospital por depressão

tilt na alma

vou ter que me desfazer de tudo o que construí assim de material nesses dois anos aqui

voltar

tilt no coração

ir pra outro lugar

mais mudança

to me abrindo pro que der e vier

dependo de muitas coisas muito vagas blurs

blur na mente

tilt no coração

o mundo em total eclipse

não sei mais o que faço além de tudo que faço

trabalho

vamos ouvir blur

end of the century

*fui até o atendimento psiquiátrico da universidade sentei na frente da senhora eu precisava
conversar ela prontamente me chamou de perverso, mórbido e que eu não sei se eu sou um
garoto ou um homem, e que a vida é dura e eu concordei apesar e achar a técnica redutiva
e não percebendo tudo mais*

de usar bermuda e tenisinho assim da moda (da moda...) e jaqueta de homem

mas eu me criei fazendo dos limões minhas limonadas

*ela me chamou de perverso de mórbido e eu ali, sentado com todos os meus segundos de
vida*

olhando pra cara dela, bem triste por dentro

sendo duro olhando na pupila
pensei nos meus trinta anos. Memória e imaginação



Arquipélago N.2



Ação realizada na Caixa d'água da Unicamp, pelos integrantes do *Coletivo Arquipélago*, Flávio Rabelo, Isabella Santana e João de Ricardo, no dia 17/10/2008. A ação teve um caráter quase de adeus para o nosso coletivo, já que precedeu minha vinda para Porto Alegre para continuar o espetáculo *Teresa e o Aquário*, a devolução da casa onde eu morava em Barão Geraldo e o fim de um ciclo que se iniciou no começo do ano com nossos trabalhos e convivência dentro do terreno da performance art. Nesta ação, nós utilizamos alguns procedimentos que foram se adensando durante todo o ano, o uso da durex como

material base, os pertences pessoais, o espelho, e a confrontação da ação íntima com o espaço público.



TAREFAS:

Os *performers* chegam ao espaço, Isabella senta-se no banco. João e Flávio pegam a bolsa de Isabela e a abrem como numa dissecação. Tiram todos os pertences dela para fora e os colocam em ordem aos seus pés. Telefone celular, maquiagens, comprimidos, lenços, espelho, escova e pasta de dentes e aparelho de MP3. Flávio começa a desenhar com o batom no corpo de Isabella. João começa, com um espelho, a rebater rios de sol nos

colegas e nos transeuntes que por ali passam. Isabela esta absorta ouvindo seu MP3. João e Flávio com uma fita *durex* começam a enrolar Isabela e a aderir ao banco onde está sentada. Tiram algumas peças de roupa da *performer*. João pega a escova de dente e a pasta e começa a escovar os incessantemente os dentes⁸⁷ de Isabella, que já está totalmente imobilizada pelo casulo de *durex*. João convida os transeuntes para que escovem os dentes de Isabella. Flávio fotografa os passantes junto à *performer* que posam e se mostram muito interessados. Alguns se aventuram em escovar os dentes dela. Após isso, a *performer* tem um longo tempo de relação com seu casulo. Ela, com dificuldade, vai se livrando da *durex* até que, por fim, está livre.

⁸⁷ Esta ação irá reverberar em Teresa e o Aquário, como mostrarei em seguida.

Capítulo 4 - Documentação Reflexiva do Processo de

Teresa e o Aquário

4.1- Projeto

Estava em Campinas desenvolvendo esta minha pesquisa, ainda sem saber se ela de fato resultaria em um “espetáculo de teatro” ou ficaria restrita às ações pessoais (Casulos e Arquipélagos), que vinha realizando ao longo do ano. Estas ações, a despeito de qualquer validade no “mundo da arte institucionalizado e/ou comercial”, foram feitas por uma urgência criativa pessoal e como um ritual de iniciação num processo criativo para mim até então insuspeito, já que minha formação acadêmica e profissional sempre foi guiada dentro das convenções relações e funções, do corpo do teatro chamado dramático⁸⁸. Processo este estruturado em comportamentos poéticos, ações de incorporação de uma vasta gama de inspirações, conflitos, imagens, questionamentos vindos tanto do

⁸⁸ Ao longo de séculos predominou no teatro europeu um paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-européias. Enquanto, por exemplo, o teatro kathakali indiano ou o teatro nô japonês, estruturados de maneira inteiramente diferente e constituídos essencialmente por dança, coro e música articuladas em evoluções cerimoniais altamente estilizadas, textos narrativos e líricos, o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa. Para designar a tradição com a qual seu “teatro épico da época científica” deveria romper, Brecht escolheu a expressão “teatro dramático”. Esse conceito pode designar, no sentido mais abrangente (incluindo também a maior parte da obra do próprio Brecht), o cerne da tradição teatral européia dos tempos modernos. Há assim uma combinação de temas em parte conscientes, em parte pressupostos como óbvios, que ainda são vistos como indubitavelmente constitutivos para “o” teatro. O teatro é pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entre seus fatores teóricos conscientes as categorias “imitação” e “ação” assim como a concomitância quase que automática das duas categorias. (LEHMANN, H.; 2007, p. 25)

reconhecimento da minha trajetória pessoal quanto da obra de outros artistas, além de perturbações teóricas saudabilíssimas que empestaram e empestam meu corpo, lá, antes, e hoje.

A colega e amiga Sissi Venturin, por *MSN*, me procurou falando que gostaria que eu dirigisse um novo projeto da Cia. Espaço em BRANCO que estava sendo gerado pela sua gana de criar. Ele estava sendo escrito para concorrer ao *VII Prêmio Palco Habitasul*. Este prêmio fazia (verbo no passado pois fomos o último projeto contemplado pelo prêmio que, desde então, não teve mais nenhuma edição⁸⁹) parte de uma ação de *marketing* cultural do Banco Habitasul que propunha a criação anual de um novo espetáculo baseado nos textos premiados em um outro concurso da mesma empresa, chamado Revelação Literária. Cito cláusula do edital que fala sobre isso:

2.6. Os espetáculos cênicos deverão ter seus roteiros livremente inspirados nos textos finalistas do concurso HABITASUL REVELAÇÃO LITERÁRIA NA FEIRA (revelação literária e destaques), publicados em livro e disponibilizados no *website* www.palcohabitasul.com (*pesquisado em julho 2010, no site citado*)

Aqui cabe ressaltar uma mudança de paradigma dentro da Cia. Espaço em BRANCO que acompanhou, ou melhor dizendo, entrou em confluência com as novas perspectivas e necessidades despertadas pela pesquisa em um âmbito pessoal, as ações performáticas. Até TERESA, ou seja, em Extinção e Andy/Edie (assim como todos os

⁸⁹ Julho, 2010

outros espetáculos⁹⁰ que dirigi antes da formação da Cia.), os espetáculos eram propostos por mim. Partiam de uma idéia-vontade de ver em cena, segundo minhas procuras-desejos pessoais, textos teatrais pré-escritos, mesmo que estes estivessem sempre relacionados ao teatro contemporâneo (sendo a mais antiga de todas, EMBERS – Brasas - texto radiofônico de Samuel Beckett escrito em 1957 que adaptei durante o curso de direção teatral na UFRGS). Sempre trabalhei como “encenador”, procurando que o teatro fosse o mais independente possível do texto teatral, procurando sempre a autonomia do espetáculo, mas contraditoriamente, pela metodologia na qual eu operava, o espetáculo acabava tornando-se uma “opinião” teatral sobre um texto⁹¹. Já Teresa e o Aquário foi proposto pela Sissi. A atriz, pela primeira vez dentro do território da companhia, se articulou desde o início como propositora-criadora, para muito além do ofício de representar personagens. O convite foi como uma atualização mágica de vontades que se encontram e minha pesquisa encontrou

⁹⁰ 2004 – O Livro de Catarina, espetáculo multimídia a partir do texto de Mariana Messias, 2002; Pterodátalos, de Nicky Silver, espetáculo resultante da disciplina de Direção VI / Projeto de Graduação em Direção Teatral na UFRGS, 2002; EMBERS, de Samuel Beckett, espetáculo resultante da disciplina de Direção V / Direção Teatral –UFRGS, 2001; Shopping and Fucking, de Mark Ravenhill, espetáculo resultante da disciplina Direção IV Direção Teatral –UFRGS, 2001; Serpente - Pulp & Nelson Rodrigues, inspirado em A SERPENTE de Nelson Rodrigues, 2000; PRETEND, performance multimídia baseada em fragmentos de “Os Filhos de Kennedy” de Robert Patrick. Direção III / Direção Teatral – UFRGS, 1999; Heartstuck [Peça-Coração], performance inspirada no texto homônimo de Heiner Muller, resultado da disciplina de Direção II do Bacharelado em Artes Cênicas, Habilitação em Direção Teatral – UFRGS.

⁹¹ Como estou neste processo desestruturando um saber e reconstruindo o mesmo, libertando a metodologia de criação muito em relação ao teatro Artaudiano, cabe aqui fazer uma referência a ele: “é necessário uma poética que invista nos espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela “não forma” e pelo “não sentido”. O teatro será o lugar privilegiado para essa construção desde que abdique da função de funcionar como uma espécie de ilustração de um texto dramático. A exemplo dos rituais, ele deverá reaprender a abdicar do texto e da palavra como referências centrais, armando um complexo tecido de signos, expressos numa multiplicidade de códigos: orais, gestuais, plásticos etc. É essa malha que se desdobra no espaço, essa “floresta de símbolos” que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de “violência” sobre as sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud”. (QUILICI, C.; 2004 p. 40)

na vontade da Sissi e do Lisandro Bellotto, no corpo da Cia. Espaço em BRANCO, terreno fértil para ser desenvolvida em sua potência e complexidade máximas, como processo de espetáculo, como experiência coletiva.

Ela me procurou já tendo escolhido o conto a ser adaptado e já com uma equipe convidada: vídeos, fotos e multimídia do Bruno Gularte Barreto e luz da Liliane Vieira (nesse estágio ainda não sabíamos que perto da estréia é que o músico Roger Canal viria a se integrar no processo, amplificando a camada de “audição” do espetáculo de maneira colossal. Salve amigo!). Maravilha. Mais do que isso: o espetáculo ter sido articulado a partir da vontade da atriz fez com que naturalmente o processo de verticalização da criação, que Cohen cita como sendo específica do trabalho do *performer*, se realizasse desde a gênese de Teresa, não como uma pretensão minha como encenador. “RESPONSABILIZEM-SE QUE AGORA VAMOS VERTICALIZAR E QUERO EXPERIMENTAR OUTROS PROCESSOS DE CRIAÇÃO!!!”.

Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. (COHEN, R. 1989 p.100)

Cabe ressaltar que este processo de verticalização não é entendido como a abolição do processo colaborativo, nem das funções ou órgãos do corpo do espetáculo. Bem pelo contrário, é na verticalização do processo criativo de cada integrante do coletivo é que pudemos experimentar uma responsabilidade criativa muito mais engajada e livre.

Vou tentar explicar melhor: verticalizando a criação, ou seja, percebendo cada um como um propositor em si de todas as camadas da criação do espetáculo (temas, abordagem de atuação, textos, comportamentos e procedimentos de preparação, formato da cena), conseguimos dar um passo importante na companhia, já que todos são responsáveis por tudo no espetáculo e não apenas pela sua função. Cada artista já dimensiona sua experiência criativa sabendo que está compondo e experimentando em todas as direções – camadas possíveis de elaboração do espetáculo. Existe aqui outro saudável paradoxo: é verticalizando que conseguimos fluidificar, de certa forma, as fronteiras de hierarquia criativa no processo, nivelando o coletivo por um acréscimo geral de potência e responsabilidade sobre a composição da obra - profundidade da experiência, verticalizando para horizontalizar. Cito a própria Sissi na sua carta de intenção direcionada à comissão julgadora do prêmio:

Como atriz me encontro diante de um momento de tomada de atitude. Vislumbro a realidade em que estou inserida com olhar questionador. Redireciono o olhar para mim mesma e vejo uma artista cheia de fome e vontade cavando a areia da praia em busca de um novo lugar, um outro espaço. Mas já fiz um buraco enorme e mesmo assim não consigo fugir. Onde há a possibilidade de criar, onde há espaço? Chego a esta, entre outras respostas: seja lá onde for no espaço do mundo, está primeiro em mim mesma. Não há para onde fugir, então. (VENTURIN, Sissi. Carta de Intenção da atriz Sissi Venturin, no Projeto enviado ao Prêmio Palco Habitasul).

A inevitabilidade do ato criador, a potência da alegria, a decisão pessoal, fizeram com que automaticamente me contagiasse pelo projeto, já sabendo que estávamos no ponto certo para começar a busca por um teatro muito mais pessoal, um processo de investigação muito mais aprofundado nas questões suscitadas pela *performance art*.

Experimentar de fato mudanças estruturais, não nas camadas superficiais do espetáculo, o que se vê e ouve, mas em sua metodologia, na forma com que nos organizamos para criar, na forma com que entendemos o que significa o espaço de ensaio, as funções de cada um no coletivo, e uma maré de re-significações no que diz respeito a todo nosso entendimento sobre o teatro. Naqueles momentos iniciais percebi que talvez abandonando as competências e nossos papéis já pré-definidos (ator, diretor, dramaturgo) pela tradição do teatro e pela nossa própria tradição, estaríamos indo em direção a novos horizontes criativos. Os órgãos do nosso corpo já estavam sendo mexidos mesmo antes dos ensaios.

Minha participação, então, começou com este convite e com a idéia de utilizarmos, no processo criativo de Teresa, o vasto território do CsO como um dos motores poéticos, “metáforas de trabalho” da equipe, chave magnetizadora do espetáculo, da sua coerência interna enquanto processo de investigação criação teatral. O CsO como motor potente, e a *performance art* como fonte de estudo de possibilidades concretas de experimentação sobre o comportamento criativo (performativo, cênico ou não), vindos tanto de reflexões teóricas acerca da própria *performance art*, quanto das “obras” e processos de artistas já consagrados (principalmente Artaud, Lygia Clark, Joseph Beuys, Bob Wilson). Para tanto, meu primeiro trabalho dentro da “função” foi ler o conto que Sissi havia escolhido – “Teresa ainda Olhava o Aquário”, de Luciano Matuella, vencedor na categoria conto do prêmio de Revelação Literária Habitasul, e opinar.

O Conto:

Teresa ainda olhava para o Aquário

de Luciano Matuella

Ao chegar em casa, percebi que Teresa ainda olhava para o aquário.

Pedi-me, de presente de aniversário, um aquário de peixes coloridos. Logo fixou seu olhar num peixe pequeno, talvez o menor, vermelho com algumas pintas em preto. Como que tingido. Desde então não havia modo de tirar Teresa da frente daquele aquário, seu presente. Ela ainda vestia o pijama azulado – puído nas pontas de tanto me desamar à noite -, os cabelos soltos sobre os ombros entristecidos. Os cabelos também de pontas puídas de tanto peixe a se fazer olhado. Sentei ao seu lado carregado por uma espessa camada de dia-a-dia colhida lá fora, na rua de um trabalho que me amedrontava. Dinheiro para Teresa, para dar presente à Teresa.

A gravata me apertava a palavra que insistia em desistir na minha garganta. Desfiz o nó, o aperto restou, como uma cólera que não tem vez de sair. Beije a testa de Teresa, meus lábios imundos de poluição e cansaço deitando no aroma de sabonete de minha esposa. Olhei para nada encontrar no aquário, apenas peixes. E o vermelho era o mais sem graça. Chamei Teresa pelo nome três vezes. A quarta tentativa perdeu-se numa mistura de tristeza e fim de dia. Fui para o banho fazer-me água para que Teresa me olhasse. Dormi sozinho.

No dia seguinte, trouxe flores para Teresa. Três rosas vermelhas: tive o cuidado de tirar os espinhos. As pétalas amarrotadas nas pontas delatavam uma tentativa de suicídio. Nem eu sabia como o olhar de Teresa ainda não tinha se afogado naquele aquário. Coloquei as rosas sobre as pernas daquela estátua de silêncio e silêncio. Esperei. Nem olhar, menos palavra. Desfiz-me num pranto leve e amortecido pela fumaça de um cigarro que eu tinha fumado ali fora. Que Teresa me odiava fumante, me odiava amante. Coisa a fazer não me passava pela cabeça, pedi que a empregada dissesse algo: “pela manhã vassoura pela casa, pela tarde tirar o pó dos móveis e à tardinha ver um pouquinho de novela que também não se é de ferro nem menos de aço, não é, doutor? ” Deixei a empregada falando sozinha, fingi que a escutava. Fingi. Fingi que minha esposa olhava para mim e perguntava se eu queria suco ou leite. Fingi que tinha derramado um pouco de suco no chão, esperando que ela risse do meu modo desajeitado. Tirar o pó. De onde mesmo? Tirar o pó dos móveis. E minha esposa, imóvel? Jantei sozinho, olhando o jornal de três dias que ainda insistia sobre a mesa. Pensei chamar a empregada, desisti: a voz eletrônica da televisão desfez tudo o que ainda me era humano. Senti o perfume de Teresa, mas era só lembrança: meu corpo sentia saudades do dela.

No terceiro dia, Teresa estava ainda mais quieta. Seu peito respirava – que não era mais ela, mas o peito dela – na lentidão cadenciada pelo mundo à sua volta. Os peixes, agora pareciam tantos, como se fossem multiplicando dentro do aquário. Eram muitos, demais, pequenos corpos se esfregando e se debatendo uns contra os outros em busca de. Em busca de quê? Do olhar de medusa de minha esposa? Ou os peixes que petrificavam Teresa? Passei a mão pelos seus cabelos de pedra. Em sua face, uma única lágrima dura e gelada tinha escorrido até quase chegar ao lábio. Quis beijá-la, a palavra aprisionada na minha garganta não permitiu. Eu era o escravo débil e estúpido de uma mulher de pedra. A empregada, com o espanador, limpou os vasos sobre a mesa, as cadeiras de madeira, a mesinha do aquário. Estava a meio movimento na direção de Teresa quando encontrou o

meu olhar reprovador. Pedi que se retirasse de minha casa e nunca, nunca mais voltasse. “Mas doutor, a senhora não volta mais pra essa vida, não.” Fiz um sorriso estilhaçado em meus lábios.

No quarto dia, cheguei em casa acompanhado de Paula, uma antiga amiga. Paula não gostou do aquário, “lembra coisas da minha mãe”, e quase não deu por conta que Teresa se fazia pedra ali, no meio da sala. Perguntei se ela queria tomar algo, pediu-me um copo de suco de laranja. Com muito gelo. Por minha vez, tomei um copo de uísque. Fiz-me amargo e silencioso, caí no sofá e adormeci o sono dos ingratos.

Acordei com Paula a me beijar o pescoço e me dizer coisas de mulher vivida no ouvido. Fiz de Paula uma Teresa e, por aquela noite ao menos, fui feliz como há algum tempo não era. Os peixes seguiam aumentando de número, mais um pouco transbordariam pela borda do aquário. Teresa adquiria já uma cor azulada fingida de cinza, a cor de um barco cujos marinheiros já tenham se calado. Solitário, eu e Paula, adormeci o resto de noite e preparei-me para ser um resto de homem no dia inteiro que tinha pela frente. Na manhã seguinte, deixei Paula dormindo e fui trabalhar.

Na volta para casa, Paula me disse já ter arrumado um pouco as coisas, tudo parecia limpo e a louça estava lavada. Vi ao redor do aquário um punhado de peixes mortos, Paula não teve coragem de tirá-los dali. Fui tomar banho com o sabonete que Paula tinha comprado. Ao passar pela cozinha, vi que ela estava cozinhando algo, batia com força em dois pedaços grandes de bife. Assisti ao programa de esportes tomando mais um copo de uísque, meu terceiro no dia. Jantei solitário, novamente eu e Paula. Cuidei se as portas estavam fechadas, tranquei as janelas, transei com Paula na mesa da cozinha, dei comida para o cachorro na rua e fechei a torneira do banheiro que insistia em pingar. Sonhei com peixes e com um mar bravo, sonhei com a palavra que se desfazia em meu de dentro. Quando acordei no dia seguinte, não lembrava nem da palavra nem do mar, mas tinha um cheiro de maresia nas palmas das mãos. Paula continuava dormindo. Ao passar pela cozinha, percebi que ela tinha esquecido o martelo de bife em cima da mesa. Não me dei ao trabalho de guardar.

Voltei do trabalho cansado, era sexta-feira e eu queria aproveitar a noite. Paula me esperava com duas velas acesas sobre a mesa da cozinha, dois filés ao molho madeira e uma garrafa de vinho tinto aberta. Beijei-a como nunca havia feito de ninguém tão mulher, cheirei seu cabelo de menina crescida e mordi de leve o seu lábio inferior. Ela serviu-me de vinho. Comi com a tranqüilidade da resignação, os braços frouxos de tanto esquecer. Paula contou-me do seu dia de mulher de casa, de assistir televisão, de ler um romance barato, de conversar com os vizinhos, de pensar em ter filhos. Paula tinha arrumado algumas coisas.

A nova empregada varreu para fora de casa os estilhaços de Teresa.

Lembro-me que, desde a primeira leitura, as lentes do CsO já definiram meus focos de curiosidade e interesse dentro do conto. Do que eu gostei e do que eu, já de imediato, não gostei. Melhor dizendo, que texturas me provocaram desejos de experiência? Que imagens me motivaram para começar uma proposta metodológica de relação com a matéria-conto, ainda na fase de projeto? Estas imagens e texturas foram os corpos em estados não convencionais que são sugeridos por Matuella durante a narrativa. Foram esses corpos, principalmente o corpo catatônico da personagem título - Teresa, que criaram uma conexão imediata com o universo do CsO sugeridos por Artaud/Deleuze/Guatarri no texto que é um dos corações dessa dissertação: *o Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos*.

Tratei o texto com crueldade Artaudiana. Como num filme de terror⁹², munido de um tacape imaginário, dei uma pancada forte na sua coluna, bem na região do pulmão, ele expeliu todo ar, a narrativa se quebrou. Não me interessei pelo contexto homem e mulher cotidianos, o relacionamento amoroso e seu fim, o apartamento: ela está distante, catatônica, a empregada, a outra mulher, os sentimentos do macho jovem trabalhador heterossexual classe-média abandonado e possivelmente branco. Dei mais uma pancada, agora com violência duplicada, nem na região da lombar, não na bunda pois ali tem muito músculo o que poderia absorver o impacto, mas nas pontas das vértebras, bem lá onde elas

⁹² Tenho que falar que não só de artistas sagrados e consagrados me alimento. Amo, desde menino, filmes de terror “classe b” e *trashs* em geral. Quantas madrugadas insones antes mesmo de ter pêlos no púbis passei na companhia de maníacos assassinos, ouvindo gritos febris e a corrida louca em fuga de uma serra – elétrica. Acho canônico que no filme “A Encarnação do Demônio”, de José Mojica Marins, o Zé do CAIXÃO, ele contracene com outro Zé importante para mim, o Zé Celso Martinez Correa. O Pajé do Teatro Oficina e o Pajé anticristico das unhas grandes. Zé Celso e Zé do Caixão. Isso amplifica o território das artes e do pensamento. Sagrado e profano, sério-debochado, hibridizando, hibridizado. Isso é mundo, mas estou no Brasil. Isso é Brasil. Isso sou eu também.

se pronunciam sob a pele como dedos. Espanquei o texto de cara, quebrando ele em pedaços, amaciando sua carne para ser devorada pela Cia. Espaço em BRANCO, fazendo com que os ossos da narrativa rasgassem a pele da linguagem escrita proposta pelo autor. Com todo respeito, mas com toda fome.

Primeiro golpe, a narrativa exposta:

Dia UM:

O homem chega em casa vindo do trabalho, percebe sua esposa, Teresa, de pijama, ainda paralisada, observando um aquário desde o momento em que o ganhou. Tira a gravata, beija Teresa na testa. Chama Teresa 3 vezes. Toma um banho, vai dormir, sozinho.

Dia DOIS:

O Homem chega novamente do trabalho, traz três rosas vermelhas para Teresa. Põe sobre suas pernas, a observa, ela sem reação, ele chora. Pedre para que a empregada diga algo. Deixa ela falando sozinha. Janta sozinho olhando um jornal de três dias sobre a mesa.

Dia TRÊS:

O Homem chega em casa, percebe que os peixes do aquário multiplicaram-se, Teresa está mais do que nunca paralisada, só seu peito movimenta-se, como se este fosse independente do corpo. Ele demite a empregada que está limpando a casa.

Dia QUATRO:

O homem chega em casa acompanhado de Paula, uma antiga amiga. Eles jantam. Ele dorme. Ele acorda com Paula o beijando. Transam. Dormem juntos. Teresa continua paralisada. Ele vai trabalhar e deixa Paula em casa.

Dia CINCO:

O homem chega em casa. Paula limpou a casa, percebe que o aquário transbordou e ao seu redor estão muitos peixes mortos. Vai tomar banho. Paula está cozinhando um jantar, bate bifes. Ele volta, bebe whisky vendo TV. Jantam, ele tranca a casa toda, dá

comida para o cachorro, ele e Paula transam. Ele sonha com peixes e um mar furioso. Ele vai trabalhar, deixa Paula dormindo em casa.

