

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Renata Caldas de Souza

É permitido chorar e Meu abismo:
o trânsito entre linguagens na performance por uma poética cênico-visual

Recife
2020

Renata Caldas de Souza

É permitido chorar e Meu abismo:
o trânsito entre linguagens na performance por uma poética cênico-visual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais. Área de concentração: Ensino das Artes Visuais. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais. Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Roberta Ramos Marques.

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S729p Souza, Renata Caldas de
É permitido chorar e Meu abismo: o trânsito entre linguagens na performance por uma poética cênico-visual / Renata Caldas de Souza. – Recife, 2020.
131f.: il., fig.

Sob orientação de Roberta Ramos Marques.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2020.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Artes Visuais. 2. Performance. 3. Instalação. 4. Arte contemporânea. 5. Moebius. 6. Pós-presença. I. Marques, Roberta Ramos (Orientação). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-118)

Renata Caldas de Souza

É permitido chorar e Meu abismo:
o trânsito entre linguagens na performance por uma poética cênico-visual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais. Área de concentração: Ensino das Artes Visuais. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais. Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Roberta Ramos Marques.

Aprovada em 30 de junho de 2020

COMISSÃO EXAMINADORA

Professora Doutora Roberta Ramos Marques (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Eduardo Romero Lopes Barbosa
(Membro Titular Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Renata Wilner (Membro Titular Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico as páginas seguintes a todos os trabalhadores da cultura, da educação e da saúde no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Joana D'Arc Lima, Bruna Rafaella Ferrer, Gentil Porto Filho e Edson Barrus pelo incentivo e apreciações sobre os trabalhos;

Meu agradecimento especial aos fotógrafos Walton Ribeiro e Élide Nascimento e, ainda, a outros que registraram e auxiliaram na produção dos trabalhos: Adelmo do Vale, Raphael Rios, Olga Wanderley, Paloma Rosa Klein, China Filho, Ju Caldas, Rayellen Alves, Luana Andrade, Mitsy Queiroz, Luísa Paiva, Ronaldo Praxedes, Helen Santos, Sandra Maria Rocha.

Aos produtores e artistas participantes da exposição Tramações 2;

Aos produtores e artistas participantes do *Risco! Experimental* e equipe do educativo Museu Murillo La Greca;

Ao Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (Guilherme Reis, Humberto Araújo, James Festerseifer e Leonardo Hernandes);

À orientadora Roberta Ramos, à banca examinadora e a todos os professores que contribuíram para este mestrado;

Pelo apoio familiar, agradeço aos meus pais Neusa e José Carlos e, ainda, Adriana Bertolucci, André Caldas e Gustavo Montenegro.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta processos poéticos próprios ao campo da performance arte. O percurso carrega consigo passos de um fazer que transita entre linguagens distintas de uma atriz que se descobriu performer. A partir da observação desses rastros experimentais exponho relatos de experiência de duas criações: *É permitido chorar*, uma performance-instalação em que eu entro no local sem avisar e permaneço chorando por cerca de meia hora; e *Meu abismo*, performance em que me equilibro pela superfície de uma fita de Moebius de oito metros de extensão. Os dois trabalhos foram criados durante o primeiro ano de estudo no PPGAV/UFPE-UEPB e seguem em circulação por eventos acadêmicos, mostras e festivais de arte. Os meandros do processo criativo, traços em comum dessas duas obras, seus desdobramentos e a maneira pela qual essas dialogam com outros trabalhos encontram-se neste estudo. Além das descrições desses processos e suas trajetórias, valho-me da experiência no campo teatral para apresentar o cruzamento de elementos da cena com qualidades da performance. Especificamente, ponto espaço, corpo e materialidade inseridos em determinados componentes cênicos, sendo esses cenografia, iluminação, figurino, texto e ator para detalhar essa migração das artes cênicas para as artes visuais na construção das duas obras aqui estudadas. Ou seja, aqui exporei em que medida houve, nesses trabalhos, a contribuição desses elementos para as artes visuais, especificamente a performance. A ideia de recorrer a esses aspectos veio da observação de textos que sublinham a influência da performance no teatro, como o ensaio de Josette Féral *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo* (2008) e o livro *A encenação contemporânea*, de Patrice Pavis (2013), para quem a performance é tida como “teatro das artes visuais”. Interessa-me aqui um movimento no sentido oposto e complementar, assumindo o campo da performance como protagonista nessa observação colaborativa.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Instalação. Arte contemporânea. Moebius. Pós-presença.

ABSTRACT

This research presents poetic processes specific to the field of performance art. The path carries with it steps of an action that moves between different languages of an actress who discovered herself as a performer. Based on the observation of these experimental traces, I expose experience reports of two creations: *It is allowed to cry*, a performance-installation in which I enter the place unannounced and keep crying for about half an hour; and *My Abyss*, a performance in which I balance myself on the surface of an eight meter long Moebius strip. These two works were created during the first year of study at the PPGAV/UFPE-UFPB and are still in circulation at academic events, exhibitions and art festivals. The intricacies of the creative process, common features of these two works, their developments and the way in which they dialogue with other works are found in this study. In addition to the descriptions of these processes and their trajectories, I use my experience in the theatrical field to present the crossing of elements of the scene with qualities of performance. Specifically, I point out space, body and materiality inserted in certain scenic components, which are set design, lighting, costumes, text and actor to detail this migration from performing arts to visual arts in the construction of the two works studied here. In other words, here I will expose the extent to which, in these works, these elements contributed to the visual arts, specifically performance. The idea of using these aspects came from the observation of texts that underline the influence of performance in theater, such as the essay by Josette Féral *For a poetics of performativity: The performative theater* (2008) and the book *Contemporary Mise em Scène*, by Patrice Pavis (2013), for whom performance is seen as the “theater of the visual arts”. I am interested here in a movement in the opposite and complementary direction, assuming the field of performance as the protagonist in this collaborative observation.