Dia SEIS:

O homem chega em casa. Paula está esperando ele com um jantar a luz de velas. Beijam-se, jantam. Paula fala do seu dia de “mulher de casa”: ver TV, ler um romance barato, conversar com os vizinhos e sonhar em ter filhos. Conclui com “A nova empregada varreu para fora de casa os estilhaços de Teresa.”

Não me interessou a história desse homem que se percebe abandonado pela esposa, e gradualmente vai substituindo ela por outra, que no final das contas serve apenas para cozinhar, limpar, transar, conversar, ser “a mulher de casa”. Mas fiquei muito interessado por fragmentos menos narrativos, mais poéticos. Momentos do texto onde os corpos dos personagens parecem sair do cotidiano para perderem-se em mutações muitas vezes inorgânicas. Por falar em inorgânico, a opção por “processos híbridos” e não por “processos mestiços”, por exemplo, é pelo fator de que no híbrido que estão situadas zonas onde os reinos se confundem, reinos de puro paradoxo: vivo-morto, mineral-animal, acordado-dormindo. Os vampiros são híbridos, os fantasmas, os dragões, os zumbis, os *golens*, os robôs-gigantes, os monstros. O híbrido expande ainda mais o campo de misturas possíveis. Então, comecei a arrancar os órgãos daquele corpo que já havia sido espancado, um re-massacre, desta vez com intuitos gastronômicos-canibais. O que será servido nesse festim criativo? O que eu quero oferecer para ser comido por mim e meus colegas, e depois pelos espectadores? E me pergunto: onde está o foco de interesse nesse texto que, falando com alguma sinceridade, me pareceu mais um pretexto para uma jornada criativa radical da

Cia. Espaço em BRANCO? Para uma jornada de mergulho num teatro desejado, em águas profundas e desconhecidas, em águas abissais?

Segundo golpe, surgem fantasmas, ectoplasmas e órgãos sem corpo, uma procissão, análoga à sugerida por Deleuze e Guatarri:

*Teresa paralisada catatônica em frente a um aquário vestida com um pijama azulado –
puído nas pontas de tanto me desamar à noite -, os cabelos soltos sobre os ombros
entristecidos*

Os cabelos também de pontas puídas de tanto peixe a se fazer olhado

Um homem coberto com uma espessa camada de dia-a-dia colhida lá fora na rua

um trabalho que me amedrontava

*A gravata me apertava a palavra que insistia em desistir na minha garganta. Desfiz o nó, o
aperto restou, como uma cólera que não tem vez de sair*

Fui para o banho fazer-me água

As pétalas amarrotadas nas pontas delatavam uma tentativa de suicídio

estátua de silêncio e silêncio

a voz eletrônica da televisão desfez tudo o que ainda me era humano

meu corpo sentia saudades do dela

*Seu peito respirava – que não era mais ela, mas o peito dela – na lentidão cadenciada pelo
mundo à sua volta.*

*pequenos corpos se esfregando e se debatendo uns contra os outros em busca de quê? Do
olhar de medusa de minha esposa? Ou os peixes que petrificavam Teresa?*

cabelos de pedra

a palavra aprisionada na minha garganta

era o escravo débil e estúpido de uma mulher de pedra

um sorriso estilhaçado

*Teresa adquiria já uma cor azulada fingida de cinza, a cor de um barco cujos marinheiros
já tenham se calado*

*Sonhei com peixes e com um mar bravo, sonhei com a palavra que se desfazia em meu de
dentro. Quando acordei no dia seguinte, não lembrava nem da palavra nem do mar, mas
tinha um cheiro de maresia nas palmas das mãos*

os braços frouxos de tanto esquecer

os estilhaços de Teresa

Fui percebendo que o ponto de vista do narrador, esse ponto de vista masculino e a sua trajetória narrativa, não me provocaram nada além de uma antipatia por ele. Mimar as ações referidas no texto de forma realista estava totalmente fora de questão. Contar a história também, fora de questão. Mas fiquei muito, muito curioso com o mundo de Teresa, algo que não estava ali, na superfície do texto, mas, como naquela pintura de Renoir a qual em referi anteriormente. Teresa gerava um *frame* no caos, um “enquadramento”, um *frame* estimulante. O que estaria acontecendo com essa mulher que abandonou o mundo familiar (a casa, o marido, a comida, os movimentos) e se lançou no desconhecido? Seu silêncio e imobilidade, um universo que o autor cria pela via negativa, já que ele está ali como potência, como possibilidade, já que nem nós, leitores, nem o narrador tem acesso. Ou seja, além da sugestão de corpos em estados de metamorfose, corpo pedra, corpo água, braços frouxos de esquecimento, sorrisos estilhaçados, o grande mérito do texto como um dos pontos de partida do processo do espetáculo foi o mundo escondido em Teresa. Fui magnetizado por ela. A premissa do abandono da vida cotidiana e familiar para uma jornada pessoal, uma experiência obscura e pessoal, um ritual⁹³ a que não temos acesso, me faz agora pensar em o quanto de analogia pode haver com o próprio processo que eu estava

⁹³ Artaud vai buscar no ritual uma forma possível de desestruturar o “corpo” do teatro. Como mostra Quilici: A aproximação entre teatro e ritual passa a ser um modo de colocar em cheque certos fundamentos pós-renascentistas do palco europeu: a idéia do espetáculo como fenômeno “estético” e atividade social limitada a um campo de cultura; a noção de arte como canal privilegiado de expressão do homem psicológico e social; o conceito do teatro como “representação”, seja de um texto dramaturgico, seja de opiniões pré-concebidas de um criador. Aproximar-se do universo dos ritos seria um exercício de desestabilização de conceitos e referências, para se extrair daí um impulso criador e revitalizante. (QUILICI, C.; 2004 p. 36)

vivendo, com o processo de abandono de verdades e estratificações para dar um mergulho na experiência. Uma confluência rara entre processo pessoal, narrativa e processo coletivo. Teresa, a Cia. Espaço em BRANCO e eu estávamos com muitas coisas em comum, traidores das convenções, mergulhadores do vazio. Assim, optamos no coletivo a investigar não a narrativa do conto, nem oferecer a visão do narrador, mas mergulhar com Teresa no Aquário. O mergulho de Teresa que está em cada segundo do espetáculo é o mergulho de um coletivo. A peça a todo instante se refere a um universo narrativo e ao mesmo tempo se auto-refere enquanto processo criativo. Vou falar mais sobre como essa dualidade, essa flexibilidade se opera com mais detalhes em breve. Ver através dos seus olhos. Afundar. Mergulhar no aquário de Teresa. Para tanto foi necessário que nós como artistas nos jogássemos nesse mar escuro e desconhecido. Posso falar nesse mergulho como a opção de, pela primeira vez, assumirmos um processo de rumo incerto, sem perspectivas de chegar a um espetáculo pré-imaginado, de optarmos por uma investigação pessoal de nossos comportamentos criativos, de elaborarmos uma peça em que dramaturgia é de fato a soma de diversos comportamentos criativos coordenados e que foram gerados coletivamente, dia após dia. Opção de quebra frontal do que seria um processo tautológico, redundante, de fabricação. Como explicitamos no release de divulgação enviado à imprensa:

“Teresa e o Aquário” teve como ponto de partida o conto *“Teresa ainda olhava para o Aquário”* de Luciano Mattuella. Nele temos a história de **TERESA, que ao ganhar de seu marido um aquário de peixes coloridos como presente de aniversário, entra em um processo de catatonia.** A personagem mergulha em um universo onde ninguém tem acesso. A proposição da encenação foi justamente entrar com Teresa nesse aquário, dar vida aos seus olhos petrificados, ver e sentir o que ela sente, descobrir a Teresa em cada artista envolvido no projeto. A cena minimalista da Cia. Espaço em BRANCO é o aquário onde surgem os devaneios de uma mulher petrificada na carne, mas liberta em seus sentidos e livre de qualquer sentido. (Anexos, Release de lançamento de Teresa e o Aquário, enviado para a imprensa)

Munido dos destroços do conto, do meu processo de incorporação em andamento pela performance arte e pelo espectro potente e perturbador do CsO, preparei

uma proposta de “concepção” para o projeto. Ponho concepção entre aspas pois a palavra está vinculada a uma acepção tautológica de processo, trata a expectativa de um futuro espetáculo como um produto criado-imaginado no “cérebro genial” do diretor, transcrita em forma de metodologia e realizada passo a passo até que o produto-peça esteja pronto no dia da estréia. Não. A proposta de “concepção” pedida pelo edital foi encaminhada por mim como uma proposta de pesquisa, ação e investigação, liberada de propostas cênicas e intimamente relacionada com este mestrado. Mais que isso, feita da mesma substância: corpo em experiência - vida.





Divido a peça em dois momentos, ou atos, ou movimentos. O primeiro ato dá conta mais do universo do homem e apresenta a passagem do cotidiano ao mundo da elaboração poética do teatro, a união entre o masculino e o feminino, o “casamento” entre o homem e a mulher, seus mundos pessoais e paralelos, acabando num momento onde o marido, o “Homem” descarrega em cena todo seu lixo. Esse momento da peça pode ser considerado uma escatologia. Nele o personagem narra seus problemas, preso em um trânsito infernal, no meio de uma tempestade. Seu telefone celular toca insistentemente e ele não atende. Ele conta o porquê desse fato: um dia em que estava evacuando no banheiro e falando ao celular, este caiu por entre suas pernas na água; em seguida ele resgatou o celular e, a partir desse dia, é constantemente assediado pelo “espírito do patentão”. Ao invés de construir o narrador sugerido pelo conto, resolvi mostrar esse homem mais genérico, um homem-espasmo, pura violência e frio, completamente desequilibrado pelo cotidiano. As fezes, o vocabulário cheio de referências ao baixo corporal, à digestão e à

defecação, são referências materiais de um processo de morte e decomposição; este homem não está mais vivo, ele é um fantasma, um eco, um robô automatizado e carente até a medula dos ossos, sem saber para onde ir e sempre indo. Ironicamente, escrevi este texto quando estava ainda em Campinas e já vislumbrando minha volta para Porto Alegre. A sensação de ver toda a rotina que criei nos anos passados ali, o desmanche da casa, a partida, a volta para a cidade natal, provocaram em mim um congestionamento de energias análogas ao tráfego trancado, onde está, como num inferno particular, o ‘Homem’. Não saber para onde ir e perceber-se indo; perceber-se indo mas paralisado. Contradições de um processo de desterritorialização, de quebra da rotina, de CsO não programado no mais banal cotidiano. Este é composto de TRÊS “atos”. No primeiro ele está no trânsito, no segundo se desloca a uma memória do passado e, no terceiro, resolve se confrontar com o “espírito do patentão” e é levado diretamente ao inferno, que para a sua surpresa, é liso, vazio e quadrado, como um *macrochip* gigante no meio do planeta.

Em trânsito

João de Ricardo

é inverno. (pausa) ele está congelando.(pausa)
ESSES FLUXOS DE TRÂNSITO BARULHENTOS NAS NOITES CHUVOSAS DE RUSH.
luzescruzantesbrancasamarelasvermelhas
buzinaços
a mandíbula se contrai
o celular toca (pausa)
eu não sei onde vou morar. (pausa) ele pensou sem atender o telefone.
(pausa) eu não sei pra onde eu vou nesse exato momento. Só sei que vou. Eu tenho somente
ido, sem saber pra onde. Meus pés afundados no acelerador. Mas nessa merda de trânsito
nada parece realmente se mover.(pausa)
ele estava em busca de algum lugar pra ficar alguma coisa na qual se agarrar alguém pra
conversar foder casar qualquer coisa uma casa um corpo um quarto de hotel um homem
um irmão qualquer pessoa alguém. (pausa)
nem rádio tem pra tocar nessa merda!(pausa) roubaram meu rádio. Meu mp3 tá sem
bateria. Que merda eu ter logo comprado uma bostinha dessas que ainda usa pilhas pilhas
pilhas. Me roubaram vendendo essa merda. Me roubaram o rádio. Me roubam todo dia.
Todo dia sendo roubado. Vontade de enfiar a cara e o carro no primeiro poste. (pausa)
mas nada anda por aqui. (pausa)

os dedos dele estavam congelando, o dos pés, molhados até os ossos os das mãos enrijecidos como garras retorcidas no volante. o dinheiro ele sabia que só tinha garantido até daqui o próximo (pausa) a próxima (pausa) esquina (pausa) do próximo (pausa) ano (pausa) do próximo mês até o próximo dia hora minuto e segundo. o dinheiro corre.(pausa) o dinheiro escorre e corre solto, o dinheiro dinheiro (pausa) era preciso muito dinheiro e paciência para sobreviver nesse caos mediado pelo consumo.(pausa) sobreviver aqui sobreviver, não viver, sobreviver. Só, sobreviver, sobreviver só. (pausa) se ao menos ele fosse pra bem longe. onde o olhar do outro não o tocasse não. Onde o desejo não desejasse. (pausa)

ai que vontade do esse outro do olhar do toque desse outro figura impossível sem dinheiro meu coração acelera motor cheio de faíscas e barulho. Não to com tesão eu to com, com essa velocidade que me come por dentro, E ESSA PORRA DE TRANSITO NÃO ANDA! (pausa) esse lugar onde todo fim de mês não chegassem aquelas continhas todas nojentas onde ele parasse de perder tempo discando inúmeras vezes para serviços de tele qualquer coisa que o devoravam pelos ossos entrando em filas de bancos nos quartos de motel entristecido pelas ruas imundas dando adeus caminhando entrando e saindo do carro encharcado em alta velocidade sempre. (pausa)

a chuva cai pesada lá fora o (pausa) qual é o nome daquela pazinha de borracha que espalha vaievem vaievem limpando quase inutilmente tentando afastar a aguaceiro que cai no vidro? (pausa) o parabrisa para chuva para-something o para brisa é o vidro mesmo e a pazinha? ah a pazinha maldita não dá nãoooo dá conta de tanta água que cai e tanta buzina na cabeça e tanta não saber onde chegar. e ele sua ele sua vertiginoso. sua frio em meio a ESSES FLUXOS DE TRANSITO BARULHENTO NAS NOITES CHUVOSAS E FRIAS!!! E FRIAS DE RUSH luzescruzantesbrancasamarelasvermelhas buzinações

a mandíbula se contrai o celulantoca (pausa)

eu não vou atender essa merda. sabe por que? (pausa) sabe por que? (pausa) eu tava cagando e segurando o celular a merdinha tocou e eu levei um cagaço e ele foi cair direto na patente. patente é privada, é vaso, ele caiu pelo meio das minhas bolotas direto na água que ja tava toda cagada. (pausa) ai que bosta, pegar ou não pegar a merdinha, não o merdão, o merdão tava ali vistoso olhando pro papai. pegar a merdinha de falar. (pausa) enfiou a mão na água suja da patente e recuperou o celular. (pausa) hoje é assim. ele toca do nada. no meio da noite e no trânsito. eu não atendo mais por que eu ja tentei atender e sabe quem falou comigo? sabe quem? (pausa)

o espírito do pantentão (pausa)pra onde ir a esta hora? (pausa) quem sabe algum sexo fácil algumas doses de qualquer coisa que o deixasse louco ele estava muito longe tempospaço daquela casa amareladepau e daquele garoto. (pausa)

ele pensou.(pausa)

sou eu que aterrorizava aquele menino(pausa)

sou eu o fantasma navegante daquele menino a sua assombração venho desses FLUXOS DE TRANSITO BARULHENTO NAS NOITES CHUVOSAS DE RUSH. (voz decrescendo) luzescruzantesbrancasamarelasvermelhas buzinações

*a mandíbula se contrai
o celular toca
(quase em silêncio)
eu não vou atender não vou eu preciso encontrar algum lugar pra onde ir.
Eu não vou atender Pode ser alguém pode ser alguém eu
Eu não vou atender eu.*



Estreamos com este momento, o momento final do ato Um de Teresa, com as duas cenas deste texto que publiquei no meu blog como “Em Trânsito”, e que após a estréia foi levado como uma obra autônoma à cena, dirigida pela Sissi Venturin, performada pelo Lisandro Bellotto e com *design* de vídeos e dramaturgia meus. Primeiro filhote extra-Teresa do processo. Já com as funções sendo experimentadas de maneira diferente do usual, a atriz dirigindo, o encenador escrevendo e fazendo os vídeos, uma peça muito íntima, feita totalmente com os recursos humanos e materiais do repertório da Cia. A segunda parte da cena foi cortada após a estréia. Acabei achando que as duas cenas juntas

criavam uma “barriga” no espetáculo como um todo, e que somente a primeira parte já bastava, e muito, para definir um pouco mais o “topos” do marido de Teresa, o “Homem”.



*You look different every time you come
From the foam-crested brine
Your skin shining softly in the moonlight
Partly fish, partly porpoise, partly baby sperm whale
Am I yours? Are you mine to play with?
Joking apart - when you're drunk you're terrific when you're drunk
I like you mostly late at night you're quite alright

But I can't understand the different you in the morning
When it's time to play at being human for a while please smile!
You'll be different in the spring, I know
You're a seasonal beast like the starfish that drift in with the tide
So until your blood runs to meet the next full moon
You're madness fits in nicely with my own
Your lunacy fits neatly with my own, my very own

We're not alone
Robert Wyatt*

Como na canção ao mar de Wyatt, Teresa se apresenta como pura mutação e mistério. Ela é água e peixe. Mulher e espuma. Uma fera sazonal e tem em si os ciclos da natureza: germinação e apodrecimento. Formada pelo elemento líquido, ela vaza pelos poros do que a convenção da dramaturgia ocidental designou como personagem e se derrama, frente e com os espectadores, em uma transitoriedade difícil de ser nomeada, um fluxo de comportamentos-imagens que hibridizam o corpo da atriz com elementos minerais, animais, clichês da cultura *pop* associados á mulher, figuras míticas. Posso contar o argumento de cada cena, e suas relações com as ações executadas, os vídeos que passam, mas convido o leitor a assistir o DVD em anexo e ter sua própria fruição, em primeiro

lugar.

Posso dizer e aqui falar que houve investimento em um plano mais aberto de narrativa. Digo aberto pois, ao buscar nos mitos gregos e africanos mais subsídios para dar forma ao espetáculo, procurei justamente escapar de psicologismos e encarar a trama como um processo de “iniciação” da figura Teresa. Reivindicando assim a liberdade do espetáculo fazer-se espetáculo, sem cair na arapuca ser apenas “representante” de um texto, e/ou idéia pré-concebida. Esta iniciação está também relacionada ao meu próprio processo de iniciação nesta fase atual de trabalho, e que descrevo nos CASULOS. O ritual particular de encarnação destas práticas reverberou também na forma de encarar o trajeto ficcional de Teresa. O processo criativo cria uma rede de coerências internas que vai além de qualquer tentativa de abrangê-las por completo. Os links são subterrâneos e líquidos, mas também dispersos e gasosos, quando se operam nesse vazio-cheio e as coisas ligam-se conforme uma coerência interna. O artista sequer tem controle sobre isso, pois é como se o processo se comportasse como um ser vivo, autopoietico.

Numa das experiências performáticas, antes relatadas, que fiz em Campinas - HOT ROOM, tivemos, eu e a colega Isabella Santana, um mergulho no universo de Perséfone. Perséfone é uma deusa pertencente ao panteão grego que descreve um caminho circular e sazonal entre os reinos distintos da vida e da morte, criando um agenciamento entre o subterrâneo-mineral-gélido Hades e a superfície, onde habitam os mortais.

Filha de Zeus e de Demeter, deusa da fecundidade. (...) Perséfone passava três estações na terra e uma no inferno. Ela simboliza assim, a alternância das estações. Por três meses ao ano ela se transforma na companheira de Hades, deus dos infernos, seu tio, raptor e seu marido. (...) Desempenha papel importante nas religiões de mistérios e especialmente nos ritos de iniciação de Eleusis, onde era bem possível que simbolizasse o candidato à iniciação, que passa pela morte para renascer, pelos infernos para subir ao Céu. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 713)

Como pontuam os autores, o mito de Perséfone traz em si uma possível alegoria

para os processos de iniciação, que geralmente contemplam um caminho entre a morte de um estado, ao nascimento de outro, plano circular de morte-vida. Utilizando a terminologia usual encontrada na bibliografia sobre o assunto, a deusa sofre uma catábese e uma anábase. Meu trajeto desde os CASULOS, como já falei anteriormente, tinha já em si um desejo por ser uma prática de iniciação particular, um caminho de criação de uma nova zona de criação. Como uma pedra que jogada na superfície espelhada e tranqüila de um açude gera ondas de reverberação, a idéia de “iniciação” foi também repercutindo durante todo o processo, dos CASULOS até Teresa, passando por *Hot Room*. Para mim, Teresa é uma Perséfone do mar e sua catatonia me pareceu, desde o início, análoga ao rapto da deusa, que é levada diretamente ao reino dos mortos e coroada rainha. Teresa não está mais naquele mundo povoado pelo seu marido, pela casa, pela empregada, pelos afazeres domésticos. Ela trai o homem deixando-se levar para um mundo onde jamais ele terá acesso. Construímos o segundo ato de Teresa muito em cima desta estrutura, da catatonia aparente a uma libertação em um mundo estranho ao “Homem”. Uma catábese e uma anábase. Uma descida ao seu interior. No caso de Teresa, interior oceânico, líquido e abissal. Aqui outro mito veio à tona, o de Iemanjá. Teresa está totalmente cercada por um universo marítimo, e logo associar ou procurar links com a deusa, a orixá rainha do mar, foi inevitável.

Iemanjá afoga seus amantes no mar. Iemanjá é dona de rara beleza E, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar e veio à terra em busca do prazer da carne. Encontrou um pescador jovem e bonito. E o levou para seu líquido leito de amor. Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro, mas o pescador era apenas um humano e morreu afogado nos braços da amante. Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia. E assim acontece sempre, toda noite, quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para areia. As noivas e as esposas correm cedo para praia esperando pela volta de seus homens que foram para o mar, implorando a Iemanjá que os deixem voltar vivos. Flores, espelhos e perfumes, para que Iemanjá mande sempre muitos peixes e deixe viver os pescadores. (PRANDI, Reginaldo 390)

No caso de Perséfone é o feminino (Perséfone) que é violentado (o seqüestro) pelo masculino (Hades). O que ficou do mito, na peça, foi em realidade o tema da iniciação, o tema circular da vida-morte, do escuro-luminoso, do subterrâneo à superfície. No espetáculo Teresa não é seqüestrada por ninguém, ela sim decide ir ao fundo pois está enamorada de “um outro alguém, um outro homem”, no caso, Netuno, o rei dos Mares. Segue o diálogo onde Teresa “doma” o Homem como um cachorro, e revela que seu afeto tem, agora, outra direção.

Diálogo

João de Ricardo

Ela: Eu preciso te dizer uma coisa, eu preciso te dizer uma coisa, eu preciso te dizer que, eu preciso te dizer que, eu preciso te dizer que, me apaixonei por outra pessoa.

Ele: Como assim?

Ela: Por outro homem.

Ele: Tu transou com ele?

Ela: Ele derramou espuma de barbear no meu colo.

Ele: Quem é esse cara?

Ela: Netuno, o Rei dos Mares!

Ele: Mas esse cara é um velho!

Ela: Ele não é velho! Ele só é experiente.

Ele: Onde é que ele mora?

Ela: No fundo do mar.

Ele: E onde é que tu conheceu ele?

Ela: Ora, nos livros, nas enciclopédias, na escola quando eu era criança, no Google!

Ele: E eu, hein? Tu não me ama mais?

Ela: Tu ainda quer amor, meu amor? Eu pensei que tu tava satisfeito com os bifés, que eu batia, todo dia, pra ti. Que nem a tua mãe. A carne ao molho madeira, a mamadeira. Quando eu te botava no colo e te servia um Whisky! E tu assistia o jogo na TV e torcia. Ainda assim tu quer amor, meu amor?!

Ele: Eu odeio peixe. Só o cheiro de peixe já me dá vontade de vomitar. Eu odeio o mar.

Ela: Eu sonhei que nós estávamos nas profundezas. E eu fazia a barba dele, aquela velho gostoso, grisalhão! E o meu ventre se enchia de um cardume de sereias!

Ele: Tu ta grávida desse cara?

Ela: (canta a canção seguinte)



Cartas do S.éu para o Mar - música

Sissi Venturin

Dessas paixões de jogar garrafas

Dessas paixões de entornar, garrafas

ao mar.

Ao meu mar ido.

Vidros diamantes.

Elas podem bater na cara, no casco, de qualquer navio,

Vazios os amantes,

Pendurados em nuvens, as buscam com a ponta dos dedos

dos pés,

A boca. Para capturarem-nas.

E bebê-lascivos





Enquanto conversam, Teresa vai aos poucos se transformando em uma sereia. (para tanto basta botar pés-de-pato). Netuno é, obviamente, apenas uma imagem divertida para o “outro” que não precisa existir objetivamente, ele é apenas um novo foco. Teresa de pés-de-pato, mergulha num abismo. Canta uma canção de sereia. Como iemanjá ela atrai o “homem” ao abismo. O homem tira da sua pasta de executivo óculos de mergulho e *snorkel*, bolhas de sabão invadem a cena, são projetados peixes abissais. O inferno de Teresa aqui, e construído cenicamente num explosão *multiplexcode*⁹⁴ camadas de signos

⁹⁴ Para dar conta de uma idéia das ações, vou citar, resumidamente, cada um dos participantes-camadas da cena: Sissi: canta a música da sereia, liga lâmpadas fluorescentes azuis, faz bolhas de sabão quando Lisandro chega, cria uma gruta abrindo suas pernas e retirando seu vestido, coloca o vestido como uma roupa no Lisandro, retira sua máscara de mergulho, faz a ação de “roubar o ar”, enrola a cabeça do Lisandro em *durex*. Lisandro: tira a máscara e o *snorkel* da pasta. Cria um percurso até a Sissi, muito lento, com a respiração aprofundada, como se estivesse caminhando na água, no meio do trajeto, cria a postura que chamamos de “indagação”, vai até Sissi, entra na “gruta formada pelo seu vestido”. João: faz bolhas de sabão, quando chega o momento da *durex*, foca com a câmera ao vivo um *close up* do rosto de Lisandro. Bruno: solta o vídeo do

geradas por todos os artistas acionadores do espetáculo são sobrepostas nesse mergulho. Esse mundo interior é primitivo, os peixes abissais são um elo vivo entre o mundo orgânico e inorgânico, eles parecem feitos de materiais como pedras, gelatinas, dentes afiados, e pequenas lâmpadas elétricas, órgãos emissores de luz. Na seqüência final do vídeo vemos um peixe devorando outro, enquanto Teresa tira a máscara do Homem, e o asfixia com uma *durex*, mais uma reverberação interna do processo, bastando lembrar que o *durex* foi material central nos CASULOS. Nesse reino abismal não existe lugar para o macho. Ele agora está mumificado vivo. Sua imagem é amplificada pela câmera.



fundo do mar, peixes abissais, cria transição para a câmera ao vivo no momento da *durex*. Roger Canal: executa a canção do mar, que envolve trompete ao vivo e pedais de loop. Lila Vieira: faz transição da cena anterior, branca e muito iluminada para a luz do fundo do mar, azul e violeta com pontos laranja que apagam e acendem dentro do ritmo da música.

Teresa agora sofre mais uma transformação. Do fundo da água ela retorna à superfície como vaca. Vou contar como foi o processo de criação desta seqüência. Num dos encontros anteriores, no mês um, Sissi nos questionou sobre poder viajar para uma fazenda no interior do estado, que pertence à sua família, num fim de semana em que provavelmente iríamos trabalhar em sala de ensaio. Concordamos que ela poderia ir e que poderíamos trabalhar mesmo assim. Ficou combinado que ela realizaria uma *task* ou tarefa lá, e que nos traria depois as substâncias encontradas, os materiais derivados da experiência. E assim foi. No encontro seguinte ela nos trouxe o relato da sua experiência. Vou descrever já com mais de dois anos o que ocorreu naquele encontro. Pois bem. Ela falou ter se programado para acordar antes que o sol tivesse nascido. Saiu de madrugada pelo pampa em direção ao açude da fazenda e que lá experimentou o silêncio e as primeiras cores do dia vazando no horizonte. Disse que deitou no pasto orvalhado completamente agasalhada, pois era pleno inverno. Contou da limpeza do céu e da presença distante das vacas, que estavam silenciosas (vacas fazem barulho geralmente?). Levou sua câmera (a prática de ter sempre em mão uma câmera tornou-se uma chave do nosso trabalho, uma metodologia bastante concreta de se entrar em um estado de criação-auto-observação, leitura-apropriação muito particular do coletivo de uma necessidade meditativa). Fez imagens do céu e do açude. Nos contou que pensava lá sobre seu relacionamento, sobre seu namorado na época, sobre estar ali no coração de uma sociedade rural, no campo, entre pastos, vacas e o céu, interior do estado do Rio Grande do Sul, a cultura gaúcha das bombachas, da lida do campo. Sem romancear nada, o bucolismo do momento fez com que Sissi entrasse em um estado poético reflexivo, onde se imaginou como uma vaca. E imaginou seu namorado vestido de gaúcho, levando-a para o celeiro, amarrada.

Depois desta vivência na alvorada (percebiam mais um momento de coerência interna do processo, os casulos sempre foram realizados em sua maioria no ocaso, horas de magia onde aparecem os fantasmas, os óvnis, quando o dia vira noite e a noite vira dia, hora onde a mutação constante da natureza parece ser mais tangível), Sissi vivenciou o cotidiano da fazenda, sendo que as imagens mais fortes que nela ficaram, imagens que nos trouxe, foram a do ritual de inseminação das vacas. Levam a vaca a ser inseminada para um lugar

escuro, um corredor com várias portinhas, onde ficam mais vacas. No fim do corredor prendem a vaca com instrumentos metálicos e introduzem um tubo ate seu útero contendo sêmen do touro, para que ela engravide.

Achei linda a proposição do que chamamos, no momento, de “mulher vaca”, mas não trabalhamos mais sobre ela naquele mês. Depois, em Campinas, estava eu com o coração pulando da boca no momento em que o sol descia, ao meio dia, como uma cortina espessa de luz e calor seco beirando ao insuportável (no estacionamento da Unicamp me arrastava depois de uma aula para o bandejão), pensando nela, pensando na mulher vaca e me sentindo também uma vaca, refletindo sobre o absurdo do amor e dos relacionamentos, rabisquei no meu caderno o texto que, depois de ter voltado para o segundo mês de trabalho e finalização do espetáculo, virou a “célula” da mulher vaca:



O monólogo da vaca

João de Ricardo

Antes do amanhecer a bruma ainda está estática beijando a superfície parada e espelhada do açude. Paisagem Pastoril.

Eu consigo ouvir a minha respiração.

Eu consigo ouvir o meu coração.

As células comendo vida e excretando venenos e gás carbônico. Se tu prestar bem atenção, faz um sonzinho.

Eu ouço tudo daqui, debaixo das estrelas. Esse céu molhado que mais parece vindo da memória.

O lago, o açude, completamente parado, nenhum som. Um mugido ao longe, uma estrela cadente, e o sangue correndo manhoso, quase imperceptível, no meio das minhas coxas.

Ela estava ali, parada em frente ao açude. Saiu de madrugada sem saber pra onde ir, se embrenhou naquele mato. Até as vacas dormiam, até o som. Menos o coração que pulsava no peito e entre as pernas.

Súbito, o sol eclode duplo arrebatando o silêncio do céu e do açude.

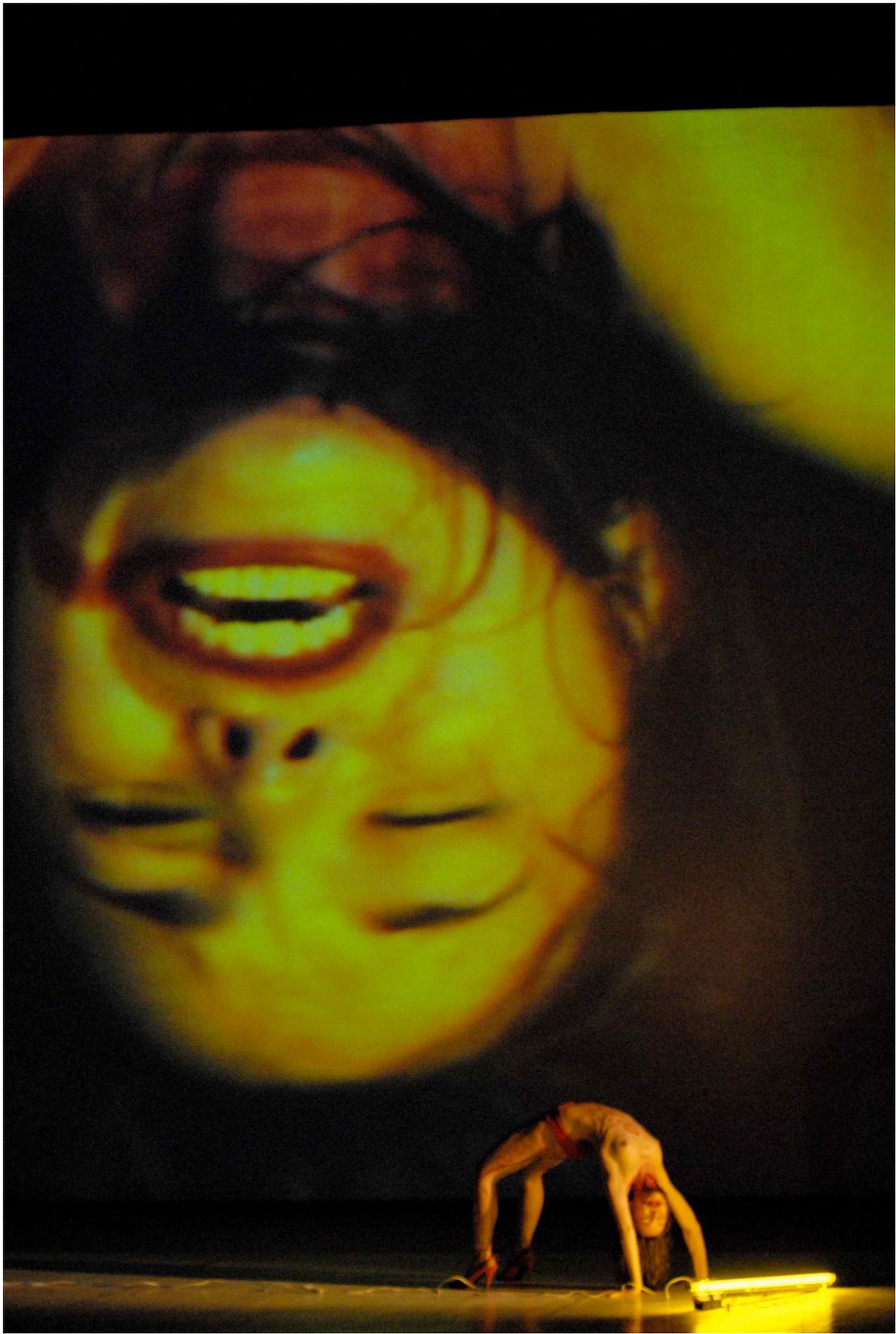
Súbito, uma corda é lançada no meu pescoço, um couro com cheiro de homem, um laço com cheiro de bicho apertando o meu pescoço... Quem me laçou eu não sei! A corda vem da gema em brasa da manhã, me aperta o pescoço e me puxa... eu ando vaga, devagar e forte em direção a um celeiro.

A corda me apertando o pescoço me puxa pra boca pequena e perfeita: sou engolida pela casa velha, sem janelas, sem estrelas, mas com som. A respiração das meninas e seu suor; eu piso o feno, o esterco, o estrume, o medo, as pedras, as trevas. Eu vejo o brilho nos olhos das vacas.

O corredor é longo e estreito. Quem me massacra, me laça, me prende? Quem me carrega pra essa última câmara escura?

Mais à frente os objetos metálicos me prendem as mãos, os braços, os pés, as pernas.

É ele, é ele que está ali! De bota, bombacha e lenço, o meu marido!



O surgimento dessa seqüência é uma memória preciosa. Pedi a Sissi que trabalhasse a mulher vaca sozinha e me trouxesse elementos. Estávamos a sós, eu e ela, num dos encontros mais íntimos que criadores podem experimentar. Sissi começou despindo-se, ficando de calcinha e nada mais, colocando depois sapatos de salto alto. De pé no salto, Sissi começou a trabalhar uma respiração ritmada e muito rápida, como um cão correndo. A insistência na respiração provocava suor no corpo da atriz. Dessa respiração ela começou e emitir um som grave, como um mugido, um “M” gutural que ressonava fundo na caixa torácica, e foi falando o texto de uma maneira completamente fora de um padrão cotidiano, desnaturalizando o falar, explorando os “emes” e os “enes”, como mugidos de uma vaca. Em um dado momento ela tira um batom que estava escondido na calcinha e se pinta, e mais do que isso, vai dividindo seu corpo em zonas como as daqueles mapas que existem em açougues com as partes do boi: “Perna”, ela escreve na perna. “Coxão” na coxa. “Filé” na bunda. E no ventre, no ventre ela acabou escrevendo “VAZIO”. Logo depois dessa pintura, Sissi começou uma seqüência alucinada de movimentos, no chão, juntando as pernas e os braços, como se estivesse sendo amarrada e jogada no chão, quedas, desarticulações, momentos do corpo inerte no chão após bruto impacto. Imagens de corpos mortos e violentados, femininos, um pé já sem salto, a perna que ainda emite uma imagem de *strep-tease* que acaba numa queda que faz os músculos quase que se descolarem dos ossos. Me lembrei imediatamente do último ARQUIPELAGO, que eu, Isabella Santana e o Flávio Rabello acionamos na UNICAMP. Nós “encasulamos” a Isabela num banco, com *durex*, Flávio pintou Isabela com palavras do seu repertório Hamletiano, eu abri a bolsa da colega e fui retirando todo o conteúdo para fora, ações de uma violência surda-muda, um ataque à intimidade. Encontrei a escova de dentes e o creme dental. Comecei a escovar os dentes de Isabella. Muito tempo, até que ela começou a babar, emitindo para mim, imagens comuns à pornografia de bocas escancaradas vazando sêmen recém jorrado. Mais violência sem qualquer emoção, eu estava apenas escovando incessantemente os dentes de Isabella, ações criadas e descobertas ali na hora, em público, criando uma atmosfera grotesca e que, na minha imaginação, parecia um estupro público da mulher-artista.

Não preciso dizer de como fiquei comovido com a fartura e a inteligência da proposição de Sissi. Como eu estava anexando os “restos” dos corpos dos outros espetáculos em Teresa, fazendo uma reciclagem dos materiais cenográficos que restaram (além de todos os outros elementos - órgãos que foram turbilhoados durante o processo), pedi que ela retomasse o comportamento, agora segurando uma lâmpada fluorescente amarela e nada mais. Fomos assim, de parte em parte, deixando com que a lâmpada, a ação e o texto fossem gerando imagens, como o olho de luz no começo e que remete àquelas fotografias de pessoas com uma tarja nos olhos para não serem identificadas. Ou a lâmpada no chão, passando pelo meio das pernas da atriz, como o caminho que leva ao celeiro. Mais ainda, pedi que ela, antes de começar a seqüência de quedas no final da cena, escovasse os dentes durante muito tempo, olhando pra mim. Fizesse toda a seqüência com a boca cheia de espuma e, no final, voltasse a escovar os dentes prolongadamente, me olhando direto nos olhos. A experiência que se seguiu ficou marcada em nossa carne depois de tudo aquilo. O mapa no corpo, a nudez, o texto, as quedas, a escovação insistente e silenciosa dos dentes, banhada de lágrimas, água vertida pelos olhos da Sissi juntando-se à baba espessa do creme dental, manchando o vestido...



Mais tarde, juntamos os elementos que faltavam para criar este novo momento: o vídeo e a música. Roger propôs uma transição do melodioso fundo do mar para uma batucada frenética e seca no leguero. Cada ressaltar que o leguero é um tambor usado pelos músicos gaúchos tradicionalistas. É feito com couro de vaca. E o ritmo criado por Roger, também referente às tradições gaudérias que, em um certo nível, estavam sendo problematizadas pela cena, principalmente ao clichê do “macho” gaúcho e as condutas sexistas que sociedades patriarcais carregam consigo. Em termos de vídeo, eu e Bruno compomos o seguinte. A cena começa com uma fusão da cena anterior o fundo do mar, ou seja, enquanto Sissi liga a lâmpada amarela, que é a da vaca (as azuis são da sereia) e põe o figurino da vaca, calcinha e salto *pink*, nada mais, e começa a respiração rápida e o deslocamento, junto à batucada de Roger, mantemos o Lisandro mortificado em close-up, azul, no fundo da cena. Durante todo texto não temos projeção alguma. A projeção volta em plano-detelhe seguindo as escritas de Sissi no corpo. Acabando com uma fusão para um

vídeo pré-gravado, vermelho, que mostra uma floresta pegando fogo, em *loop*. Nenhum som, apenas a do corpo batendo contra o chão, e a floresta ardendo, silenciosa. A opção pelo fogo está muito voltada a idéia de anábase de Teresa neste momento. Ela saiu do fundo do mar, revelou uma dor interna, relacionada à figura do pai-marido, foi reduzida a carne morta, mas volta, escova seus dentes, a floresta queima em contraposição ao elemento água tão presente até agora, queima junto com a dor emanada por Teresa, fogo libertador-purificador-transformador: fogo Shivaista.

Após esta seqüência, o vestido vira manto de santa. Teresa agora pode voltar da fogueira, é bruxa vingada e emancipada, sair do fundo do mar. Usa sua lâmpada fluorescente amarela, agora como uma vassoura, ela é feiticeira, puta e santa. Está de manto, mas ainda carrega no seu corpo a pasta de dente, os tombos, o suor, o batom, as marcas e divisões na carne, a calcinha mostrando um pedaço da bunda. Ela volta ao “marido” que até então estava em primeiro plano, mumificado no fundo do mar. Ela canta aquela velha canção que abre a peça “quando dois corações...” retira a *durex* da cabeça de Lisandro. Busca as sementinhas que haviam desde o começo ficado ali num canto do palco. Dá as sementes na boca do marido e canta. Eu entro com o balde cheio d’água. Ela derrama água sobre o marido. Eu vou apagando cada lâmpada acesa em cena. Projetamos um vídeo onde mostra os dois amantes fundidos num líquido metálico, aproximando-se. A peça termina.



4.2- Alguns apontamentos sobre os ensaios:

Pulo no tempo-espaço: O Ensaio nº1

*Recusamos o espaço representativo e a obra como comunicação passiva;
Recusamos todo mito exterior ao homem;
Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição;
Recusamos a duração como meio de expressão.
Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o
homem se tornou estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar
consciência da alienação em que vive;
Recusamos toda transferência no objeto – mesmo num objeto que pretendesse apenas
salientar o absurdo de toda expressão;
Recusamos o artista que pretende transmitir através do seu objeto uma comunicação
integral de sua mensagem, sem a participação do espectador;
Recusamos a idéia freudiana do homem condicionado pelo seu passado inconsciente e
enfatizamos a noção de liberdade.
Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização
estática na duração.
(Clark 1997 – 211)*

Continuo mais um pouco com Lygia Clark. Agora em outro tempo-lugar-situação. Tendo a Cia. Espaço em BRANCO ganhado o prêmio de montagem, viajei para Porto Alegre para começar um trabalho preparatório com a equipe do espetáculo. Decidi que a primeira reunião fosse centrada em uma ação performática que deveria ser vivida por todos, tanto pelos atores quanto pelos outros artistas envolvidos no projeto. Esta decisão, aliás, foi mais um dos corações dessa experiência complexa de pesquisa-criação. O “conhecimento” que se dá no corpo é pura experiência, envolve todos os sentidos, procura conectar-se com os vazios-pletos das (e entre) pessoas, é um segredo, um ritual, um compartilhar que a razão lógico-formal está longe de dar conta. Dediquei um capítulo para poder falar de forma tangível de algo intangível, o conhecimento em si e seu caráter de ação contínua. Para tanto utilizei o pensamento de Maturana e Varela, desenvolvido em “A

Árvore do Conhecimento” para, agora, poder simplesmente dizer: é fazendo junto que se aprende num coletivo de artistas. Um espetáculo pode ser entendido por analogia como um corpo vivo que só existe por que aquelas pessoas decidiram “estar, ser e respirar” juntas. Mais analogia, estar em “acoplamento estrutural” numa situação muito específica, a de criação. Mas eu friso: isso é imagem de trabalho, é mecânica para se inspirar e criar e poder falar sobre a criação. É analogia. Experiência coletiva cria um conhecimento coletivo, algo próprio, singular daquelas pessoas em trabalho e em relação criativa. Desta maneira penso que um espetáculo, agora, só tem valor ou faz algum sentido se for um campo de conhecimento coletivo que em nenhuma outra situação, apenas através dele, pode-se conseguir. Isso é fruto importante desta pesquisa. E não estará lá na conclusão. Está aqui. Ouça bem, por gentileza. Pensar que o espetáculo não é uma unidade-obra, mas um pensamento, um conhecimento vivo e em expansão. Releia isso. Meu coração está mudando. Voltando. Mais uma vez recorri a Lygia Clark para me inspirar e inspirar meus colegas. Inspiração – Expiração. A primeira proposição experimental foi relacionada ao sopro, ao ar, a potência poética dessa troca constante do interior para o exterior dos corpos e vice-versa.

Através da referência do CsO (no que diz respeito ao CsO depender do “corpo” do experimentador para gerar a zona de experimentação – turbulência, aqui “corpo” é entendido também como a somatória das experiências que a Cia. Espaço em BRANCO teve em seus processos de elaboração de espetáculos) e dos “materiais precários” que aparecem na obra de Clark (esses materiais só servem para pôr em jogo a ação criadora), selecionei dois tipos de material para a experiência. O primeiro deles seria, obviamente, as pessoas. A respiração, a presença de cada um. Além das pessoas, os resíduos materiais dos “corpos” dos outros espetáculos da Cia. Neste caso, lâmpadas fluorescentes (azuis, amarelas, verdes e vermelhas) que, junto às placas de alumínio reflexivo revestindo o chão do palco, televisores ligados em rede, câmera de vídeo e o teatro de Arena de Porto Alegre totalmente pintado de branco, criavam o espaço do nosso espetáculo anterior ANDY-EDIE. Essas lâmpadas seguiram todo o percurso de preparação do espetáculo (podem ser vistas nos ensaios que estão no DVD, na ação Casulo n. 4), chegando à cena propriamente dita,

“contracenando” com os atores em algumas cenas. O segundo material proposto foi mais de cem saquinhos de plástico, desses transparentes utilizados para embalar frutas nos supermercados. A tarefa foi simples, ligar as lâmpadas, distribuí-las no espaço, e encher com nossa respiração, todos aqueles saquinhos. A escolha por esse material teve vários motivos mas posso já falar em tornar visível e tangível no espaço algo que é misterioso – a ação criativa, o ar, nossa respiração. A escolha foi intimamente relacionada à proposição “pedra e ar” realizada em 1966, por Clark.

Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha. Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por casualidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo, até 1966. Enchi de ar um saco de plástico e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, mas sem preocupação de descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo. (Clark, 1997 – 205)

A surpresa da artista com um corpo que surge do nada e é vivo mesmo não sendo uma unidade *autopoiética* no sentido biológico do termo, mas uma unidade sim, auto gerada (ela não pertence nem à artista, é topográfica, uma dobra de ação, já estava ali, como a minha lagarta, mas foi o olho vivo-performático que a percebeu e a animou). O artista é propositor de um campo poético-criativo que vai adensando imagens que estavam latentes no cotidiano, revelando relações insuspeitas entre os corpos e os órgãos, transformando as substâncias que formam o “real”. O efeito dessa nossa primeira experiência foi revelador. A ação repetitiva e relacionada com a respiração nos colocou em um estado de excitação e criatividade que já havíamos experimentado em situações de exercícios físicos de aquecimento, exercícios de preparação no momento mais “teatral” da pesquisa da Companhia. Difícil dizer teatral ou não, mas um momento mais ligado às tradições técnicas desenvolvidas por outros artistas do teatro, e que visavam situações criativas específicas à memória da linguagem teatral, a construção de personagens, uma “organicidade” ou “vida” que se esquecia da própria vida em favor de uma demanda em manter a atenção dos

espectadores sobre a presença dos atores. Outra descoberta é que começamos sem saber para onde aquela ação iria nos levar. Depois de todos os saquinhos estarem cheios, começamos a levá-los um a um, sempre mantendo uma ligação entre eles para “passar”, saímos da sala onde estávamos trabalhando, percorremos um corredor, depois entramos num banheiro e acabamos, eu, a Sissi Venturin e o Lisandro Bellotto, dentro de um *box* de banheiro, soterrados por centenas de saquinhos de plástico e iluminados por um caleidoscópio de cores das lâmpadas. Felizes, muito felizes pela situação ter nos levado até ali, pelo nosso bicho de ar-luz-plástico ter guiado a experiência, nos guiado até ali. Felizes por perceber a força, a potência alegre, a possibilidade que o processo de Teresa nos daria a partir dali. Sacudindo nosso corpo, hibridizando de fato a experiência criativa teatral com proposições de outros campos do saber. Esta experiência começou a redefinição do trabalho em sala de ensaio da Cia. Espaço em BRANCO, mudança essa que alterou drasticamente a forma de pensarmos o espetáculo e nossa relação criativa nesse tipo de processo. Naquele momento deu para ter uma provinha do caminho apontado por Lygia: a “coisa” pode ser um “corpo”, e ela se “autofaz”.



Outra questão que me parece relevante aqui é quando Lygia fala do artista ser “propositor” e ser a ação do público que de fato faz a “obra”. Dentro do campo das artes cênicas muito já foi experimentado em termos de interação direta com a platéia provocando alterações narrativas e espaciais no espetáculo. Nossa aposta em Teresa foi por um outro caminho, a de provocar uma interação com o espectador criando estruturas espetaculares que não fossem facilmente reconhecíveis dentro dos parâmetros e convenções mais comumente utilizados pela indústria cultural, o cinema e a televisão. Por exemplo, posso falar da passagem do sólido para o líquido⁹⁵. O que era entendido como unidade sólida: o personagem, o tempo, o espaço, passa a ser fluido. A quantidade de música ou silêncio é tão importante quanto ao que é falado, a substituição dos textos dialogados por fragmentos poéticos narrativos com estruturas contraditórias. Um convite à imaginação ativa dos espectadores.

Ao abandonamos a narrativa mais direta, optamos por uma narrativa “espetacular” que pode ser entendida como uma série de transformações constantes. As substâncias, como diria Beuys, jamais estão estáticas, vemos e ouvimos no decorrer de Teresa um fluxo que parece não ter fim e não se cristaliza. A cada momento, ou cena, ou célula, forma-se uma imagem que mal a percebemos, volta a se dissolver dando espaço para que outras imagens-comportamentos apareçam. Não se sabe onde vai chegar, e se chega muito longe. Dá pra fazer uma lista de imagens principais, os textos que acompanham estas

⁹⁵ Na modernidade líquida, tudo é volátil, as relações humanas não são mais tangíveis e a vida em conjunto perde consistência e estabilidade. A solidez das instituições sociais (do estado de bem-estar, da família, das relações de trabalho, entre outras), perde espaço, de maneira cada vez mais acelerada, para o fenômeno de liquefação. De acordo com essa metáfora, a concretude dos sólidos, firmes e inabaláveis, derrete-se irreversivelmente, tomando, paradoxalmente, a amorfabilidade do estado líquido. Fluidez, maleabilidade, flexibilidade e a capacidade de moldar-se em relação a infinitas estruturas, são algumas das características que o estado liquefeito conferirá às tantas esferas dos relacionamentos humanos citados anteriormente. Como consequência, vivemos um tempo de transformações sociais aceleradas, nas quais as dissoluções dos laços afetivos e sociais são o centro da questão. A liquefação dos sólidos explicita um tempo de desapego e provisoriidade, uma suposta sensação de liberdade que traz em seu avesso a evidência do desamparo social em que se encontram os indivíduos moderno-líquidos. (BAUMMAN, Z.; 2000, p. 65-67)

imagens e a proposição de vídeo, e o som. Teresa e seu marido viram animais, viram objetos, chegam em lugares pouco convencionais como os abismos marítimos, uma floresta em chamas, um quarto habitado por uma imensa mariposa, uma tempestade elétrica. Veja a peça no DVD em anexo pensando nessas transformações constantes, percebendo como os planos de composição do espetáculo, os corpos, os comportamentos (de luz, som, vídeo) vão gerando fluxos que jamais se cristalizam.

4.3 Problematizações performáticas vivenciadas nos ensaios:

Aqui é um bom lugar para retornar à Artaud e criar mais linhas conectivas entre minhas experiências, o CsO e a *performance art*. Vou falar do olhar cotidiano que pode se transformar. O pensamento de Artaud vai lidar com um estado auto-investigativo que pode ser a faísca primordial para desencadear um processo de CsO. Segundo Quilici (2004-86), Artaud trabalhou com uma noção muito delicada de auto-observação, um estado introspectivo que explorava os seus estados internos sem cair na armadilha do narcisismo. O próprio artista fala: “*ele me fala de narcisismo, eu lhe retruco que se trata da minha vida. Meu culto não é o do eu, mas o da carne, no sentido sensível da palavra carne*”. (ARTAUD, Apud Quilici 2004 -86) Assim, ele distinguiria o “eu” da “carne”, sendo esta última o verdadeiro domínio de sua investigação. Abdicando do “eu” para olhar para a “carne”, Artaud estaria interessado não em uma psicologia pessoal, mas “*em revelar processos que o atravessam e se articulam também com as dimensões macroscópicas da vida humana*” (QUILICI, C.; 2004 p. 86).

Para efeitos de reflexão, pulo agora para o segundo mês de ensaios, o mês de alinhavar Teresa como espetáculo⁹⁶ mantendo a investigação constante. Tivemos uma experiência coletiva bastante interessante sobre este tópico da auto-observação e do que significaria, para nós, essa insistência do *performer* em sua auto-biografia⁹⁷. Propus uma tarefa autobiográfica: a idéia foi produzir vídeos onde os atores contassem para a câmera, num plano de *close*, suas memórias sexuais mais remotas. Prefiro não falar aqui sobre o resultado dos textos em si, ou do que foi dito, mas da nossa impressão ao fazer e depois olhar os vídeos. Vergonha é a palavra que melhor descreve. Vergonha e gargalhadas. Não pelas histórias em si, que eram engraçadas e até singelas, mas pela atitude artificial e realistamente referenciada dos atores na tentativa de criarem uma semelhança com o que seria um depoimento pessoal autobiográfico. Tentarei ser mais claro, da forma como estas memórias foram traduzidas verbalmente, emocionalmente, gestualmente, enfim, a composição de “atuação” que respondeu àquela provocação-proposição. Uma referência ao “cotidiano” realizada de maneira mimética, bem ao estilo da interpretação realista. Vida longe dali. Percebemos a força da convenção realista, uma estratificação no nosso comportamento “cênico”. Isso nos provocou uma discussão gostosa sobre onde estaria essa autobiografia e essa auto-observação. O que deveríamos observar para “nos observarmos”? Que campo seria este da autobiografia? Uma discussão também sobre um possível “estar em cena performativo”. Claro que não respondemos na hora, nem foi uma coisa de um dia para o outro, são questões como estas que animam todo um trabalho de grupo para além da

⁹⁶ A etapa da encenação/formalização marca o momento de “fechamento” do *work in process* criativo. Essa transição processo-produto ocorre dentro dos limites da linguagem, ontologicamente ligada à noção de reiteração, progressão metamorfose. Trabalhos diversos como performances, eventos, intervenções, *aktions*, peças – contextualizados dentro do universo teatral e parateatral – vão passar, de uma forma mais ou menos formalizada, pela etapa final da encenação/presentação. (COHEN, Renato 1998 – 96)

⁹⁷ Qualquer trabalho é absolutamente desinteressante se se tratar somente da manifestação de uma personalidade particular. Um tal trabalho não terá qualquer significação para os outros, não passará de uma história pessoal. Mas existe uma tensão interessante, como dissemos anteriormente, no fato de um gesto estético decisivo ser precisamente a destruição de uma distinção clara entre trabalho artístico e a personalidade do artista. Podemos dizer que fazer um trabalho artístico, utilizando como material a própria existência, torna-se pertinente na medida em que põe em questão aquele que observa. E qual é o seu potencial inato para fazer algo de diferente da vida? Um tal trabalho abre um espaço de possibilidade. LEHMAN< (http://revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=318&Itemid=144&lang=p)

montagem de espetáculos específicos. Mas uma coisa apenas ficou clara: seria impossível trabalhar num registro de atuação “realista”, “como se fosse verdade”, ou com uma ancoragem no cotidiano enquanto “forma” a ser referenciada (o conteúdo cotidiano é uma outra esfera, aqui operávamos em decisões de composição). No momento em que se pedia o tal relato, já era ficção. Aliás, nessa época também ficávamos patinando em questões chatas do que é verdadeiro ou falso, enfim, de volta às maçantes discussões do território do teatro dramático (nada contra, bem pelo contrário, existem muitos e ótimos grupos experimentando dentro deste território; aqui, o que se configura, na realidade, é apenas uma escolha, uma vontade de exploração que, sim, toma as referências do teatro realizado tradicionalmente como um pólo a ser debatido e desnaturalizado) ou simplesmente do *mainstream*⁹⁸. Nossos exercícios raramente nos levavam a uma chave de composição realista, entrávamos geralmente em fluxos de ação e energia altamente estilizados e de grande compromisso com uma auto-escuta, criando atmosferas fluidas e carregadas de mistério. Chegamos num acordo, um lugar comum para que uma paranóia conceitual dualista dessas não nos ferrasse por completo, paralisando nossa força criativa em obstáculos puramente imaginários. Decidimos, então, que tudo é ficção, tudo está morto. Melhor, tudo está morto-vivo, como no teatro de Tadeusz Kantor⁹⁹, como no Butoh¹⁰⁰.

⁹⁸ O rito permite recuperar a idéia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados. E uma das representações tranquilizadoras que atenuariam o poder de impacto da arte seria justamente a do teatro como “mercadoria-espetáculo”, produto oferecido ao consumo dos olhos. (QUILICI, Cassiano, 2004 -46)

⁹⁹ Tadeusz Kantor: Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915 - 1990), artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances. Formou-se na Academia de Bela-Artes de Cracóvia, entre 1934 e 1939, onde estudou pintura e cenografia com um dos maiores cenógrafos do teatro polonês do séc. XX, Karol Frycz, que foi aluno e admirador de Gordon Craig. Seu teatro passou por várias fases. A fase do teatro Independente; a fase do Cricot 2 e o Teatro Informal, ligados “a pintura”; a fase do Teatro Zero, onde a ênfase era o objeto; Teatro happening; fase do Teatro da Morte; e finalmente, a fase do teatro espiritual. O Teatro da Morte é uma ruptura com as etapas precedentes. Kantor descobre que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida. A morte se torna o tema central de seus últimos espetáculos: “A classe morta”, “Wielopole-Wielopole”, “Que morram os artistas”, “Aqui não volto mais” e “Hoje é meu aniversário”. (<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artescenic/teacontemp/tadeuszkantor01.html> pesquisado em agosto de 2010)

¹⁰⁰ O corpo na dança *butô* é ambíguo e revela o obscuro e o luminoso na nossa natureza. É um corpo mutante, que se metamorfoseia. É um corpo que é sendo, que é em processo, que respira com a vida-morte do mundo.

Decidimos isso, não tem mais essa da falso ou de verdadeiro por sobrevivência processual. É falso e verdadeiro ao mesmo tempo. Ou melhor, isso não estaria mais em debate. E começamos a investir cada vez mais no processo em si, ir mais fundo em experiências com ação performáticas que colocavam nossos corpos em atividade criativa de forma cada vez mais descontextualizada, sem ligar para qualidades de “interpretação” (já que, a princípio, não estávamos buscando uma “interpretação”), mas atentos a uma qualidade de auto-observação e responsabilidade (na maneira mais suave de se encarar esta palavra), que cada um teria e tem na composição das cenas, e na investigação geral do espetáculo. E fomos nos dando conta, cada vez mais, do “eu” que valia a pena investigar e observar. E este “eu” já não era o “eu”, mas o “eu” que é do “outro”. Fomos saindo, retomando Artaud, do narcisista “eu” para a “carne”, matéria de todos, substância primeira. Deleuze, escrevendo um artigo sobre Nietzsche, comenta as qualidades deste “eu” que se percebe coletivo e fluido:

O que se está descobrindo, atualmente, parece-me, é um mundo muito profuso, feito de *individuações impessoais*, ou mesmo de *singularidades pré-individuais* (é isso, o “nem Deus nem homem”, de que fala Nietzsche, é a anarquia coroada) (...). Mas o mais importante é que tudo isso responde a alguma coisa no mundo atual. A individuação não está mais encerrada numa palavra, a singularidade não está mais encerrada num indivíduo. (...) E, em nossas sociedades ricas, as formas de não-integração, por mais diversas que sejam, as diferentes formas de rejeição dos jovens são, talvez, também deste tipo. Compreenda-se, as forças de repressão sempre tiveram necessidade de Eus atribuíveis, de indivíduos, determinados, sobre os quais elas pudessem se exercer. Quando nos tornamos líquidos, quando nos furtamos à atribuição do Eu, quando não há mais homem sobre o qual possa

É um corpo que admite a sobreposição da vida e da morte, do nascimento e do envelhecimento, admite uma contingência caótica, a possibilidade de criação incessante de novos mapeamentos, a possibilidade de mudar a condição de existência desse corpo, sempre aberto, inacabado. Seus gestos trazem também a dor do corpo morto, tema central quando nos referimos ao *butô* e que conduz à inovação de cada instante, a uma condição de vida que se refaz e se afirma na morte. Nesse sentido a morte é necessária e fundamental para que a vida possa florescer, para que possamos renascer. Akaji Maro, criador da primeira companhia de dança *butô*, assim se refere ao corpo morto: "Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento" (Greiner, 1998, p. 22). O corpo morto é capaz de desvendar outras possibilidades para o corpo que dança, gerando novos tipos de organização. Degradar o corpo para experimentar outras formas. Tentar esvaziá-lo e libertá-lo dos automatismos que nele se sedimentam, torna-se dessa forma uma busca constante desse corpo, quando nos referimos à dança *butô*. (NÓBREGA, T. P. e TIBÚRCIO, L.K. 2004 http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000300006, pesquisado em agosto 2010)

exercer seu rigor, ou pela qual ele possa ser substituído, então a policia perde a cabeça. Isso não é algo teórico. O importante é o que ocorre atualmente. (DELEUZE, G.; 2006, p.178).



Um dado processual interessante, que diz respeito a como a auto-observação foi experimentada no processo, foi incluímos nos ensaios técnicas de meditação. Isto apareceu, como muitos outros “achados” do “acaso objetivo” e da confluência de vontades, de corpos-desejantes. Eu estava sem ritalina. Estava com a cabeça “à mil”, ainda em Campinas. Em uma leitura vaga no *Google* sobre DDA (déficit de atenção) cheguei a um pretenso estudo que falava que pessoas com o DDA teriam uma melhora no quadro de desatenção com a escuta diária de Mozart. Bom, obviamente este “estudo” não tinha nenhuma base acadêmica, mas escutar Mozart me pareceu uma boa coisa pela música em si, e, se ela estivesse mexendo e acalmando as nuvens eletroquímicas do meu cérebro, melhor. *Linkado* a este “estudo”, vieram mais textos sobre outras técnicas que ajudariam no

controle do descontrole causado pelo *déficit de atenção*. Uma destas técnicas seria a meditação. – No estágio que fiz em Coimbra - Portugal, com o grupo “Escola da Noite” em 2006, tínhamos uma aula por semana de Chi-Kung¹⁰¹, técnica oriental chinesa, com milhares de variações, mas que, basicamente, ativa e mobiliza a energia vital “chi” através de exercícios de respiração-ação-imaginação. Nas aulas o professor insistia que não deveríamos simplesmente tentar mimetizar de forma perfeita os movimentos, mas encontrar um caminho interior, uma forma pessoal para realizá-los. Ele também insistia que o movimento e a imaginação de cada participante deveriam estar engajadas na observação e criação de “imagens internas - comportamento externo” durante os exercícios. Estes, por sua vez, eram seqüências de inspirações e expirações feitas juntamente com pequenas movimentações de partes do corpo onde estariam localizados centros de energia, ou CHI. Ou, em outras tradições, os *chacras*:

Termo sânscrito que significa roda. Trata-se dos pontos de junção dos canais sutis (*nadis*) por onde, segundo a filosofia hindu, circula a energia vital. Esses centros de consciência da fisiologia mística, superpostos ao longo da coluna vertebral até o topo da cabeça, podem ser considerados turbilhões de matéria etérea (*avas*). É no centro psíquico inferior, o *Muladhara*, que se desperta a *Kundalini*, forma estática de energia criadora. O tantrismo hindu enumera seis centros, e mais um centro cerebral superior, o *Sahasrara* ou lótus de mil pétalas. (CHEVALIER – GHEERBRANT, 1999 – 231)

¹⁰¹ O Chi Kung não foi criado por um único indivíduo e resulta de milhares de anos de experiências dos chineses no uso da energia para tratar doenças, promover a saúde e longevidade, melhorar as habilidades de luta, expandir a mente, alcançar diferentes níveis de consciência e desenvolver a espiritualidade. Apesar das diversas técnicas de Chi Kung terem se desenvolvido separadamente em diversos locais da China, em muitos casos se influenciaram mutuamente. Derivado de técnicas milenares conhecidas como Tao Yin, o Chi Kung como é conhecido nos dias de hoje remonta à época da Dinastia Han (206 aC - 220 dC), quando começou a ser sistematizado. O próprio uso do termo Chi Kung é relativamente recente, data do início do século XX, sendo utilizado atualmente para referir-se a múltiplos exercícios, destinados a desenvolver a força (física, energética, mental ou espiritual) ou para fins terapêuticos, mediante a utilização da Energia Vital - Chi, ou Qi. (WIKIPEDIA)



Durante minha formação acadêmica, as aulas de técnica vocal, ministrada pela Profa. Marlene Goidanich, também continham ingredientes da cultura chinesa, já que a professora era entusiasta praticante do *tai-chi-chuan*¹⁰² e hibridizava elementos deste com os da técnica vocal mais tradicional, como exercícios de ressonadores, articulação, voz

¹⁰² O Tai Chi Chuan com os seus movimentos lentos e circulares, aliados a uma respiração elaborada e profunda, corrobora significativamente para esse balanceamento da energia, atuando diretamente no Sistema Nervoso Humano, através das fibras nervosas autônomas, no sistema nervoso autônomo, que governam estruturas como o músculo cardíaco e as glândulas envolvidas nas respostas autônomas como o choro, a sudorese, o batimento cardíaco, ou a dor de estômago, comumente relacionados a comportamentos emocionais, e opera beneficentemente, acionando neurônios a favor de funções conservativas e armazenativas do ritmo cardíaco, digestão, constrição das pupilas, do sistema glandular etc. Toda prática meditativa, e aqui se tratando do Tai Chi, tem esse propósito de integrar o que está se passando interiormente (estado psíquico) para com o corpo. (...) Sendo o Tai Chi um complexo de exercícios que levam à meditação, é preciso limpar; nos pensamentos que surgem, não se deve julgar, criticar, e ter sim, uma atitude observadora daquilo que ocorre consigo - aí você pode trazer algo do seu Inconsciente (quando se está preocupado, não se está presente). (KYAN, Lucia – pesquisado no site da associação brasileira de tai-chi : <http://www.sbtcc.org.br/ar-psiologia.php>)

cantada e falada, apoios, etc. Mas por que falar destes professores e destas técnicas agora? O ponto em comum é a busca pela auto-observação e um estado meditativo. Ou seja, na minha formação já haviam traços de procedimentos ligados à meditação que voltaram, vieram à tona, no período de preparação de *Teresa*. Mas foi aquela seqüência de *links* que me despertou o interesse em descobrir a meditação e incorporá-la aos ensaios. Claro que o “acaso objetivo” colaborou novamente. Mais uma vez, a Sissi Venturin, com sua conexão invisível comigo, colaborou também para que começássemos a experimentar exercícios meditativos nos ensaios. Ela trouxe como leitura a ser compartilhada pelo coletivo, o livro “Em águas profundas”, escrito por um dos meus cineastas prediletos, David Lynch¹⁰³. Nele o cineasta conversa sobre a relação entre a meditação que pratica e seus processos criativos. Em entrevista ao Roda Vida, apresentada na TV Cultura e acessível na internet via site-projeto da FAPESP, ele responde à entrevistadora, jornalista Lillian Witte Fibe, sobre a meditação:

Há muitas formas de meditação. E nunca se diz que uma é melhor do que a outra. Trata-se de uma escolha pessoal. Mas sempre digo que não saberia que meditação iria fazer se me tirassem a meditação transcendental. A meditação transcendental tira você da superfície da mente e lhe dá a chave que abre a porta para os níveis mais profundos, para transcender para uma consciência sem limites e para a felicidade. A felicidade infinita. Ao vivenciá-la você se sente vivo e cresce através dela. Todos têm consciência, mas nem todos têm o mesmo nível. Por que ficar com um certo nível de consciência, se existe uma técnica disponível que lhe

¹⁰³ Típico americano de classe média, Lynch gostava de desenhar e pintar, quando era criança. Acabou estudando artes plásticas e foi a partir da pintura, ao fazer animações de seus quadros, que ele passou a se interessar por cinema. Seu primeiro filme veio em 1977, *Eraserhead*, é baseado em um episódio da vida pessoal, quando sua namorada engravida. No filme, o bebê nasce com deformidades, um impacto que marca a série de personagens bizarros e complexos que também povoariam seus outros filmes. O sucesso de bilheteria e crítica veio com o *Homem elefante*. A história de um jovem que tem o rosto deformado por uma doença, e durante anos é explorado como uma atração de circo. Foi indicado a 8 Oscar. O diretor depois teve outras duas indicações por *Cidade dos sonhos* e *Veludo azul*, outros dois sucessos. *Cidade dos sonhos* também foi prêmio de melhor diretor do Festival de Cannes de 2001. Cannes há havia premiado David Lynch com a Palma de Ouro em 1990, pelo filme *Coração selvagem*. O sucesso mundial do diretor veio com a série de TV *Twin Peaks*. O título é o nome de uma cidade fictícia, no norte dos Estados Unidos, habitada por personagens misteriosos. É o cenário para a história que gira em torno da investigação sobre o brutal assassinato da adolescente Laura Palmer. A série foi exibida entre 1990 e 1991, em vários países, inclusive no Brasil, e deu origem a outro filme de David Lynch, *Twin Peaks – os últimos dias de Laura Palmer*. (http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/754/entrevistados/david_lynch_2008.htm)

permite expandi-la, trazendo-lhe apenas coisas boas? O efeito da expansão da consciência é que a negatividade começa, de fato, a diminuir. O peso da negatividade sob a qual vivemos. É algo muito libertador. (LYNCH, David-entrevista Roda vida FAPESP)
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/754/entrevistados/david_lynch_2008.htm

O verniz de auto-ajuda contido no livro e nas declarações de Lynch à imprensa não foram suficientes para bloquear a curiosidade sobre processos meditativos (não ligados à meditação transcendental, mas a estados de auto-observação e concentração profundos). Sendo assim, começamos a estabelecer, mediante experiências pessoais (os exercícios já aprendidos de ti-kun e tai-chi, práticas já experimentadas de meditação pelo coletivo em outras situações, pesquisa na internet) e de pesquisa, uma prática diária, nos ensaios, de meditação, como possibilidade de “aquecimento”¹⁰⁴, de fazer foco em si e no outro para dar início aos trabalhos criativos em sala. Como exemplo posso mencionar dois exercícios, o primeiro deles e o mais experimentado, consiste em sentarmos em círculo, olhos fechados e posição de pernas que seja mais confortável para cada um. Após, ir diminuindo o ritmo da respiração e ir percebendo as zonas corporais que correspondem aos *chakras*. Após, começar a recitar o mantra *OHM*, em cada uma destas zonas, tendo o cuidado de estimular a criação de um espaço interior (de imagem mental e ao mesmo tempo muscular) para que o som encontrado possa ressonar no corpo. Tendo também o cuidado para ir vendo as imagens, frases, sensações corporais que cada zona observada desperta. A escolha do *OHM* como sonoridade ao invés de toda gama de vogais e consoantes da língua portuguesa existentes em um trabalho de técnica vocal foi justamente por termos como objetivo muito

¹⁰⁴ Os processos da performance, segundo Schechner, são: 1- atenção ao *performer*: o que acontece com a consciência deste, antes e depois da performance (não, não-eu); 2- intensidade da performance, atenção aos momentos “energizantes”; 3- interação entre *performer* e espectadores (cabe notar que Schechner esclarece que há diferentes *performers* e diferentes espectadores); 4- seqüência total da performance (treinamento, workshops/oficinas); ensaios, aquecimento, performance propriamente dita, esfriamento e desdobramento (essas fases, segundo o autor, podem mudar de um evento performático a outro), 5- transmissão do conhecimento, em que insiste nas questões da oralidade para a aprendizagem; 6- avaliação da performance.

mais a busca de um estado meditativo, de auto observação, tranqüilidade e criação do que uma “qualidade” vocal específica.

O monossílabo OM é o símbolo mais carregado de sentido na tradição hindu. É o som primordial inaudível, o som criador a partir do qual se desenvolve a manifestação, a imagem do verbo. É o imperecível, o inesgotável, é a própria essência dos *veda*, e por conseguinte, da ciência tradicional. É o símbolo de *Ganesha*, e corresponde à suástica, emblema de desenvolvimento cíclico da manifestação, a partir de um centro primordial imutável. (...) Corresponde à unidade indiferenciada e, portanto, à realização espiritual da mais alta importância, o mantra entre os mantra, é, dizem os *upanishads*, o arco, o eu constituindo a flecha e *Brahma*, o alvo. (CHEVALEIR – GHEERBRANT 1999- 657)

Apesar da qualidade vocal não ser objetivo central, ao fim destas sessões meditativas de abertura dos ensaios, geralmente experimentávamos uma respiração profunda e uma voz aberta ressonando no corpo todo e no espaço, além de um estado de concentração, que posso afirmar, foi e tem sido a base do “estar em cena” para nós da Cia. Espaço em BRANCO, atualmente. Este estar em cena compreende alguns fatores que irei descrever. O primeiro deles é a ação. O performer tem uma “tarefa” a ser cumprida. Seu foco, seu objetivo, é somente realizá-la, escutar seu tempo, mas, sobretudo, escutar a si mesmo, deixando espaços abertos¹⁰⁵ para o afloramento de imagens, energias, sinapses insuspeitas e todo fluxo criativo que por ventura percorrer aquele momento. É no “realizar” a tarefa, no modo completamente singular de cada um resolver os problemas da tarefa, brincar com ela, se apropriar, que acabaremos vendo o *performer* num terreno híbrido que envolve ele em si como ser humano e o contexto “ficcional” do espetáculo. O olhar do

¹⁰⁵ Por mais que tentemos nos agarrar ao corpo, atribuindo-lhe uma suposta solidez, ele sempre nos trai, nos tira o chão sob nossos pés. Não é apenas nas grandes crises, na doença e na morte, que isso pode se revelar. O aguçamento da percepção, a apreensão dos movimentos microscópicos e das mutações dos estados físicos e psíquicos pode nos guiar para novos meios de apreensão do corpo. Em Artaud existe uma super-intensificação dessa percepção, que penetra de modo agudo nos afetos corporificados. (QUILICI, C.; 2004 p. 50)

performador deve ser no mínimo duplo, ele percebe a si mesmo como executor de uma tarefa e ao mesmo tempo deve dar-se conta que está inserido em um contexto ficcional, e que suas ações estão sendo “lidas” também pelo público como uma ficção. Ele deve estar consciente, então, que emite uma figura que não é um “personagem”, mas também não é ele mesmo cotidianamente. Schechner aborda o “performar” como um *continuum* que vai dos palcos até situações sociais como casamentos ou partidas esportivas, até o cotidiano mais banal. Não existe, para ele, fronteiras entre essas diferentes formas de performar, pois o que ocorre é simplesmente algumas divisões para fins pedagógicos. Ele traz um dado interessante quanto à “consciência” desse comportamento e sua relação com o grau de “performatividade”:

Através desse largo espectro de “performatividades” existem graduações de auto-consciência e consciência do outro para qual se está performando. Quanto mais auto-consciente a pessoa estiver, mais “construído” será o comportamento para os que estão vendo-ouvindo ele, e assim, mais este comportamento será “performativo”. (SCHECHNER, R.; 2002 p. 171)

Cabe lembrar que para o autor, o “atuar” seria uma subcategoria do “performar”. No caso, a atuação seria mais especificamente “*um comportamento delimitado claramente, focado e desenhado para ser visto*” (SCHECHNER, 2002-174). A gama da atuação para ele vai da “não-atuação”, presente, por exemplo, na *performance art*, nos *happenings*, até a “atuação total” onde o *performer* é “tomado” pelo personagem. Não cabe aqui ficar citando essas categorias para tentar definir o “tipo” de “atuação” que acabamos estabelecendo em Teresa, já que este é híbrido. Schechner e Lehmann referem-se à análise dos níveis de atuação propostos por Michael Kirby¹⁰⁶. Ele varia de complexidade de

¹⁰⁶ Michael Kirby faz uma distinção entre atuação e não-atuação (acting, not-acting), ao abordar a passagem de uma “atuação com matriz integral” a uma “atuação sem matriz” (full matrixed acting, non-matrixed acting). Para além das diferenciações técnicas, sua análise é preciosa porque deixa ver com clareza o terreno situado “por baixo” da representação clássica. A “não-atuação” se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade (por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de “atuação sem matriz. Na etapa seguinte, denominada “matriz simbolizada” (symbolized matrix),

composição dependendo da cena, em alguns casos como em toda seqüência inicial, os primeiros 15 minutos da peça, estamos todos em uma atuação que seria “non-matrixed”. Ou seja, executamos tarefas simplesmente. E não existe ainda um “contexto” ficcional. A peça está em preparação, estamos reconhecendo a matéria do cotidiano, recebendo as pessoas, arrumando o que será necessário depois para detonar certas cenas. Em outros momentos a atuação poderia ser entendida como “symbolized matrix” já que o *performer* não está preocupado em caracterizar um personagem, mas o corpo do espetáculo está gerando uma delimitação “ficcional”. Cito como exemplo toda seqüência do “fundo do mar”, na qual existe uma narrativa, existem “figuras”, estas figuras relacionam-se e desdobram essa narrativa. E ali, ao mesmo tempo, em termos de caracterização não temos quase nada, pois os performers apenas realizam uma seqüência de tarefas. Até momentos onde, aí sim, entra em jogo um nível de composição vocal e gestual bastante complexos, no qual posso falar em uma “atuação simples” pois existe ali, para além da “tarefa” e do “enquadramento ficcional”, uma elaboração pessoal do performer de uma figura que é “simulada”, ou seja, é criada ficcionalmente e tem uma existência independente do performer. Aqui posso citar como exemplo, no caso do Lisandro, a composição do ‘Homem’ na cena “Em Trânsito”, ou de Sissi na cena da “Mulher-Vaca”.

Saindo do reino das categorizações e voltando ao que isso (o estar em cena, nossas experiências criativas sobre como criar em teatro) se refere, íntima e eticamente,

Kirby se refere a um ator que manca como Édipo. Mas ele não representa o ato de mancar: é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Portanto, ele não imita o ato de mancar, mas apenas realiza uma ação. Se o contexto é acrescido de signos que vem de fora, sem que o ator os produza, pode-se falar de “atuação admitida” (received acting) (numa cena de bar alguns homens jogam cartas em um canto: não fazem nada, além disso. Mas são percebidos como atores, parecem atuar). Quando se acrescenta uma participação emocional clara, uma vontade de comunicar, alcança-se a etapa da atuação simples” (simple acting). Os performers do Living Theatre passam no meio do público e declaram, engajados: “Não posso viajar sem passaporte”, “não posso tirar a roupa”, etc. As declarações procedem, não são ficções. Mas houve uma atuação simples. Apenas quando se acrescenta a ficção pode-se falar de “atuação complexa” (complex acting), de atuação no sentido pleno do uso habitual do termo. Este se aplica ao ator, ao passo que o performer se move principalmente entre a “atuação simples” e a “não-atuação”. E para a performance, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem. (LEHMANN, H.T., 2007 p. 224)

volto a Artaud. Quilici pontua que o “programa experimenta;” de Artaud, a peste, o CsO, seu teatro, voltam-se para um ataque à REPRESENTAÇÃO¹⁰⁷:

Artaud gastou grande parte de seus esforços para atacar a “representação teatral” entendida como processo que submete a cena a uma idéia que lhe é exterior. No teatro do seu tempo é hegemônica a idéia de que a encenação se reduz à representação de um texto dramaturgico, constituindo-se quase como uma ilustração de um produto literário. (...) Para Artaud, criticar o teatro predominante será um caminho para atacar procedimentos que estão difusos em toda uma cultura. Como nos diz Derrida, Artaud ataca a “representação” como um procedimento geral, presente em várias esferas da cultura (política, jurídica, religiosa etc). (QUILICI, C.; 2004 p.71)

A experiência com a ação localizada no *topos* da performance arte cria uma expansão interna no problema da “atuação” e sua relação com a “representação”. O que percebi nestas experiências foi que, ao criarmos a cena e as seqüências do espetáculo com ações performáticas, tivemos mais uma situação híbrida: a “representação” aparece ou seja, as ações criadas, em agenciamento entre si e com as outras diversas camadas de composição do espetáculo, criam espaços para que “objetos” sejam substituídos por “signos”. Por exemplo, no fundo do mar, Teresa enrola a cabeça do seu marido com fita *durex*. Podemos falar aqui que a ação de amarrar uma cabeça com *durex* “representaria” algo como uma “morte” do personagem, o que é completamente coerente dentro do contexto da cena. Mas aí que vem o detalhe performático desta construção e o que faz com que ela ultrapasse a “representação”: a *durex* realmente deforma o rosto do Lisandro e torna sua respiração difícil. Estamos em um campo de ação onde a “representação” e o “objeto”

¹⁰⁷ O termo “representação” sempre alude a um processo de substituição de um “objeto” por um signo. Utilizando-se de uma expressão de Peirce, “representar” é sempre “estar no lugar de”, é uma mediação entre o “objeto” e o “interpretante”(…) a “representação” nunca se adéqua completamente ao “objeto”. O “objeto” sempre excede a sua representação, mesmo quando esta pretende se manter mais próxima do fenômeno que lhe deu origem (no caso dos signos indiciais e icônicos). (QUILICI, C., 2004 p. 71)

estão entrelaçadas, a ação performática cria uma âncora com o “real”, o ator está deformado, respirando mal, pode de fato morrer, e a mesmo tempo, no contexto poético-ficcional do espetáculo, temos o marido no fundo do mar, congelado, asfixiado pela sereia-Teresa. Ou em outra cena, o “Casamento”, logo no início da peça, os atores descrevem deslocamentos pulando durante muito tempo, quando param, e se encontram, ficam nus, um frente ao outro, Sissi pula no Lisandro e o abraça. Aqui se pode ver o mesmo processo da cena descrita anteriormente. Temos ações performáticas, ou seja, destituídas de uma intenção interna movida pelo desejo da figura ficcional personagem, livre de conseqüências da lógica de causa-efeito dramática: os *performers* descrevem esses deslocamentos cruzados, pulando, encontram-se e tiram a roupa, Sissi pula em Lisandro que a sustenta, se abraçam, nus. Tudo “real”, eles não estão “simulando” um “encontro” entre um casal apaixonado. Mas pelo contexto ficcional, e também pelo “enquadramento” do próprio palco e seus órgãos-dispositivos, essas ações acabam remetendo a um encontro passional, aliás chega-se a sutileza de que os corações e a respiração dos *performers* ficam absolutamente alterados no momento onde os corpos se encontram, alterados pela exigência física da ação. No campo ficcional pode ser feita uma leitura e que eles estariam alterados pelo encontro passional, pelo amor, pelo sexo, quem sabe. Mesma coisa depois, eles se dão as mãos e o Lisandro, Marido – homem, amarra o braço de ambos com *durex*. É o “casamento” e eles estão juntos agora, tanto num plano poético-ficcional, quanto no plano concreto, performático da ação, grudados literalmente. Convido aos leitores a verem a peça, atentos a este detalhe crucial de composição: a peça está ancorada nas ações concretas, performáticas, de todo conjunto, e é nessa “ancoragem no real” que paradoxalmente abrimos espaço para um contexto que vai muito além da representação, da mimeses; no caso, os objetos são criados ali mesmo, e os significantes jorram num fluxo desmedido entre os *performers* e os espectadores. É nesse território híbrido que relaciona “representação” e “vida” que operamos no processo de criação e apresentação de Teresa. Esclareço, por fim, que meu objetivo como encenador, no que diz respeito à representação, é que não procuro destruí-la, mas estabelecer um campo onde o real e a ficção fundam-se e que seus contornos percam a nitidez, a estratégia. Como o leitor mais atento já poderá ter notado, é ampliar sempre. AMPLIFICAR, AMPLIFICANDO. Aliás, separar “realidade” de

“representação” me parece um dualismo que, se for evitado, pode elevar as possibilidades de experimentar e compor no teatro. Se o sujeito ator se dissolve, o personagem se dissolve¹⁰⁸, a representação e a realidade fundem-se pois estão também dissolvidas. Pense nisso, por gentileza. Aqui, a potência de afetar os espectadores e os *performers* que a “representação” pode ter incluindo nela a vida, e vice versa, amplificar a potência de afetação estética das ações concretas “reais”, abrindo espaço para que elas também magnetizem campos poéticos - ficcionais. Entre uma coisa ou outra irei sempre me dedicar às duas. E isso é também uma forma de resistência política aos saberes categorizantes, às purezas em geral, aos fundamentalismos éticos e estéticos. Isso, vejam bem, é um POSICIONAMENTO ÉTICO. O hibridismo pode ser visto assim, aqui, também como articulação política e estética. Os exemplos são muitos, bastando ver as cenas e os vídeos de ensaio. Aliás, este é um dado fundamental que revela minha atitude e a da Cia. Espaço em BRANCO perante o problema da “representação” Não é negá-la, mas jogar com ela de forma com que ela crie maleabilidade o suficiente para ser misturada à vida. Liquefazemos a representação e a vida no cadinho em chamas do espetáculo. Nesse espaço em BRANCO.

A consciência do *performer* transcende a organização de uma performance, colocando de forma clara as condições em que o trabalho foi produzido. Toda performance se apóia numa certa auto-ironia, numa certa autocrítica: que se aplica à própria sujeição aos programas institucionalizados. Desse modo o

¹⁰⁸ Pelo menos desde Nietzsche e desde que o discurso do inconsciente se tornou descritível, a identidade como “imemorial” e permanente familiaridade do sujeito comigo mesmo se encontra sob a suspeita de ser uma quimera. Na modernidade, o sujeito - e com ele o espelhamento intersubjetivo pelo qual ele podia constantemente se aprofundar - perde a capacidade de integrar a representação a uma unidade. Ou então, inversamente, a desagregação do tempo como continuum se revela como indício da dissolução, ou ao menos da subversão, do sujeito seguro de seu tempo, justamente a totalidade dos eventos, ainda que em múltipla conflituosidade, havia garantido o sujeito como *dramatis personae* de uma fábula. Sem um sujeito organizador do teatro e do drama, subtrai-se uma condição essencial da representação em geral: a certeza acerca de “quem” representa. A distância interna da representação dá lugar ao questionador apontar para si do sujeito, que nesse modo de ser somente fixável como gesto manifesta uma constituição meramente momentânea, instável. Assim, o fator déitico se torna central: em vez da representação de um processo temporal, o processo da apresentação em sua própria temporalidade. (LEHMANN, H.; 2007, p.297)

performer cria sobre a arena da performance uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso da performance esta cheio de buracos e fissuras. (...) O elemento reflexivo na arte da performance deve ser considerado também sobre outro aspecto: se o público se identifica psicologicamente com a ação, a consciência do *performer* vai ser transmitida através de uma total empatia, provocando uma visão precisa do ato artístico que se presencia. (GLUSBERG, J.; 1997, p.84)

Num dado momento do processo acabamos levando tudo muito à sério. As ações, com esse mergulho “meditativo” nos levavam a um grau de concentração muito grande, utilíssimo para manter e aprofundar as experiências, mas ao mesmo tempo “perigoso” para a composição do corpo do espetáculo, no sentido de poder tirar possibilidades de relevo e textura de energia, tempo e ritmo nas seqüências de comportamento do espetáculo. A lição do riso sempre foi vista muito de perto por mim. Na primeira montagem da Cia. Espaço em BRANCO - Extinção, utilizamos como ponto de partida para contar a nossa história sobre um garoto, artista visual, que volta para casa com uma doença terrível e mortal, obras do dramaturgo norte-americano Nicky Silver. Em uma entrevista lida na época¹⁰⁹ pelo coletivo de trabalho ele respondia a um entrevistador sobre o porquê de suas peças tratarem de temas considerados tão pesados (doenças terminais, incesto, suicídio, por exemplo) e, ao mesmo tempo, serem desenvolvidas e propostas dentro de estruturas cômicas bastante populares, principalmente nos EUA como a *stand-up comedy* ou a *couch-comedy*. O dramaturgo respondeu que, para ele, o humor era uma espécie de relaxante muscular que “dopava” a platéia a ponto de tornar comunicável de forma intensa temas como aqueles. Outra lição que aprendi desde cedo, fazendo incontáveis “mapas de intensidade dramática” na universidade e que no exercício da direção de cena foi se ampliando-amplificando como possibilidade de composição, antes ligado às questões

¹⁰⁹ não encontrei a referenciada entrevista, logo, entenda esse pequeno trecho com a flexibilidade-fluidez da memória.

suscitadas pelo texto, e agora como elemento de composição geral¹¹⁰.

Estava sentindo que o espetáculo, por mais variações de qualidades físicas, visuais, de ações, de vídeos, ainda estava numa chave geral muito, mas muito séria. Mais que isso, o estado concentrado estava levando, às vezes, a uma falta de diálogo entre os atores, e entre eles, o resto da equipe e os eventuais convidados. Lembrei-me também de um encontro em que participei quando estava em Campinas (um dos GT's da ABRACE), em que numa das salas de debate o pesquisador e professor Lúcio Agra falou que o “risco performático” era comumente associado à dor, mas que o humor e a exposição ao ridículo também forneciam graus de intensidade criativa e comunicativa, de perturbação do corpo do *performer*. Pois bem. Num dos ensaios, públicos por sinal, na frente de convidados acabei fazendo uma proposição (não isenta de um certo sadismo leve) para a Sissi e o Lisandro. A cena que estávamos experimentando e preparando era logo uma das primeiras da peça, onde depois dos *performers* despirem-se um na frente do outro, abandonando a identificação com suas vidas cotidianas e indo em direção a uma imensa projeção da textura de um líquido vermelho e dourado, móvel, ambos vestiam-se com roupas de “casamento” e falavam os seguintes textos:

¹¹⁰ Dividir o texto teatral em atos, cenas e estas cenas em “unidades dramáticas” e depois traduzir a leitura de cada unidade em um gráfico que tem dois eixos, um a “intensidade dramática” e outro o “tempo”. O entendimento dessas propostas, eu diria, são bem subjetivos, pois o que pode parecer engraçado ou conflituoso para uns pode não ser para outros, além do conceito elementar de “unidade dramática”, mas tirando esse grau de objetividade, o exercício desses gráficos despertaram, pelo menos para mim, uma noção de composição de espetáculo que transcende o cômico ou trágico, mas que pode ser aplicado como diferenças de composição em tudo o que envolve o espetáculo. Por exemplo: espaço, uso de todo palco, uso de um lado ou outro, fundo ou frente, silêncio e sonoridades, claro e escuro, gestualidade expansiva ou discreta, planos de altura, e tudo mais que pode ser pensado como constituinte da linguagem do espetáculo. Sempre então, incluindo o máximo de nuances e transições entre polaridades definidas e observadas pelo próprio encenador e equipe, lição aprendida no texto escrito, mas exercitada no texto do espetáculo (as ações criativas de todos participantes). Vendo este sistema agora, me dou conta do quanto ele é linear e se baseia em uma noção de causa-efeito. O gráfico caducou. O mapa aparece, logo no início desta dissertação como alternativa de agenciamento de espaços e tempos concomitantes. Tensão e distensão acabam estando presentes juntas, justapostas, amplificando a experiência de cada momento.

Mãe

Lisandro Bellotto

Eu era pequeno eu estava olhando a minha mãe. Ela estava ali, simplesmente linda, parada na frente da porta de casa no primeiro degrau, no mais alto, esperando meu pai para irem a um casamento ou algo assim. Ela estava de perfil pra mim, em pé, olhando para o horizonte. O céu estava limpo e o vento fazia ondas suaves nos seus cabelos ela estava linda... Mas tinha algo nos olhos da minha mãe! Estavam brilhosos, e lá dentro deles, escondido, uma profunda tristeza. Ela escondia tão bem que talvez ninguém tivesse percebido, a não ser eu. Porque eu a conhecia de verdade. Ou talvez porque naquele dia a água nos olhos da minha mãe tenha deixado transparecer sentimentos escondidos. Foi por alguns instantes só. Alguns segundos. Depois que ela saiu pelo portão, eu lembro de ter corrido o máximo que pude em direção ao quarto dela, fechado a porta e, chorando, me abracei e abafei meu choro no seu roupão de banho que estava pendurado ali. O cheiro dele, que era o da minha mãe, me confortava. Eu fiquei ali, sentado no chão atrás da porta fechada e abraçado no roupão da minha mãe até minhas lágrimas secarem. Naquele dia a água dos olhos da minha mãe passou para os meus.

E Sissi responde com um trecho de uma canção que ela já havia dito antes e que surgiu na peça, pois foi descoberto pela colega em suas pesquisas. Lygia Clark canta esse poema junto a :

*Quando dois corações se amam de verdade
Não pode haver no mundo maior felicidade.
Tudo é alegria, tudo é ilusão.
Que bom que não seria se eu tivesse um amor.*

(Herivelto Martins e Waldemar Gomes)

A primeira tentativa me pareceu interessante mas plana, chapada, sem contradição interna. Então eu provoquei os colegas: ...digam o texto novamente mas, Lisandro, cada vez que tu disser “mãe”, eu quero uma voz de “monstro-criança” diferente e, Sissi, eu quero que tu diga duas vezes o teu texto, sendo que na primeira, de uma forma gutural, como uma bruxa de desenho animado, e a segunda, cantando. Houve um lampejo

de resistência dos dois: como “ironizar” o texto e experimentar algo assim na frente dos convidados... Mas fizeram e o resultado, bem, a cena, continua assim na peça e isso nos rendeu uma outra via de reflexão sobre composição que gerou muitos achados no percurso.

Sobre a ampliação dos parâmetros de composição : Grotesco – Zeami

Olhando as plantas em flor, perguntamo-nos: por que se simboliza por uma flor todas as coisas do mundo? É pela sua existência efêmera que se gosta delas, elas só florescem durante uma estação, são raras. De igual modo, o Nô fala ao coração e suscita o interesse. A flor, o interesse e a raridade, eis a maravilha do Nô. Florir e murchar são inevitáveis; é o que torna as flores maravilhosas. O encanto do Nô, sua flor, encontra-se na virtude da mudança. O Nô nunca é estático, transforma-se sem cessar, como a flor, e é esta mudança que o torna tão raro. No entanto, é necessário respeitar as suas regras e evitar a extravagância, mesmo na demanda da raridade e da novidade. Após todos os exercícios, no momento de apresentar um Nô, é preciso escolher de acordo com a situação. De entre todas as flores, só é verdadeiramente rara aquela que eclode no seu quadro temporal. Do mesmo modo, se aprendestes bem as numerosas técnicas das artes, escolhereis adaptando-vos à época e ao público; será como uma flor na sua estação. As flores de hoje são semelhantes às do ano passado. Assim, o Nô, mesmo tendo já sido visto antes, ou inscrevendo-se num repertório importante, retornará, após a passagem do tempo, igualmente raro. (MOTOKYO, Z. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Zeami>)

Eu passei a pensar na flor proposta pelo Zeami. Nunca li profundamente seus textos mas este trecho me pareceu sempre muito bonito e cheio de possibilidades de reflexão. Já me expus a muitas “flores”, bastantes literais no teatro, como espectador, como ator e como colega em processos de criação. O belo.... Flores que sempre me lembraram margaridas estampadas em toalhas de mesa de plástico, ou fotos em calendários antigos de rosas exuberantes, simplificações, representações, reduções. Opiniões sobre a flor.... mas nada de flor. Uma das “metáforas de trabalho” que usamos durante o processo para podermos trabalhar em conjunto e criar um conhecimento em ação que é espetáculo, foi a do ser-vivo. Refiro-me novamente ao ser vivo na proposição de Maturana e Varela, autopoietico, em acoplamento estrutural, fechado em si e paradoxalmente dependente das relações com o meio. Metáforas de criação. Num belo dia, comecei a pensar na tal da “flor” do Zeami e me dei conta que estava criando uma opinião sobre isso. Acabei

pensando nessa “flor do teatro”, da qual ele fala. Comecei a pensar na imagem do ser vivo flor. Me dei conta, então, de que queria era a flor viva, a flor... a flor sem órgãos. E essa flor não é aquela imagem bonitinha da imaginação, essa flor é uma complexidade de órgãos, de relações, comporta o masculino e o feminino num mesmo indivíduo, as vezes tem espinhos, tem raízes estranhas, tem caule, tudo isso faz parte da flor. A flor não é só “bonita”. Ela é viva. Ela nasce e morre. Então como buscar algo que seja apenas bonito, poético ou palatável? Uma flor pode agredir, intoxicar como o narciso que Hades manda para adormecer Perséfone. Uso a imagem da flor e recorro à Zeami para poder falar de uma busca teatral pela complexidade enquanto “belo” e não uma resposta simplória a uma projeção de bom gosto ou necessidade do público. O questionamento sobre o próprio e o impróprio, o apresentável e o não apresentável, o belo e o feio, desestrutura os parâmetros de composição. Pensando na flor e na qualidade do vivo abre-se um caminho de criação-composição baseado em sermos muito fiéis às nossas necessidades criativas, em primeiro lugar. Em segundo lugar, buscar uma cena híbrida, que comportasse contradições internas: ela é boa, má, feia e bonita. Utilizamos a todo tempo de infindáveis inspirações e referenciais para além da memória dos nossos processos anteriores. Nos nutrimos com voracidade de tudo que nos parece amplificar nossa potência criativa. Esses pensamentos paradoxais também são fundamentais para esclarecer nossa atitude frente ao espectador, pois queremos dar espaço para que ele crie e opine o tempo todo, e aumentar o grau de paradoxo em cena nos pareceu um caminho cada vez mais profícuo. Explicar menos, estimular mais. De preferência com grandes bombardeios sensoriais seguidos de zonas muito delicadas e intimistas.

Victor Hugo, escritor romântico, segundo Humberto Eco em sua “História da Feiúra” faz uma exaltação romântica do feio, como possibilidade de ampliação da criação artística, aumento de campo de possibilidades. Logo, interessa citá-lo:

Havíamos apontado o traço característico, a diferença fundamental que separa, a nosso ver, a arte moderna da arte antiga, a forma de hoje da forma morta ou – para melhor usar palavras mais vagas, porém mais acreditadas – a literatura romântica daquela clássica. (...) Não que seja justo dizer que a comédia e o grotesco eram desconhecidos dos antigos, o que seria ademais impossível, dado

que nada nasce sem raízes. (...) No pensamento dos modernos, o grotesco assume papel imenso. Está em toda parte: cria, de um lado, o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o jocoso. (...) O gênio moderno conserva os mitos sobrenaturais, mas lhes dá, bruscamente, um caráter radicalmente oposto, que os torna muito mais eficientes: transforma os gigantes em anões; extrai dos ciclopes gnomos. (...) O contato com o disforme conferiu ao sublime moderno algo maior, de mais sublime, em suma, do que o belo antigo. (...) O belo tem apenas um tipo, o feio tem mil. (...) Pois o belo, humanamente falando, nada mais é que a forma considerada em sua relação mais elementar, em sua simetria mais absoluta, em sua mais íntima harmonia com o nosso organismo (...) Aquilo que, ao contrário, chamamos de feio é o detalhe de um grande todo que nos escapa e que se harmoniza, não com os homens apenas, mas com a criação inteira. Eis por que ele nos apresenta, sem trégua, aspectos novos, mais incompletos. (Hugo, Victor, *apud* Eco, Humberto, 2007 -281)

Para que mesmo desenterrar Zeami e Vitor Hugo a esta altura do campeonato? Ah! Por nada. Ou por simplesmente trazer mais recursos para que o leitor perceba que o processo de criação não é linear, não é limpo, não é bonito, nem faz muito sentido. Mas é essencial e possivelmente morto-vivo. Mais do que isso, esse pequeno momento de divagação sobre o belo, feio, próprio e impróprio, pode ser lido como uma exaltação à experimentação, ao experimental, a uma zona onde regras estabelecidas por cânones e toda forma de poder institucional (como o belo, mas podemos falar também do “dramático” e de tantos outros organismos endurecidos, órgãos endurecidos) se desfazem num elogio à liberdade do artista. Até a suposta “seriedade” pode ser paralisante, melhor, pois pensar excluindo diminui possibilidades, enquanto pensar “agregando” amplia. Caro Hamlet, acho que chegamos numa impossibilidade irônica. Não tem mais como “ser OU não ser”. Acho que, a partir de agora, é “ser E não-ser”. Zonas de perturbação e criação. Território de CsO.

5. Conclusão

Ninguém te pergunta, antes de nascer, onde queres que isso ocorra. Quem você quer que sejam teus pais, teu país, tua língua, tua classe social, qual será a tua genealogia. Então você aparece num contexto que já está em fluxo, dos homens das cavernas até seus pais, numa onda de atualização constante e aprendizado que é a história humana. Você não escolhe nada, nem seu nome. Como você apareceu nesse contexto é esse contexto que, ao circular pelo dentro do seu corpo, acaba criando essa ínfima e importantíssima idiosincrasia que apelidamos de EU, mas que em outros contextos, esse EU é o outro, é um duplo, é irreconhecível através dos olhos que te foram dados.

Chega um momento, então, que você pode assumir toda a sua genealogia e seu contexto que foram simplesmente obras do acaso e do fluxo energético da vida, da expansão e acoplamento desta nossa espécie. Que, no caso do fluxo onde estamos - ocidental, católico, judaico, patriarcal, capitalista, racional, linear, mercadológico - nos deixou órfãos da natureza, de deus e de nós mesmos, nos dividindo em pedaços corporais e nos seccionando em quantidades, não qualidades. Um contexto onde teu valor, enquanto humano, é dado pelo teu potencial em gerar lucro para outros seres humanos, ou por ser útil. No fim das contas, não basta apenas ser.

Mas no caso de nós, que optamos por arte, pode ser diferente, e pode ser diferente bastando delicadeza e ousadia para um mergulho interior. Não digo isso separando os artistas de outros trabalhadores, pois a busca e a construção de si mesmo é um fluxo que está para além de qualquer categorização lingüística, estética, de gênero, de classe, de profissão. Mas estamos num contexto de artistas e de arte, numa instituição que se pretende como espaço, onde serão desenvolvidos saberes únicos voltados à tradição do criar.

O processo performático pode ser visto como um processo iniciático. Posso ver o processo poético como um processo de iniciação. Iniciação. Quando você é iniciado em

alguma coisa você está aprendendo algo. Podemos pensar, por exemplo, na iniciação do Candomblé. Eu participei de um projeto da Bienal do MERCOSUL chamado Percursos Urbanos, idealizado pelo artista Julio Lira¹¹¹. Nesse projeto, um grupo de pessoas é convidado a passear de ônibus pela cidade, em um trajeto estabelecido pelo olhar de uma figura específica daquele dia, o que vai criar para esse grupo uma nova cidade. No dia que eu participei, o trajeto havia sido proposto pelo Babalorixá Babadibá de Yemanjá. O trajeto proposto por ele percorria os caminhos pelos quais os iniciados no candomblé trilham na finalização do ritual que os tornam partes da comunidade, do pensamento e religião. Ele falou que os iniciandos, os noviços, têm que permanecer no terreiro, num lugar especial, isolados do mundo exterior, comendo as comidas dos santos, recebendo banhos especiais, aprendendo rezas e mitologias, e no final, recebendo um novo nome, um nome africano. Depois disso, voltam para o mundo exterior ao terreiro, percorrendo uma via simbólica que começa no centro do mercado Público e continua na vida de cada um.

Pois bem. Durante a experiência me dei conta que essa estrutura iniciática era análoga à estrutura que estou vivendo em ciclos, desde minha iniciação como ator no final dos anos 90 no DAD-UFRGS até agora, finalizando este texto, finalizando esse ritual, concluindo meu mestrado, redimensionando a mim e ao meu trabalho no terreno da performance arte, melhor dizendo, no espaço da vida.

Com atenção Artaudiana me observo. Pensei, vou finalizar a dissertação. Amanhã imprimo, e envio para os colegas da banca de defesa. Banca de defesa. Não quero “defender” minhas idéias. Quero amplificá-las em relação. Colocá-las em movimento. Eu decidi finalizar este trabalho. Me auto observo Artaudianamente percorre um aperto na espinha, por que? Finalizar é mais difícil que começar? Precisa ser assim? Me observo

¹¹¹ Percursos Urbanos – Escuta na Cidade / Ruído na Bienal, projeto do artista Julio Lira, que integra o Programa de Residências – Artistas em Disponibilidade da 7ª Bienal do Mercosul, segue esta semana com atividades nos dias 03, 04 e 05 de novembro. O objetivo do projeto é compartilhar conhecimentos e (re)descobrir espaços e pessoas, através de passeios em ônibus pela cidade. A cada percurso, os participantes discutem um tema com pessoas de saberes acadêmicos e populares diferentes, que atuam como mediadores e apresentam os desafios e as possibilidades da urbe. (http://www.bienalmercosul.com.br/novo/index.php?option=com_noticia&task=detalhe&Itemid=5&id=831)

Artaudianamente e percebo que existe neste meu aqui e agora um “órgão” introjetado que gerou essa codificação de um afeto. Estratificado, pois quem disse que finalizar tem que ser “triste”? Ponho-me a escrever, então, com a mesma potência em que me coloquei no início deste trabalho, o qual afetou e afeta toda minha existência, até agora e certamente até o fim dos meus dias de entidade biológica. Coloco-me aqui para escrever, para falar enfim com o entusiasmo experimental do Corpo sem Órgãos. Esta ação de escrever a conclusão me põe numa “zona de experiência” mais uma vez. É performance em ação. Mais um passo de recodificação da experiência. Apertou minha espinha e agora começo a emanar uma certa tranquilidade nos dedos que batem precisos nas teclas do computador. Alegre, um pouco mais alegre por já ter começado este fim que não é fim, pois fim não existe. Este fluxo é inesgotável. Chama-se vida...

Em 1921, Einstein (finalmente) ganhou o prêmio Nobel. Mesmo que a essa altura já existisse uma quantidade considerável de evidência experimental em favor de sua teoria da relatividade, ele recebeu o prêmio por seu modelo do efeito fotoelétrico, que usava o fóton como “partícula de luz”. Surpreendente ou não, o próprio Einstein gostava de dizer que a introdução do fóton foi sua idéia mais revolucionária. Os experimentos de Millikan provaram de modo convincente que a hipótese “heurística” que descrevia a interação da luz com os elétrons de uma superfície metálica como uma colisão entre partículas - funcionava muito bem. Em 1923, um experimento crucial executado pelo físico americano Arthur Compton(1892-1962) mostrou claramente que os raios X interagem com elétrons como se fossem partículas e não como ondas. A natureza dual da luz, às vezes onda, às vezes partícula, era um resultado experimental irrecusável.” Mas como isso é possível? Uma partícula é um objeto pequeno, bem localizado no espaço, enquanto uma onda é algo que se dispersa pelo espaço; partícula e onda são descrições incompatíveis, antitéticas, usadas para representar objetos com extensão espacial. Essa é a famosa dualidade onda-partícula da luz; a luz pode se comportar como onda ou como partícula, dependendo da natureza do experimento. Se o experimento testar suas propriedades ondulatórias, como padrões de interferência, a luz se manifestará como onda; e se o experimento testar suas propriedades de partícula, como colisões com outras partículas, a luz se comportará como partícula. Portanto, a luz não é partícula ou onda, mas, de certa forma, ambas! Tudo depende de como nós decidimos investigar suas propriedades. (GLEISER, M.; 1997, p. 298)

Segundo esta experiência (não a descrita acima, a minha), pude concluir que o termo CsO pode se comportar de uma maneira especial. Ele tanto assume o comportamento

de “conceito”, podendo ser usado, neste caso, para problematizar questões de processo criativo, de corpo, de como o corpo se relaciona com o organismo, os territórios que abrangem o “eu” e o “outro”, da carne à cultura, a possibilidade da liberdade e da transformação constantes, a potência do desejo que não se consome, mas é máquina de alegria e energia sem fim. Como conceito é que posso falar de um “programa experimental de comportamento” que vivencio e vivenciei nesta pesquisa. Posso referir o CsO para falar de como e por que fui levado a experimentar e pesquisar procedimentos e reflexões que extrapolam o campo convencional do teatro, para alargar e multiplicar as possibilidades de criação, para dar frescor ao teatro, o teatro que imagino e desejo prático quanto à minha função de encenador. É falando de CsO que posso perceber o processo de criação e a poética de outros artistas, como o vivido-proposto por Lygia Clark e, assim, criar pontes e conexões entre eles e eu, revitalizando problemas, dando espaço para que fluxos de alegria e arte fluam para além dos corpos dos seus “autores”, mantendo viva e irradiando por sobre as fronteiras invisíveis que separam os homens e as disciplinas, a potência criadora. Pelo CsO posso perceber o não pertencimento da autoria, e que a criação e seus fluxos estão tanto dentro como fora do corpo, desse corpo caixa sem fundo, que ao abrir-se encontra o outro, os outros. Ao me abrir encontro Lygia, encontro Artaud, encontro Deleuze, encontro Beuys. Agentes da saúde, focalizados em melhorar a si e ao outro, abrindo campos de liberdade calcados na ação, no comportamento.

Como a luz que se comporta, segundo Einstein, como partícula e como onda, o CsO também se comporta como uma metáfora de trabalho. Aliás, segundo os próprios autores que elaboram comigo o CsO (ele sozinho não é nada, é na apropriação e na experiência que ele encontra um link e se espalha, tornando-se vivo, cada um que interage com e através dele o atualiza e aumenta seu campo de reverberação), é na ação que ele vai existir, é de ação que fala e faz o CsO. E estas ações, como eu as vivi, têm como um dos sentidos mais prementes o agir politicamente sobre si e, assim, agir politicamente sobre o mundo. Ao experimentar o corpo de modo quase meditativo, aumentando a sensibilidade, a escuta e a visão sobre os funcionamentos dos afetos e, de como também, de maneira exterior, estão ORGANIZADAS OU ORGANIFICADAS as funções no corpo do teatro ou

da arte, é que se pode fazer pressão e arrebentar estratificações de comportamento – função que, no fim das cotas, só estariam reduzindo a potência e a alegria de estar vivo e em criação. Estar compondo saber. Com o CsO como “metáfora de trabalho” é que me lancei a práticas que transcenderam o aspecto estético, mas de fato redimensionam meu corpo-artista, corpo homem, meu corpo teatro. É na prática do CsO que estes fluxos reverberaram e reverberam na Cia. Espaço em BRANCO, com uma potência tão grande que após Teresa tivemos mais quatro trabalhos postos em prática já com esta nova perspectiva do agir criativo na companhia: ALICE, Em Trânsito, HOMEM e Anatomia da Boneca, todos estruturados, colaborativamente, da dramaturgia de “texto” à dramaturgia do “texto espetacular”, tendo como eixo o criador que extrapola seu campo convencional de atuação e se responsabiliza pela composição total do espetáculo. E pelo seu comportamento criativo como uma chave possível de afirmar a arte como território de liberdade prática. Ou seja, posso falar de um caminho que vai do ator ao performer, do encenador ao performer. Do teatro à performance, sem deixar de serem reconhecíveis como tais, estas funções ganham novas possibilidades, novas perspectivas de comportamento, composição, organização e experiência. É impossível quantificar a abrangência desta experiência. Tenho que levar em conta o número de espetáculos na companhia que germinaram como nuvens após Teresa e o Aquário, o saber que se propaga pelos artistas e os modifica, todos envolvidos, mais a público que é posto em agenciamento com estas práticas e pode ser afetado. Ou seja, é de fato muita gente que foi afetada, entrando em zona de transformação. Basta ler as críticas e comentários sobre Teresa e sobre o trabalho desenvolvido pela Cia. Espaço em BRANCO. O CsO é fértil e tende ao infinito, as possibilidades que ele abre são de renovação constante e vida. Um conhecimento que extrapola qualquer disciplina, como diria Artaud – metafísica em experiência. Saber rebelde, tangível, efêmero, potente e essencial. Como a luz...

O impacto dessas experiências e da encarnação desses saberes não tem como ser medido. Estou diferente. No texto da pesquisa quis referenciar o impacto nas metodologias de criação, no território da arte, da Cia. Espaço em BRANCO, do teatro. Na minha vida artista. Me dei conta que a minha vida artista é simplesmente a minha vida, como é agora.

Aqui, no coração, é onde o impacto é sentido. Ele está cada vez mais inchando, quer rasgar minha pele, sair pela boca. Os trabalhos que venho realizando são frutos disso, da vida em experiência, animada por uma vontade de CsO, de poder ser outro, de poder ver o outro diferente, matar a si para mamar o outro e assim dar possibilidade de sermos “diferentes”. Essa pesquisa reverberou em uma série de espetáculos além de Teresa. Espetáculos criados já com outra estrutura, com formas mais fluidas e pessoais de encarar este trabalho. Sissi dirigiu “ Em trânsito”, com texto e vídeos meus, Lisandro performando; ALICE, onde ela assumiu a direção e performance como eu, em Homem que não vive da Glória do Passado. Estou me dirigindo para a avaliação final deste trabalho. Estou para parir mais um espetáculo: Anatomia da Boneca¹¹², dia 01 de setembro, no Caxias em Cena. Um dia após à banca de defesa deste mestrado.

O *Skype* toca, é o Rodrigo Scalari, meu amigo e irmão espiritual, fundador da Cia. Espaço em BRANCO, cavalo de Andy Warhol numa gira de Oiticica. Entramos juntos no mestrado e agora defendemos juntos a dissertação. Eu dia trinta de agosto e ele dia trinta e um. Eu leio para ele esse primeiro parágrafo, estamos nos comunicando muito, eu e ele, ambos envolvidos com este mestrado, com este ritual de vida em arte. Eu leio para ele e a porta está aberta, o fluxo vaza líquido dos meus olhos, voz a tremer tremendo. A minha voz embarga, encarno palavra em ação, esse processo. Mais uma morte. E essa morte não precisa ser triste. Experimentei e ainda vou experimentar tantas mortes alegres, mortes que dançam libertas da poeira dos anos, do canto escuro que foi relegado, de tudo que foge à nossa compreensão. Troco palavras e energia com o amigo, compartilhamos o desejo que este seja um momento LIBERTADOR - LIBERTANDO, libertando agora.

Prender esses fluxos agora parece ser para mim exatamente onde o poder aperta e congela e faz doer, faz entristecer, faz angustiar, faz morrer aquela morte feia e degenerativa, a outra morte, pois a morte como mudança é festiva. Evoé das crianças e dos

¹¹² www.anatomiaboneca.blogspot.com Espetáculo financiado pelo Financiarte Caxias do Sul – RS. Performance solo de Andressa Cantergiani, com direção minha. Andressa é mestra em Performance Arte pela PUC-SP.

velhos. Salve os seres que fluidificam as fronteiras, as bordas e os órgãos. Salve homem-mulher, velho-criança, guerreiros-da-paz, lúcido-enlouquecido, vivo-morto. Salve nossa experiência de humanidade, da forma mais complexa possível.

Recodificando a vida e a morte, recodificando o espaço deste momento tão bonito-complexo na minha vida. Fico com vontade agora de agradecer a cada pessoa que ajudou e me ajuda a existir Sintam-se elogiados, abraçados, sintam o calor dos meus afetos, os que ajudam a alegria se expandir, os que percebem que a alegria se dá em relação e é impossível deixá-la trancada. Salve todas as gerações de homens que emanam e emanaram e alegria e a liberdade. Salve os artífices do Corpo sem Órgãos. Arte e vida viram termos insuficientes quando se pensa no HUMANO como experiência em EXPANSÃO.

Gravei um vídeo e fiz *upload* na internet. Este vídeo foi um re-exercício sobre um primeiro momento onde, no *twitter*, realizei uma série de *posts*, como performance. Refiz a ação em vídeo, um feitiço, uma ação mágica e ritual, ação de pensamento, absolutamente performada. Cada vez mais percebo a potência libertadora do pensamento-ação, da experiência, da porosidade a experimentar o experimental.

Vou ouvir minhas palavras capturadas no fluxo do momento e reescrevê-las aqui. Modificando, atualizando mais uma vez, eterno *loop* que nunca se repete. Continuando com a INCORPORAÇÃO da LIBERDADE. Do Corpo sem Órgãos COTIDIANO. Um Artaud suave e reflexivo, pondo em ação o desejo alegre de liberdade e de paz. Este é um vídeo cru e uma escrita crua. Me deixo experimentar o experimental, querendo libertar a experiência das estratificações de linguagem artística, de bom gosto ou de função. Apenas "enquadro" um momento de fluxo de VIDA pensamento/ação.

(RELATO FINAL)

Parte UM. Reescrevo o fluxo de pensamento ação do vídeo que está na WEB: A re-experiência me parece fazer parte do programa de experiência e liberdade do CsO.

Eu estou mostrando uma foto do Kazuo Ohno¹¹³ e atrás dela existe uma dedicatória (uma dedica-ção): Com carinho, ao meu amigo João de Ricardo. Isla Bella. Doze de oito de dois mil e oito. Hoje é quatorze de agosto de dois mil e dez. (hoje é quinze de agosto de dois mil e dez, enquanto escrevo). Esta foto foi dada de presente para mim há dois anos atrás, por uma colega, a Isabella Santana, mas ela assina Isla Bella, ilha bonita, e eu assino João de Ricardo. A gente estava em uma situação, lá em Campinas, eu e ela estudando performance arte no mestrado, com mais outros colegas. Mas estou falando nela pois estou falando do Kazuo Ohno, e foi ela quem me deu este presente. E foi uma coisa bonita. Não vou falar sobre isso, mas isso é o começo.

Eu tinha esta foto na parede do meu quarto lá em Campinas e agora eu estou botando ela aqui na parede da casa dos meus pais, onde eu estou vivendo agora, em Porto Alegre. E conecto estes dois mundos, pois em cima tem um Ganesh e ali, tem um São Sebastião, imagens que me acompanham.

Um outro amigo meu, que também viveu comigo um tempo, e que também trabalhou nesta pesquisa sobre performance arte, me deu a foto do Duchamp¹¹⁴. Duchamp vestido de Rose Selavy, o Flávio Rabello, o estranho. Ele não me fez nenhuma dedicatória (dedica-ção). Ele comprou esta foto em Londres (hoje antes de estar escrevendo isso, falei com ele no

¹¹³ Kazuo Ohno (em japonês 大野 一雄, Hakodate, 27 de outubro de 1906 - Yokohama, 1 de junho de 2010) foi um dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do teatro butô, arte que mistura dança e artes dramáticas.[1][2] Fez parceria com Tatsumi Hijikata (1928-1986) e esteve três vezes no Brasil, nos anos de 1986, 1992 e 1997. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Kazuo_Ohno pesquisado em agosto de 2010)

¹¹⁴ Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julho de 1887 —Neuilly-sur-Seine, 2 de outubro de 1968) foi um pintor e escultor francês (cidadão americano a partir de 1955), inventor dos *ready made*.É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a idéia de ready made como objeto de arte. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp - pesquisado em agosto 2010)

skype, brevemente, ele está em Londres agora, escolhi pegar a imagem do Kazuo para começar a falar e não tinha premeditado que pegaria a do Duchamp, a ação se auto-faz). Ele estava lá fazendo uma peça dela, dele, num projeto lá, ele/ela quem somos nós? Ele me trouxe essa foto e ela sempre esteve comigo, e ela agora vai para a parede também.

Salve Rose Selavy, salve Kazuo Ohno, e salve Lygia Clark!!!

Lygia Clark, no final da sua carreira, do meio para o final, quando começa a desmaterializar as obras a partir da obra “Caminhando”, onde ela pega uma fita de papel, gruda em forma de uma fita de moebius e a corta. Aliás, li em revista numa sala de espera de um consultório médico que a PROPOSIÇÃO “Caminhando” não fará parte da Bienal de São Paulo por motivação financeira¹¹⁵. Eles não poderão oferecer a EXPERIÊNCIA do “Caminhando”. Por que a obra é uma experiência que estava sendo dedicada ao outro, para que o outro pudesse experimentar um espaço de criação e ser responsável por um espaço de criação possível, espalhável. Não está ali e infelizmente foi frustrada a idéia de sejas capaz de olhar para o outro e dizer: opa! Arte é possível na vida. Eu, tu, nós. Não é ali, na tesoura e no papel que o “Caminhando” tem a sua função, se realiza. É na vida. E este “durex” está aqui e estou colocando estas fotos na parede com “durex”, por que neste meio tempo eu me amarrei com “durex” várias vezes. Várias vezes. Quando fiz uma série de experiências chamadas CASULO, eu estava lá com eles, compartilhando a estruturação de um pensamento em comum, performático e de liberdade. Pensamento que REMONTA. RE-MONTA e destrói genealogias. Refazendo genealogias, se difundindo, que passa, no meu caso, na minha pesquisa individual, muito em como Antonin Artaud abordou o corpo e

¹¹⁵ “Lygia Clark para nós é um emblema, é uma inventora”, diz Agnaldo Farias, curador da 29ª Bienal. “Ela inventou algo chamado ‘Caminhando’, que é um exercício democrático, acessível a qualquer pessoa.” A obra é uma fita de Moebius e acontece na medida em que o público recorta o papel. Foi criada em 1963, quando Lygia dizia que a arte não deveria só ser contemplada com olhos, mas traduzida em experiências. Mas um pacote de condições impostas pelos responsáveis por seu espólio – a proibição de que determinados críticos escrevessem sobre sua obra no catálogo, a garantia de que as bobinas de papel seriam repostas exclusivamente por courriers enviados do Rio de Janeiro e a cobrança de R\$ 45 mil – levou a curadoria da Bienal a desistir da obra. “Tínhamos o dinheiro, mas decidimos que não poderíamos chegar a esse nível de concessão. Isso era trair a memória da Lygia Clark”, afirma Farias. “O interesse argentino sobrepõe-se a um interesse cultural e familiares estão contribuindo para a desapareição dessas obras. Comenta-se menos Lygia Clark.” (revista Isto É. N.º Edição: 2123 | 16. Julho 2010)

propôs uma abordagem de corpo e de ser-humano, uma abordagem libertadora. Uma abordagem relacionada à saúde. A desestruturação do corpo entendido como um fluxo que vai do eu ao outro, fluxo vivo, do eu à instituição, da instituição ao eu. E como operações experimentais neste corpo geram um território de experiência e potência que ele chama de Corpo sem Órgãos, capaz de AMPLIFICAR a experiência do humano. Redimensionar o corpo redimensionando as culturas-sociedades, redimensionar a sociedade-cultura redimensionando o corpo. Acho que isso tem muito a ver com liberdade. Acho que isso tem muito a ver com arte. Acho que isso tem muito a ver com o “Caminhando” da Lygia Clark. E isso tudo, para mim, tem muito a ver com meus CASULOS. E é por isso que nos espetáculos que tenho feito, o me enrolar em “durex” tem a ver com esses materiais precários de Lygia, e tem a ver com essa operação do CsO do Artaud. Tem a ver com Duchamp. Tem a ver com Kazuo Ohno. Tem a ver com o retorno a uma idéia de morte, não o sentido físico e comezinho de morte, mas como um espaço de passagem e transformação. Posso fazer analogias com o Butoh. Ou com muitas outras coisas, eu convido a criar analogias.

Hoje é sábado, quatorze. Estou em Porto Alegre. Ontem foi sexta-feira treze e ela foi... Trouxe conteúdos suficientes para que o bicho que mora no meu peito grasnasse e eu viesse aqui, na frente do computador, gravar um vídeo (e agora re-ouvir, escrevendo).

Entendo o que eu estou fazendo neste momento como performance. Por que? Ação. Isto é uma ação. Estou de fato em ação. E estou pensando em ti, agora, ao fazer esta ação. Esta ação é pública. Por isso ela está no espaço da arte. Entre eu e você.

Fui no twitter e escrevi uma coisa que entrou em processo em mim, em plena sexta-feira treze e que brotou eu escrevendo no twitter. Eu vou ler o que eu escrevi.

Eu estou na frente da internet, na frente do twitter, olhem só:

Boa noite queridos. Palavra da noite: liberdade. Seu território diz respeito ao espaço entre o “contexto eu” e o “outro”.

Eu escrevi “contexto eu” e “contexto outro”.

Ontem eu estava em uma mesa redonda, um ritual com várias pessoas, colegas artistas de teatro de Porto Alegre, todos em torno da figura e das idéias do pesquisador e professor alemão Hans Ties Lehman¹¹⁶. Ontem se falou da morte do “eu” e o “dar-se” conta da “máquina eu”, um contexto. E do contexto das relações. Eu até fiz uma brincadeira. Quando fui me apresentar, disse: boa noite. Eu-máquina: João de Ricardo.

Continuando minha performance no twitter. Pensar em liberdade é pensar na liberdade do outro, já que ela se opera através de relações. Pensando que vida é comportamento e que comportamento é algo performático, vida é ação. Eu proponho a seguinte performance coletiva: criar uma ação, comportamento nacional, praticável de qualquer forma. Pensar é agir, escrever, falar, twittar. LIBERTADOR.

Libertar. Eu estou me libertando. Libertando. Libertar libertando. Liberto a mim para libertar o outro.

Eu escrevi “comportamento nacional” sem ter me dado conta de ter posto a palavra “nacional” ali no meio. Eu tive que lidar com isso. Em vida. Isso está sendo em vida. Proponho comportamento nacional, viral, “Denken ist Plastik”, pois pensar é esculpir. Beuys falou isso. Joseph Beuys foi e é um pajé. Os pajés morrem fisicamente, mas permanecem vivos, pois são máquinas. Eu também sou pajé. Também sou máquina. Os artistas podem ser pajés, uns mais, uns menos. As pessoas podem ser artistas, podem ser pajés, xamãs, curandeiros de si e do outro. As pessoas podem criar contextos onde existe vida para além dos limites do corpo, entendido como matéria biológica e “indivíduo”. O pensamento é matéria de escultura, é substância de arte, é ação, é conhecimento em fluxo. Estamos sempre pensando, em ação, com todo o corpo e com o “outro”. Não existe momento onde a gente se desgrude. É esta a zona de perturbação onde posso pensar-agir,

¹¹⁶ Seminário Teatro Contemporâneo, para além do drama. Promovido pela UFRGS Departamento de Arte Dramática e Instituto Goethe. Realizado em Porto Alegre- RS de 12 a 13 de agosto de 2010. Teatro Renascença19h - Roda de debates com Hans-Thies Lehmann Mediação de Mirna Spritzer Debatedores: Alexandre Vargas, Airton Tomazzoni, Breno Ketzer Saul, Camilo de Lélis, Gilberto Icle, Inês Marocco, Jezebel de Carli, João de Ricardo, Júlio Conte, Marco Fronchetti, Mônica Dantas, Patrícia Fagundes, Roberto Oliveira

eu falo aqui, e me filmo (e agora escrevo) para propagar, eu fui no twitter para propagar, eu quero propagar, eu estou propagando: LIBERTAR, LIBERTAR LIBERTANDO.

Como pensar nisso? Pense nisso. Tente pensar. Tem alguma coisa que você possa fazer motivado por isso, pela palavra LIBERDADE? Bom, se LIBERDADE não motivar, tudo bem. Agora a mim, neste momento, liberdade e arte são... enfim...eu preciso falar estas palavras. EU PRECISO DESSAS PALAVRAS.

O Arthur Bispo do Rosário¹¹⁷ escreveu isso num dos mantos dele. Outro grande pajé. Ele escreveu: Eu preciso dessas palavras ESCRITA. Eu vou mostrar isso para vocês. Vocês conseguem ver o que tem aqui? Tem um homem circulado por uma bolha, ele parece estar flutuando, e, em torno dele, diversas palavras: face, queixo, dente, boca, lábios, língua, voz, frontal, supercílio, clavicular, artéria. Estas palavras estão fora do corpo. São funções. Fora do corpo. E o corpo no meio flutua. O corpo agora é a memória de uma membrana que se desfaz, pois as funções estão saindo do corpo, os órgãos estão saindo do corpo, o corpo sem órgãos.

Inflamado por Artaud.

Arthur fala, escreve, borda, ele performa naqueles mantos, performa um CsO e escreve ali.: eu preciso destas palavras, escrita. Estas palavras, esta ação, pensamento, eu estou pensando, agindo. Performaticamente, esteticamente, é a substância da vida que está em transformação.

São lições destes xamãs, guerreiros, filósofos, destes artistas, destas pessoas.

¹¹⁷ Arthur Bispo do Rosário (Japarutuba, 1909 ou 1911 - Rio de Janeiro, RJ, 1989), foi um artista plástico brasileiro. Considerado louco por alguns e gênio por outros, a sua figura insere-se no debate sobre o pensamento eugênico, o preconceito e os limites entre a insanidade e a arte, no Brasil. A sua história liga-se também à da Colônia Juliano Moreira, instituição criada no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, destinada a abrigar aqueles classificados como anormais ou indesejáveis (doentes psiquiátricos, alcóolatrás e desviantes das mais diversas espécies). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Bispo_do_Rosário pesquisado em agosto de 2010)

Continuando com meu twitter. Desejo que minha vida seja um poema e que qualquer pessoa seja capaz de ser e estar em arte. Por mim. Desejo que isso aconteça contigo por que eu desejo que isso ocorra comigo. E tenho como falar de mim, ou fazer algo em mim, se isso não for contigo. Proponho liberdade como uma ação possível. Acredito ser capaz de criar um território que trabalhe com isso, aqui e agora. Faça qualquer proposição, ou não faça. Eu estou fazendo agora, eu estou me dirigindo a você. Isto é uma tentativa. Ativa. Ativa. Tentativa ativa.

Um amigo que eu não conheço pessoalmente acabou de me twittar isso: “e que qualquer pessoa seja capaz de interpretar e sentir ambos, assim não será mais um ato de libertinagem, será arte”. Não sei o que ele quer dizer com isso, mas adorei que repercutiu e esta ação está repercutindo agora, pois ao pensar e agir, ele performou. Ação micropolítica já aos meus amigos e inimigos. PASSOU A SEXTA-FEIRA TREZE. PASSOU. HOJE É SÁBADO E EU ME MATO. MATO CADA UM DE VOÇÊS. EU QUERO TER O PRIVILÉGIO DE CONHECÊ-LOS DIFERENTES E A MIM TAMBÉM.

Esta morte se dá aqui e agora, na linguagem em ação. ESTÁ FEITO. Todos têm direito de tecer casulos e reivindico LIBERDADE POSSÍVEL.

REIVINDICO ESPACO PARA TRANSFORMAÇÃO OBJETIVA DA MATÉRIA, DAS SUBSTÂNCIAS, O CADINHO DE CARNE REAL ARTAUDIANO¹¹⁸ (poesia em vida).

SALVE ARTAUD, SALVE BEUYS, SALVE LYGIA CLARK e SALVE DELEUZE.

¹¹⁸ É necessário caminhar com cuidado para que possamos entender bem o que Artaud chama de ação ritual, e como a evocação da palavra “magia” torna-se uma estratégia de questionamento artístico, cultural e político. (...) tal ação deve se dirigir simultaneamente à dimensão orgânica, psicológica e espiritual do homem. A natureza da sua operação parece comportar processos de dissolução (dissociação psicológica” e “dilatação orgânica”) que se desdobram numa experiência mais sutil e profunda. (“sublimação espiritual”). (...) o que parece estar em jogo não é simplesmente uma técnica que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido a um saber instrumental. A magia não é entendida aqui como uma “ciência ingênua” que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. (QUILICI, C.;2004 p.38-39)

SALVE GUERREIROS, ARTISTAS, PROFESSORES, FILÓSOFOS, LOUCOS, MÁQUINAS DE GUERRA¹¹⁹. Todos os seres humanos, trabalhadores obstinados em amplificar a vida e o que entendemos como “humanidade”.

SALVE A DISCIPLINA EXPERIMENTAL DA LIBERDADE.

SALVE NOSSO CORPO SEM ÓRGÃOS!!!

¹¹⁹ Para Deleuze, as condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: a destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Tanto o pensador quanto o artista têm como função ampliar os limites do pensar e do dizer. Ambos têm como objetivo o movimento, a transformação do pensamento imóvel, a violação do pensamento régio, dominante. Este artista/pensador atua como "máquina de guerra", máquina de metamorfose, que possibilita a emergência da diferença.

Para compreender a máquina de guerra, Deleuze utiliza o mito do guerreiro, Indra, que se opõe tanto a Varuna quanto a Mitra, os deuses da soberania. O guerreiro não se reduz a nenhum desses dois nem forma um terceiro, ele é antes uma "multiplicidade pura e sem medida, uma celebridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania" (DELEUZE, GILLES, 1997: 12). Uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. O guerreiro vive cada coisa em relação de devir. Deleuze pensa a máquina de guerra como sendo pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos por modelo ou segundo a qual temos o hábito de pensar. Para ele, o guerreiro é aquele que trai tudo, e é como guerreiro que o artista atua quando vai de encontro com a diferença, quando vai em busca do "outro". (CAMPOS, L.B., Revista TRAVESSIAS número 2)

http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/artecomunicacao/ocinemaspotencias.pdf pesquisado em agosto 2010)

Bibliografia 1: Livros

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1985.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec Ed. da UNICAMP, 1995.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLARK, Lygia. *Catálogo da Exposição “Lygia Clark”* Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 1997

COELHO, Teixeira. *O que é ação Cultural*. Brasília: Ed Brasiliense, 1989.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário – A poética do delírio*. São Paulo: Unesp, 2009.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Fonte Digital base Digitalização da edição em pdf originária de www.geocities.com/projetoperiferia 2003 — Guy Debord

DEBORD Guy. *A Teoria da Deriva*. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006. Cópia e detournement autorizados. Em [↗ http://geocities.yahoo.com.br/anopetil/](http://geocities.yahoo.com.br/anopetil/)

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*, São Paulo: Ed. Escuta, 1998
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DUARTE JR., João-Francisco. *O sentido dos sentidos*. Ed. Criar, 2001.
- ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GREINER, Christine. *O Corpo – Pista para estudos indisciplinares*. São Paulo: Ana Blume, 2005
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia. *Leituras do Sexo*. São Paulo, Ana Blume: 2006
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis: Vozes, 4ª ed., 1996.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Ed. Publifolha. 2003.
- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo. Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- GLEISSER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang* São Paulo, Cia. Das Letras, 1997
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*, São Paulo: Ed Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art – From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 1979.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998.
- MATURANA, Humberto. & VARELA, Francisco. *A Árvore do Conhecimento*, São Paulo: Palas Athenas, 2007.
- MORAES, Eliane. *O Corpo Impossível*, São Paulo, 2002.

- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo. Cia. Das Letras. 2001
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – An Introduction*. New York: Routledge, 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1994.
- TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência* Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.
- KAPROW, Allan. *The real experiment*. 1983
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Bibliografia 2: Sites consultados

www.portalabrace.org

www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/ult10037u352090.shtml

www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/index.html

www.mam.org.br/2008/portugues/exposicaoDetalhes.aspx?id=92

www.humbertomariotti.com, pesquisado em julho 2009)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Lygia_Clark

www.renatoferracini.com/home/pos/artigos

http://revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=318&Itemid=144&lang=p

Ciotti, N. - Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas Memória ABRACE VII Florianópolis 2003

http://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Greenaway

www.portalabrace.org

www.fundacaobienal.art.br

<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/05/relembrar-allan-kaprow-1927-2006-ii.html>

Andrade, L. A. B. e Silva, E. P. da (2005). O conhecer e o conhecimento: comentários sobre o viver e o tempo. Ciências & Cognição; Ano 02, Vol 04, mar/2005. Disponível em www.cienciasecognicao.org

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmogonia> pesquisado em 21/ 12 / 2007

<http://www.fnq.org.br/site/ItemID=1021/369/default.aspx>,

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka - pesquisado em julho 2009)

Educação e Pesquisa Educ. Pesqui. vol.30 no.3 São Paulo Sept./Dec. 2004 A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação Terezinha Petrucia da Nóbrega; Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio Universidade Federal do Rio Grande do Norte

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000300006

www.rodaviva.fapesp.br/materia/754/entrevistados/david_lynch_2008.htm

ANEXOS

Textos ditos em Teresa e o Aquário que não foram citados no corpo da dissertação:

O Que Restou de Mim Depois do Naufrágio

Diones Camargo

Quando tu me procurou e me guardou junto a ti eu nada havia estranhado. Quando me recolheu do chão – que antes era o meu lar – e me acariciou entre teus dedos (e então pedaços de mim passearam na imensidão da tua pele) eu acreditei que fazias aquilo pra me proteger. Sei que não era essa a tua intenção. Hoje eu sei. E se agora estou aqui, exilado na imensidão, é porque a ti interessava o peso do meu corpo dividido nos teus bolsos, pesando sempre, como é da natureza dos que crêem. E foi por acreditar em ti que me expandi em montanhas e assim, mais e mais, fui te arrastando pro olho negro dessa prisão abissal que é agora o meu repouso. Eu flutuava, no desespero de retorno, e tu me puxava em teus bolsos e enquanto descíamos, cada vez mais submersos no abismo gelado, meus pensamentos de rocha vagavam por segredos úmidos e paradoxos de mortalhas. E aqui estou eu: pedra silenciosa jorrando ressentimentos, esperando que um dia alguém encontre esta garrafa e transmita a você, do modo mais fiel possível, esse meu lamento das profundezas: o soluço eterno aprisionado na minha garganta ainda espera pelo seu assassino.

Uma História Rasa

Sissi Venturin

De repente a sala estava toda molhada, o tapete, o quarto, a cozinha, o chão todo estava encharcado. E no meio da sala estava o peixe se debatendo. Ela encontrou o aquário caído no chão com apenas um pouco de água dentro, um ou dois centímetros de altura de água. A torneira vazia, nem um pingo, não havia água no chuveiro nem no vaso sanitário. Estava tudo vazio e a água no chão penetrando no concreto, na madeira, nos tecidos,

pingando na cortina.

Ela pegou o peixe e o colocou na palma da mão.

Ele sabia que faltava pouco. Ele já não conseguia respirar e sufocava aos poucos. Ela achou melhor colocá-lo no pouco de água do aquário para que pelo menos sua pele não ressecasse. Ela ainda empurrou a cabeça do peixe no fundo do recipiente para que ficasse submerso, mas a água não era suficiente. Ele pensou que faltava muito pouco para que tudo aquilo acabasse, e lembrou de tudo que desejava e sonhava e que gostaria de ter dito e não disse, e do que gostaria de ter feito. E agora ele sabia que a qualquer momento tudo seria diferente, ou nem seria mais. E a voz dela ficava longe e lenta, e ele já não sabia se estava ali a horas, dias ou um minuto, porque nunca um minuto foi tanto tempo para saber de tanta coisa. E seu corpo não sacudia mais e ele decidira apenas relaxar a cauda e as barbatanas e manter os olhos abertos. Houve o momento então em que sua última inspirada involuntária travou as brânquias e ele pôde sentir seu coração palpitar lentamente e quase se força por mais duas vezes, e agora sentia pela última vez a água tocar suas escamas na metade submersa de seu corpo e pela última vez viu a garota pelo reflexo do vidro e pela primeira vez gostou de estar dentro do vidro e tê-la por perto, quando então esqueceu de tudo.

Devaneio Espectral N° 1

Diones Camargo

Eu não sou Teresa. Eu não existo neste lugar, nem sou reconhecível fora daqui. A superfície áspera de uma parede não é como eu. Não sou assimilada pelo espanar descuidado das suas mãos. E enquanto ela foi erguida com fibra e cimento, eu me desfiz em mergulhos eternos.

Não há o que possa me definir, mas se pra você eu ainda tiver de ser qualquer coisa, então que eu seja um animal que morde o próprio rabo, pois assim serei e não serei ao mesmo tempo. E quando você tentar me capturar eu já terei sumido. Terei abocanhado o meu rabo e estarei me devorando inteira, desaparecendo daqui pra logo reaparecer em outro lugar.

Eu não sou mensurável. Minha natureza indizível me faz mais leve que o próprio silêncio do qual sou feita. Se sou alguma coisa, talvez eu seja o suor das labaredas infernais,

monstro marinho adormecido no abismo, chumbo derretido descendo pela garganta ou som de lâmina retalhando o ouvido. Meu gosto, meu cheiro, minha voz, nada em mim é familiar. Mas se por algum descuido eu vir a ser, somente na mistura venenosa do ópio das serpentes é que farei algum sentido. Mas eu nunca me descuido. Eu nunca durmo, nem nunca acordo. Eu não sou Teresa. Eu não sou uma parede. Eu não sou você.

FICHA TÉCNICA do Espetáculo
TERESA e o AQUÁRIO

Direção: João de Ricardo

Atuação: Sissi Venturin e Lisandro Bellotto

Dramaturgia: Cia Espaço em BRANCO, João de Ricardo e Diones Camargo

Multimídia: Bruno Gularte Barreto

Música: Roger Canal

Iluminação: Liliane Vieira

Stand-by de operação de luz: Carina Sehn

Assistência de Direção: Kalisy Cabeda

Produção: Sissi Venturin

Críticas Publicadas na Imprensa e na Web sobre Teresa e o Aquário:

Mergulho

na

memória

Foi um sábado de surpresas no Theatro São Pedro. A primeira delas, desagradável, foi o atraso de mais de uma hora na apresentação da montagem *Teresa e o Aquário*, algo inédito para os padrões de pontualidade da casa comandada por Eva Sopher. A razão foi um desfile de modas que precedia a peça.

A segunda surpresa, agradabilíssima, foi *Teresa e o Aquário*, vencedora do 8º Prêmio Habitusul de Montagem Cênica (para acessar o blog da peça, clique [aqui](#)). Ou melhor, foi Teresa, o Aquário e a disposição da Cia Espaço em Branco de explorar os limites da encenação. **Os trabalhos anteriores do diretor João de Ricardo _ Extinção (2005) e Andy/Edie (2006) _ já sinalizavam elementos que ele explorou radicalmente ao longo das duas horas de Teresa..., principalmente, o uso de projeções em cena para multiplicar os pontos de vista da cena e permitir que o espectador tenha acesso a detalhes.**

A partir do conto *Teresa ainda Olhava para o Aquário*, de Luciano Mattuella, João e seu grupo montaram uma história de Romeu e Julieta contemporânea, lisérgica e multimídia. O enredo básico: homem encontra mulher, os dois pensam que descobriram suas almas gêmeas, o par enfrenta o desgaste do dia-a-dia. O fardo de viver termina em "morte": Teresa mergulha no aquário e no sonho, seu companheiro fica paralisado por suas memórias. No final, quem diria, o amor triunfa. De alguma forma, os dois voltam para a água, para o útero, para o que é móvel e consegue mudar de forma.

Para representar isso, João esqueceu o que é o teatro tradicional. As conhecidas varas de luz sobre o palco tomaram a forma de spots no palco e de varas coloridas, portáteis e fluorescentes. Cenário: nem pensar, só imaginar. O som, criado em tempo real ao trompete, escaleta e maquininhas eletrônicas por Roger Canal, era feito às vistas do público. O próprio João estava em cena, manejando a câmera. Ao contrários do delírio verbal de *Extinção* e de *Andy/Edie*, as falas em *Teresa e o Aquário* são bem mais rarefeitas e agudamente confessionais, como se fossem pequenos blocos de memória boiando e se chocando no pequeno espaço de um... aquário.

Nas palavras do próprio João, *Teresa e o Aquário* é uma peça esburacada, que convida (ou desafia) o espectador a preencher as sugestões visuais e sonoras com sua própria bagagem. Ou seja: típico espetáculo que será amado por alguns e odiado por outros. Mas **dá gosto e orgulho ver a coragem da Cia Teatro em Branco ao descartar fórmulas teatrais consagradas para contar sua história. Assumindo o risco, o grupo partiu da história para construir uma fórmula original, alheio a caminhos mais fáceis para o público e para o elenco.** O espetáculo volta a cartaz em março, no Bar Ocidente, e em abril, na Sala Álvaro Moreyra.

Teresa e o Aquário

Eu, que nasci no tempo do bonde e das máquinas Remington, confesso que nunca tive grandes dificuldades para acompanhar o surgimento de obras de alguns dos mais revolucionários ícones do modernismo - Dali, Bracque, Boulez, Ionesco, Beckett, Joyce, Kafka - mas confesso que tenho muita resistência para reconhecer legitimidade e coerência em obras situadas no contexto do pós-modernismo. Para mim, pós-moderno passou a ser apenas um recurso retórico, um discurso acadêmico, sem uma obra sequer, fosse em teatro, cinema, literatura, música ou artes plásticas, que configurasse, desse vida e representatividade a tal conceito. Até a estréia de Teresa e o Aquário, baseada num conto de Luciano Mattuela, com direção de João Ricardo, agora pós-modernamente auto-intitulado João de Ricardo. Mas deixemos de lado a inutilidade da partícula de ligação e voltemos à obra do jovem encenador.

João Ricardo - foi assim que o conheci e é assim que o tratarei até a morte - foi no início de sua carreira aquilo que os franceses chamam de enfant terrible, ou seja, um inconformado com as linguagens vigentes, um pesquisador, no melhor sentido da palavra, de narrativas que agregassem meios diferentes, corporais, visuais, sonoros, abordando temas geralmente transgressores ou, pelo menos, fora das convenções usuais. Foi assim que ele dirigiu *Serpente: Pulp & Nelson Rodrigues*, do próprio Nelson, *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, *Extinção*, a impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo, livremente inspirado numa peça de Nicky Silver, e *Andy/Eddie*, de Diones Camargo, seu último espetáculo antes de se mandar para Campinas para fazer o Mestrado. Dois anos depois ele está de volta e nos trás esta **Teresa e o Aquário - como posso definir? - a mais concreta, orgânica e representativa experiência pós-moderna que já tive a oportunidade e o prazer de assistir nesta minha já longa vida pós-bonde e pós-máquinas Remington.**

Pós-modernismo, pelo menos para mim, sempre se aproximou mais de uma negação do que de uma afirmação com identidade própria. Ou seja, ser pós-moderno era não ser isto ou aquilo, o que o espetáculo de João Ricardo vem negar. Ou polemizar. Ou contestar. Não importa. O que importa é que o espetáculo existe, tem forma e conteúdo, se fundamenta num princípio de fusão de linguagens, embora mantendo o pés na terra do referencial dramático. Mesmo que pós-dramático. Deu pra entender?

Em Teresa e o Aquário não há narrativa contínua, ou seja, não há uma história sendo contada, começo-meio-fim, causa e consequência, essas coisas, mas na medida em que os recursos de linguagem avançam - ator, gesto, movimento, espaço, palavra, corpo, vídeo, foto, cinema, música, som, luz - **os signos vão adquirindo sentido e, automaticamente, você, espectador, vai formando na sua cabeça uma história**, a sua história, talvez até diferente da que está sendo formada na cabeça do cara que está a seu lado, mas que, no fim de contas, tece o desenvolvimento narrativo. E aqui, então, as coisas se fundem. Relato, estética, política, psicologia, comportamentos, emoções, valores, códigos, tabus, tudo vai se ligando na medida em que o jogo das linguagens vai avançando, acelerando, os silêncios

vão se impondo, as formas vão se contrapondo. Afinal, não seria o pós-moderno aquilo que apresenta o inapresentável? No espetáculo de João Ricardo são as formas que nos sugerem os sentidos, criam o elo de ligação entre sujeito e vontade, vontade e emoção, emoção e razão, razão e certeza, certeza e possibilidade.

Como todos nós sabemos, teatro é uma arte coletiva. E o coletivo em Teresa e o Aquário é a soma de individualidades poderosas: Sissi Venturin e Lisandro Belotto, os atores, no melhor de suas carreiras; Diones Camargo na dramaturgia; multimídia de Bruno Gularte Barreto; iluminação de Liliane Vieira e música de Roger Canal.

Última cena: a platéia. A do Teatro São Pedro, na noite da estréia, não era necessariamente uma platéia de teatro, muito menos de um tipo de teatro, teatro-arte, teatro-pesquisa, teatro-porrada, teatro-transgressão. Havia o fato de ser o resultado de mais um Prêmio Habitasul de adaptações literárias, havia um desfile de modas antes da apresentação, essas coisas. Pois às dez da noite começou o espetáculo. **E durante duas horas o silêncio que se impôs era desconcertantemente eloqüente. Era comovente. Ao final, aplausos, sinceros e insistentes. O recado estava dado. Cada um havia entendido alguma coisa. E todo mundo estava emocionado. Valeu, João de Ricardo.**

Luiz Paulo Vasconcellos – Revista Aplauso

www.apluso.com.br

.....

Em 2008 pude estar perto e sentir a energia criativa transbordante de artistas como Richard Serra, Philip Glass, Robert Wilson, Daniel Libeskind, David Lynch, Laurie Anderson e Meredith Monk.

Alguns dos meus ídolos máximos no panteão de gênios eternos. Transgressores e libertários de linguagens em suas realizações.

Depois de assistir fascinado a estas pessoas discursando e atuando com uma integridade e originalidade exemplares, o ano não poderia ter se encerrado de melhor forma. Assistir a estes gênios é sempre um prazer, reconhecer como sustentam sua postura criativa com sabedoria e elegância. Contemplar a reafirmação de sua genialidade é uma satisfação para a alma.

Seria quase melancólico vê-los chegar e partir levando consigo suas experiências, sem deixar marcas, rastros e transformações (como parece geralmente ocorrer nesta cidade, estado, país, continente, hemisfério - não tenho mais certeza se é um fator geográfico). Então ter estado na platéia do Teatro São Pedro para assistir a Teresa e o Aquário ao final do ano, com todas estas presenças na memória foi uma afirmação definitiva de que fica um rastro, que há ainda um grupo pensante e atuante aqui que absorve, reflete, repercute e discute a herança artística deste grupo de gênios.

Vi no palco um pouco de cada e mais uma infinidade de referências e coerências com o que admiro de melhor de todas artes.

Que felicidade. Posso dizer que talvez uma alegria maior do que ter recebido "as matrizes", foi saber que aqui **elas frutificam com a qualidade e vitalidade visíveis em Teresa e o Aquário.**

Fernando Bakos – enviado por email

.....

"O teatro quer ser repensado, relançado, retomado. Não podemos nos satisfazer com sua letargia, nem aceitar sua extinção. Cada qual pode inventar os meios desta recuperação, que são incontáveis."
Denis Guénon

Somente uma peça assim pra me trazer de volta ao perigoso mundo da crítica teatral. Deixei para o último final de semana da temporada, mas não para o último dia, e fui ver TERESA E O AQUÁRIO, novo trabalho do diretor João de Ricardo. Foi a melhor coisa que eu poderia ter feito num sábado. A peça é simplesmente encantadora. Não percebi o tempo passando, embora quando acabou eu achasse que era mesmo chegada a hora de acabar. Precisão, talvez esta seja a palavra. João de Ricardo manobra com precisão cada um dos elementos cênicos. Atores, iluminação, trilha sonora, tudo é tratado com carinho e com a importância devida na constituição do espetáculo. **Criatividade, talvez seja a palavra, porque João e com certeza toda a sua afinada equipe (atores, dramaturgo, multimídia, etc) esbanjam na criação de imagens que causam forte impacto sensorial em seus espectadores. Achados maravilhosos. Propostas radicais, ousadia.** Ousado, talvez seja a palavra. Ousado. Isso. Achei que era um espetáculo que ousava em tudo e em cada uma de suas propostas. Da utilização de imagens ao trabalho de ação vocal dos atores; da dessacralização destes mesmos atores ao arrojados experimentais da trilha sonora. E viva a ousadia!! **Fazia tempo que uma peça não me provocava tanto. No marasmo desértico que anda o nosso teatro, ver a peça do João é como chegar num oásis. A construção dramaturgica de Diones Camargo é raro brilho, principalmente na voz e no corpo dos atores.** Lisandro Belotto com um trabalho honestíssimo, entrega total. Irretocável. De Sissi Venturin só me queixo do cabelo sobre o rosto o tempo inteiro como em Andy/Edie. Maravilha. Parabéns a todos pela realização. Este é sem dúvida o melhor trabalho realizado dentro deste concurso do Palco Habitusul. Este é o melhor trabalho realizado pelo João até agora. Não vi Extinção. Mas vi Andi/Edie. E vi a inovadora montagem de A Serpente. **A peça fica com a gente, fica na gente. Remexeu o meu aquário de imagens, recordações, situações. Teatro puro.**

Roberto Oliveira

Publicado

no

blog:

<http://modestofortuna.blogspot.com>

.....

"(...) Teresa e o Aquário se apresenta como montagem teatral, dramatúrgica. No entanto é um processo híbrido de performance dramática, música, vídeo-art, filmagem e projeção executado em tempo real; proposta ousada e intensa capaz de provocar reações de amor e repulsa em iguais proporções, a meu ver, este é seu mérito, um tanto enigmático (...)"

Gue Martine – Vista Skateboard Art - www.vista.art.br

.....

Bem... ainda estou - e ficarei - emaranhaada nos fios suavess e cruuuuéis da rósea(-)azulada mãe d'água que... brotou no aquário...no meu aquário. Médico e Monstro. **Um não sei tanto de sensações emotivas.** Sentimentos tornando-se sensíveis. Estupefação. Angustiagonia... sufoco, saudade, pedra, boca amarrada, cara disforme, vontade de ser, de não ser, lembranças doídas, doídas, boas tbém, água, mar, ventre, alegria, internete.....bábábá. **Isso tudo porque estive numa pequena sala vivendo um grande teatro. E viva Artaud!**
E vivas a todos vocês!
Obrigado.
Beijos

Arlete Cunha - enviado por email

.....
A AZUL faz questão de divulgar coisas que possam enriquecer o repertório artístico de seu público. Esse é justamente o caso de Teresa e o Aquário, espetáculo completamente multimídia que está em cartaz na Sala Álvaro Moreira, ali no Atelier Livre da Prefeitura em frente à Zero Hora, aos finais de semana até dia 10 de maio.

Rapidinho pra te mostrar o quanto é importante de ver este espetáculo:

Os atores Sissi Venturin e Lisandro Bellotto, em completo equilíbrio de atuações competentes e completamente entregues aos personagens, contracenam com muitas imagens de alta definição projetadas num telão (multimídia de Bruno Barreto), inclusive deles mesmos em tempo real, e múltiplos objetos de efeitos cenográficos. A música instrumental é feita na hora e ao vivo pelo músico Roger Canal, a iluminação é dinâmica e atenta pelas mãos de Liliane Vieira, e tudo isso orchestra-se sob a direção inspirada, original, bem fundamentada e audaciosa de João Ricardo, que muito antes de ser diretor é ator e criador de performance, de arte e teatro.

É de ficar de boca aberta pelo impacto de atuações e imagens; arrepiado na nuca pela imersão compulsória num universo sensorial. É uma união de armadilhas inescapáveis não somente ao olhar, mas também de uma **experiência estética e sensível que toma o espectador de dentro pra fora.**

Linguagem sensorial contemporânea, transdisciplinariedade plástica/dramática, **atuações fortes como um soco no estômago ou o canto de uma sereia, é simplesmente imperdível** e eu juro que não diria isso se não fosse, aliás, normalmente não falo de teatro aqui, mas o conceito artístico deste espetáculo é tão forte que se tornou imprescindível a indicação.

Então, não espere que eles saiam em merecida turnê internacional, não deixe pra alguma futura temporada, vá ver o quanto antes e faça esse favor aos seus próprios sentidos. E tem somente mais 3 finais de semana, aproveite.

Eu, Gaby Benedyct/AZUL, assino embaixo <http://www.azulgaleria.com.br/>

.....
“(...) Fui envolvida, foi isso. Duas horas que mais pareceram dez minutos imersa no aquário de Teresa (...) Desse aquário, cada um pesca o que quiser.”

Cami Farina - Maria Cultura

Falar de amor é tipo filosofia de futebol. Eu fujo correndo chorando e gritando NÃO, SOCORRO, JASON ESTÁ ATRÁS DE MIM! Mas, vez por outra, surge um Scolari e eu me sento num banquinho pra ouvir as sábias palavras do mestre e ponderar.

Dia 10 de abril eu sentei em um banquinho e vi Teresa e o Aquário, nova peça do João Ricardo e da Cia de Espaço em Branco. O banquinho foi metafórico, siliga.

Meu problema com falar de amor não é que não acredite em amor per se, é que não acredito em falar de amor, mesmo. Atribuir um sentido universal ao que está longe de ser universal é besteira, me cansa, me envelhece, me abate e me amargura.

Eu sei que sempre cito o Corsinho, mas o negócio é que paro de citar quando achar que entrou na cabeça de todo mundo, logo: Vocês precisam sentir, é lindo sentir. E, veja bem, eu sinto muito. Nós, pessoas cheias de sentimentos mas que não nos portamos como melancólicos donos do pathos Los Hermanos, somos um tipo de rato. Nossa presença não pega bem em sociedade, todos disfarçam que existimos e nosso comportamento é considerado insalubre, entre outras coisas. O mundo é dos micareteiros ideológicos e dos sofridinhos por estilo.

O lance é que viver em paz com o fato de que eu gosto de ter sentimentos docinhos, não os nego, tento não fugir deles correndo, não chegou a ser um dilema quando eu sentei no meu banquinho pra assistir Teresa e o Aquário, que não é exatamente sobre sentimentos docinhos, como eu vejo.

Talvez porque o caminho dos sentimentos docinhos seja trabalho longo e árduo, ie, cheio de sentimentinhos confusos, chatos, egoístas. Mas vá, o caminho de uma pele boa inclui dois tipos de sabonete, adstringente, três cremes e eu faço isso mesmo assim, né. Cada um sabe o valor de sua busca. Hshshshs.
Além do mais, a trilha ao vivo do Roger Canal, que era da SOL, arrasa em trompeteiras quase sacras.

E eu acho que minhas incautas palavras não chegam perto de honrar a meta desse post, mas eu queria mesmo avisar vocês que **vale a pena tirar suas bundas de casa e ir ao teatro ver Teresa e o Aquário, que é um espetáculo irônico, divertido, catártico e muito bonito.** E que produções de qualidade deveriam ser apreciadas por pessoas de qualidade e, quem melhor pra isso que vocês, nobres leitores. Hshshshshs.
Claro, infelizmente, o convite é só pros de Porto Alegre (e vai até dez de maio). Por enquanto. Quando rolar tour eu aviso, pódexa.
Era isso, siligão.

Por Mariana Messias

<http://marimessias.wordpress.com/>

.....
Fico me perguntando quem sou pra discutir teatro? Acho que ninguém, mas mesmo assim certas coisas não podem ser deixadas passar em branco e tenho que então usar de minhas vivências para poder me expressar.

Em agosto comentei aqui sobre um workshop que participei. Essa experiência, junto de muitas outras resultou no espetáculo **Teresa e o Aquário**, que teve pré-estréia no último sábado, 20 de Dezembro, no Teatro São Pedro em Porto Alegre.

A peça marca mudanças significativas no trabalho da Cia. Espaço em Branco, que anteriormente abordou os valores da POP-ART em *Andy/Edie*. Dessa vez a Cia. experimenta uma dramaturgia própria através de um processo de concepção que durou meses e só foi finalizado lá, em cima do palco.

Lisando Belotto e Sissi Venturin que em *Andy/Edie* interpretaram o casal Bob Dylan e Edie Segwick dessa vez fazem um mergulho profundo na relação homem/mulher. O encenador João de Ricardo pela primeira vez realiza um espetáculo inteiro sobre o AMOR, mas foge das conveniências, o que fez com que uma parcela incomodada da platéia debandasse antes do final arrebatador.

Tudo é abordado de uma forma abstrata que junta os atores em cena as projeções lúdicas capitaneadas pelo cineasta e fotógrafo Bruno Gularte Barreto. **A beleza das cenas, que também conta com luzes fluorescentes, são imagens um tanto indescritíveis. O aquário de Teresa germina, floresce, entristece e interage diretamente com a platéia que passa pelos diversos estágios do amor, do desejo à loucura.**

A melhor coisa da Arte é quando ela te convida para compartilhar experiências e conhecer novas linguagens, quando ela perturba e te faz refletir. Muito sucesso e merda para a Cia Espaço em Branco que já tem duas temporadas de *Teresa* agendadas para o ano que vem, no Espaço Ox e na Sala Alvaro Moreyra.

Eduardo Iribarrem

Meu nome é Eduardo, tenho 20 e poucos anos, moro no RS. Sou feliz por viver na era da informação. Entre as minhas coisas preferidas no mundo estão música, cinema e internet. É isso tudo, e um pouco mais que pretendo reunir aqui no Blog. Fora isso estudo Jornalismo e sou DJ. Se por acaso alguém achar que vale a pena descobrir mais, aí vai o MSN, eduardo417@hotmail.com

<http://unascositasmas.blogspot.com/>

Felipe V. disse...

Fui ver Teresa e o Aquário e sai mal do teatro. E ao mesmo tempo muito feliz. A impressão que eu tive é que estava diante de algo realmente novo, não novo no mundo da arte (o espetáculo é uma explosão de referências maravilhosas), mas novo aos olhares de Porto Alegre. O público, atônito em muitos momentos, e o espetáculo ficando cada vez mais perturbador. E lindo! Teresa e o Aquário foi uma **epopéia imagética, uma profusão pictórica de vísceras e água, algo difícil de engolir, quase impossível de digerir e que ficará na minha cabeça por muito tempo. Talvez seja um dos trabalhos que melhor define a expressão de uma amiga minha, a Mary: contemplar é um ato violento. Ousadia e beleza caminhando de mãos dadas é uma das melhores coisas que podem acontecer numa obra de arte. Lisandro, a cena em que enfrenta o trânsito é espetacular. Sissi, passei metade da peça de boca aberta. Tu simplesmente destrói. Aquela cena da vaca é um absurdo de impressionante, to pensando até agora naquilo! **A luz está linda, a trilha ao vivo é incrível, os vídeos são mágicos, a direção é sensível, precisa e inteligente. Enfim, não tenho muito o que dizer senão dar os meus mais sinceros parabéns a Cia. Espaço Em Branco!****

Felipe Vieira de Galisteo <http://teatrosarcaustico.blogspot.com/>

Cia. Espaço em BRANCO – Breve Currículo:

A **Cia. Espaço em Branco** de teatro é um coletivo de artistas que desde 2004 trabalha e desenvolve-se na intenção de estimular a arte em diferentes direções, em todas as suas ações tem como objetivo ir além do teatro convencional. Busca produzir espetáculos modernos e únicos que conjuguem a arte e a tecnologia criando um link entre as duas e extrapolando as barreiras do palco. Seus integrantes vêm ampliando seus territórios de experiência estética e nela se reúnem na criação de espetáculos teatrais que, hoje, apóiam-se na pesquisa da performance art.

A **Cia. Espaço em Branco** desenvolve uma pesquisa continuada, e tem hoje uma vasta produção criativa e intelectual sobre o fazer teatral. No ano de 2010 o grupo apresenta ao público, com satisfação, o retorno de seis anos de pesquisa. Seus novos espetáculos abrem-se cada vez mais ao espectador, considerando o outro como parte criadora da obra e relacionando-se com ele racional e sensorialmente. Obras autorais e a investigação dos recursos audiovisuais são características do grupo, que desenvolve o diálogo com as tecnologias humanas de imagem, e de imaginação.

2004 – Extinção – A impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo

Cia. Espaço em **BRANCO** apresenta:



EXTINÇÃO

a impossibilidade física da morte
na mente de alguém vivo

direção: **João Ricardo**

2006 - ANDY/EDIE

SEXTAS, SÁBADOS E DOMINGOS
Cia. Espaço em BRANCO
apresenta:

Andy/Edie

de 21 de julho a 03 de setembro

SEMPRE ÀS 20H

texto:
Diones Camargo
direção:
João Ricardo

TEATRO DE ARENA
(Escadaria da Borges, 835)

viabrasil
Sistema de Gestão ISO 9001

HAIR AND STYLE
THIPPPOS

GRÁFICA
COMUNICAÇÃO VISUAL
space
GRAPHICS
51 3028.6667

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE CULTURA

TEATRO DE ARENA

TVE rs

1077
FM CULTURA

RBS TV

POA CULTURAL
www.poa-cultural.com.br

arte: nik@nikilustrador.com

2008 – Teresa e o Aquário

CIA espaço EM BRANCO apresenta

Teresa e o Aquário



Sissi Venturin Direção Lisandro Bellotto
João de Ricardo

10 de abril a 10 de maio, sex, sáb 21h e dom 20h
Sala Alvaro Moreyra
(Rua, Erico Verissimo, 307)

DRAMATURGIA DIONES CAMARGO E CIA ESPAÇO EM BRANCO, LIVREMENTE INSPIRADO
NO CONTO "TERESA AINDA OLHAVA PARA O AQUÁRIO", DE LUCIANO MATTUELLA
MULTIMÍDIA BRUNO GULARTE BARRETO - LUZ LILIANE VIEIRA - MÚSICA ROGER CANAL

ateliê **viabrasil** **platta** **INSENSIBILIZET** **rbs tv** **tvcom**
PROMOÇÃO **CLUBE DO ASSINANTE** **new PLAC** **949** **IPANEMA** **TVE** **1077**
FUND. CULTURAL DIONÍSIO

2009 – Em Trânsito



2009 – Roleta Russa / Maçã do Amor



2009 – ALICE

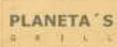
ALICE



São Paulo / SP
6, 13, 20 e 27 de outubro (quartas) às 21h
Teat(r)o Oficina
Rua Jaceguay, 520, Bixiga. 11-31062818

Ingresso: R\$ 20,00
50% de desconto para estudantes, artistas,
idosos e crianças.

Apoio: Grupo Falus & Stercus, Cantina Luna
di Capri e Planeta's Restaurante.

  2010
ciaespacoembranco@gmail.com

2010 – Homem que não vive da Glória do Passado



Cia Espaço EM BRANCO
apresenta

**HOMEM
QUE
NÃO
VIVE
DA
GLÓRIA
DO
PASSADO**

19/03 a 11/04
Sex e Sáb - 21hs
Dom - 20hs

Teatro de Câmara Túlio Piva
Rua da República 575

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz

Apoio





Ficha Técnica dos Espetáculos da Cia. Espaço em BRANCO:

Extinção – A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo

O espetáculo de fundação da Cia. Espaço em BRANCO é uma comédia de humor negro que conta através do jogo de cinco atores a história da destruição e morte de uma riquíssima família Porto Alegreense. Após o filho mais velho, um jovem e rebelde artista plástico, voltar de um intercâmbio no exterior portador de uma doença incurável e encontrar no jardim da mansão uma ossada de um estranho animal, as máscaras usadas pelos outros membros da família começam a cair. Incesto, traições, compulsão consumista, hipocondria, histeria e a falta total de respeito pelo próximo são os ingredientes perfeitos para o caldeirão de humor negro proporcionado pela história. Extinção... é um conto escatológico, uma destas histórias que, como o apocalipse cristão ou os mitos orientais, dão conta da idéia de fim do homem e do próprio planeta. Uma resposta para tempos esquecidos das tradições religiosas, onde deus é vendido como Prozac pelas televisões e os *shoppings centers* transformaram-se em templos do esquecimento, anestésicos para qualquer forma de reflexão dolorosa. Uma escatologia para o homem de hoje.

Direção: João de Ricardo

Elenco:

Evelyn Ligoeki

Lisandro Bellotto

Marcos Contreras

Rodrigo Scalari

Sissi Venturin

Texto: Cia. Espaço em BRANCO sobre improvisações baseadas no universo Artístico de Damian Hirst, Günter Von Hagens, Nelson Rodrigues, Nicky Silver e Joseph Campbell.

Vídeos: Bruno Barreto, Marcos Contreras e João de Ricardo

Trilha Sonora Pesquisada: João de Ricardo

Figurinos: Lucia Panitz

Cenografia: João de Ricardo e a Cia. Espaço em BRANCO

Fóssil: Roger Kichalowsky e Cia. Espaço em BRANCO

Luz: Jô Fontana.

Produção: Cia Espaço em BRANCO

ANDY/EDIE

Nova York, 1965. O artista pop ANDY WARHOL conhece EDIE SEDGWICK, uma garota de apenas 22 anos, linda, rica, amiga de celebridades e possuidora de algo que foi definido por ele como "Glamour Elétrico". Nesta mesma época Edie mantinha uma relação conturbada com o jovem músico BOB DYLAN, que não fazia questão de esconder seu desprezo por Andy e seu desagrado pela amizade entre a jovem modelo e o mestre da POP ART. Este foi o contexto para uma das temporadas mais loucas e cruéis que se tem notícia na história da cultura Contemporânea.

Direção: João de Ricardo

Texto: Diones Camargo

Elenco:

Sissi Venturin

Rodrigo Scalari

Lisandro Bellotto

Alexandra Dias
Michel Capeletti
Ravena Dutra

Cenário: João de Ricardo e Felipe Helfer
Iluminação: Jô Fontana

Em Trânsito

Peça escrita durante o processo de construção de Teresa e o Aquário pelo diretor João de Ricardo, com inspiração nos trabalhos de improvisação e relatos do ator Lisandro Bellotto. Solteiro, sem filhos, cultivando relações superficiais e passageiras com parceiros diversos sem nomes, muitas vezes sem rostos, o Homem de Em Trânsito sente-se perdido e está altamente violentado pela sociedade que o cerca. Há amargura em seu cotidiano, suas memórias de infância se tornam uma fuga prazerosa. Ele está dentro de seu carro, preso num congestionamento, lá fora cai uma chuva torrencial, é inverno. Seu celular toca insistentemente, o Homem sem atender a ligação, enfurecido, devaneia sobre sua vida, seus desejos e sua infância.

Direção e Produção: Sissi Venturin
Atuação: Lisandro Bellotto
Dramaturgia e vídeos: João de Ricardo
Iluminação: Mariana Terra
Sonoplastia e Figurino: Sissi Venturin

Roleta Russa / Maçã do Amor

Roleta Russa/Maçã do Amor é composto de 4 quadros que misturam histórias verídicas do performer com ficção. A princípio as histórias não se conectam umas as outras a não ser

pela vontade do performer em contá-las; mas que vão revelando aos poucos seu mundo pessoal e afetivo.

Criação e Performance: Lisandro Bellotto

Multimídia: Bruno Goularte Barreto

Participação nos vídeos e áudio: Vera Lúcia Bellotto

Luz: Fabiana Santos

ALICE

Espectáculo livremente inspirado nos livros de Lewis Carroll. Convidados de um banquete de Desaniversário, a Hora do Chá, o público é parte do jogo de cartas, do jogo da peça. Não pretende contar a história, mas ser uma construção abstrata preenchida de sentido pela platéia na intenção de nela identificar-se, assim como são os livros. ALICE é um convite a vivenciar o País das Coincidências, o encontro entre obra e público quer celebrar-se, depende de todos construir a jornada.

Direção e Atuação: Sissi Venturin

Iluminação: João de Ricardo

Operação de vídeo e áudio: Leonardo Remor

Direção e Arte dos vídeos: Sissi Venturin e Leonardo Remor

Fotografia e Montagem dos vídeos: Tiago Coelho

Finalização de vídeo e áudio: Marcos Lopes

Ilustração e Design Gráfico: Talita Hoffmann

Colaboração criativa, afetiva e intuitiva: Marina Mendo, Leonardo Machado e João de Ricardo.

Homem que Não Vive da Glória do Passado

Performance coletiva que questiona a solidão e o bizarro desejo de sucesso que

acompanham o homem contemporâneo. Irônica e surreal história de um cara comum, mais um desses ilhados no fundo de seus apartamentos, só tendo contato com a vida através das telas de computador e da televisão. Um João que se vê desafiado por uma situação limite: certo dia, sem nenhuma explicação, todas as mulheres do mundo morrem. João terá que tomar decisões drásticas para continuar vivo. Decisões que o colocarão frente a frente com os limites da sua "civilização", mas poderão torná-lo um homem de sucesso.

www.homemquenaoblogspot.com

Direção e Dramaturgia: Bruno Gularte Barreto e João de Ricardo

Performer: João de Ricardo

Iluminação: Carina Sehn

Sonoplastia: Douglas Dickel

Vídeos: Bruno Gularte Barreto e João de Ricardo

Câmera, Assistência geral e de multimídia: Pedro Karam

Assistência e finalização de multimídia: Caroline Barrueco

Produção e Assistência de Direção: Sissi Venturin

ANATOMIA DA BONECA

Nossa surpresa ao começar o processo de dissecação do corpo feminino foi não encontrarmos vísceras e sangue, mas outras mulheres, imagens e comportamentos. Aqui o feminino não é ser geneticamente mulher, com o sexo, mas é uma construção de comportamento, definida pelo cenário de cada cultura social e estética. O feminino se dá por ação, ou seja, uma construção, em última análise, performática. Anatomia da Boneca é a viagem através destes comportamentos-fantasmas que achamos em nossa cirurgia sensível, uma devolução pública da matéria pública que nos forma. Judith Butler, no livro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, estabelece interlocuções com diferentes autoras, entre as quais destaca-se Simone de Beauvoir. No debate com a escritora, Butler indica os limites dessas análises de gênero que, segundo ela, pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis de gênero na cultura. Partindo da emblemática afirmação "A gente não nasce mulher, torna-se mulher", Butler aponta para o fato de que "não há nada em sua explicação [de Beauvoir]

que garanta que o 'ser' que se torna mulher seja necessariamente fêmea".

www.anatomiaboneca.blogspot.com

Criação: Andressa Cantergiani e João de Ricardo

Performance e dramaturgia: Andressa Cantergiani

Direção, vídeo ao vivo e dramaturgia: João de Ricardo

Criação de vídeos: Fernanda Ferretti, Lívia Massei, Andressa Cantergiani e João de Ricardo

Criação de luz: Carina Sehn

Figurino: Andressa dos Anjos

Próteses corporais: Cisco Vasquez

Produção: Sheila Zago

Preparação e Orientação de Movimento: Evandro Pedroni

Espaço e adereços: Andressa Cantergiani e João de Ricardo

Trilha Sonora: Barracuda Project