KEYWORDS: Performance. Installation. Contemporary art. Moebius. Post-presence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CAMINHO CÊNICO-VISUAL.....	15
2.1	Do teatro para a performance.....	15
2.1.1	Considerações.....	15
2.1.2	Performance e encenação.....	17
2.1.3	A performance e o teatro pós-dramático.....	21
2.2	Rastros da constituição de si.....	28
3	É PERMITIDO CHORAR.....	37
3.1	Nó na garganta.....	37
3.2	A materialidade como ponto de partida.....	39
3.3	Poeta fingidor.....	46
3.4	Síntese poética.....	54
4	MEU ABISMO.....	57
4.1	Abismada.....	57
4.2	Passo a passo criativo.....	58
4.2.1	Listas e listras.....	62
4.2.2	Investigação da materialidade.....	72
4.3	Fita de Moebius: objeto não-orientável.....	78
4.4	Caminhando: espaço abismal.....	81
4.5	Outros diálogos.....	85
5	DESDOBRAMENTOS E CONEXÕES.....	90
5.1	Performer / Modelo vivo.....	90
5.2	Risco ao ar livre.....	97
5.3	Cruzamentos de cena e performance.....	100
5.3.1	É permitido chorar.....	101
5.3.2	Meu abismo.....	102
5.4	Elementos da cena x Qualidades da performance.....	104
5.5	Ramificações: Rarefeito.....	105
5.6	Trânsito de linguagens.....	107
6	É PERMITIDO CAIR NO ABISMO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	114

REFERÊNCIAS	120
APÊNDICE A – RECONCILIAÇÃO.....	123
APÊNDICE B – DIÁRIO DO CHORO.....	125
APÊNDICE C – MANIFESTO DA PÓS-PRESENÇA.....	127
ANEXO A – LINKS.....	129
ANEXO B – CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.....	130

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de itinerâncias, de um caminho impreciso e inquieto, um rastro pessoal e artístico de quem se estabelece e já não está mais ali. Pisar territórios desconhecidos, deslocar-se, escapar da zona de conforto, explorar campos, abandonar certezas, descartar a estabilidade, equilibrar-se, arriscar outra direção, mover-se. Assim traço essa trilha. Concreto e metafórico, esse percurso carrega consigo passos de um fazer que transita entre linguagens e distintas esferas da arte, especificamente entre as Cênicas e Visuais. Essa interdisciplinaridade será abordada a seguir como maneira de compreender uma poética própria.

Enquanto estudante de graduação em Artes Cênicas, pude vivenciar espetáculos teatrais em sua natureza vasta, que englobaram, dentre outros fatores peculiares da interpretação, elementos de encenação - como iluminação, figurino e cenografia. No teatro, além da experiência como atriz, trabalhei com direção, dramaturgia e cenografia. Sempre interessada em Artes Visuais, tive algumas incursões no campo da performance, até migrar de maneira mais contundente para essa forma de expressão na qual venho atuando desde 2018, juntamente ao ingresso no PPGAV – UFPE/UFPA. Com os dois trabalhos práticos concluídos, *É permitido chorar* e *Meu abismo*, foi inevitável direcioná-los à pesquisa. Portanto, as páginas seguintes apresentarão análises dessas obras de minha autoria. Essa trajetória pessoal encontra-se no capítulo inicial desta pesquisa, destinado a expor caminhos formativos que colaboraram para a elaboração das obras aqui examinadas.

Com base na observação desses aspectos, vou expor os processos de criação desses dois trabalhos de performance, que seguem em circulação enquanto repertório artístico, seja em locais expositivos formais, como museus, galerias e centros culturais, seja como forma de intervenção urbana, em ruas, praças, jardins ou até mesmo, das duas maneiras, migrando do *cubo branco* para áreas externas numa mesma apresentação, estabelecendo diálogos com transeuntes em calçadas, halls e corredores, frisando, assim, a questão do deslocamento do uso de espaços expositivos. Como continuam suas carreiras, refiro-me a esses trabalhos no tempo presente. Também está descrita nesta pesquisa, a transição (e o trânsito constante) entre a atriz e a performer.

A partir do ensaio clássico de Féral, *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*, percebo essa contribuição de linguagens também no sentido oposto, ou seja, oferecida pelo teatro ao campo performativo, entendendo-a enquanto performance arte (artes

visuais)¹, tentando integrar uma linguagem na outra, ainda que exista “desde sempre entre a performance e o teatro uma desconfiança recíproca” (FÉRAL, 2008, p.197).

Se para Féral “a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo” aponto elementos da encenação teatral como traço de minha poética performativa com o objetivo de ampliá-la como ferramenta para a performance arte como um todo. Nesse sentido, incluo conceito de *mise-en-performance*, de Patrice Pavis, ao examinar fronteiras da encenação (PAVIS, 2013) em minha contribuição teórica para o campo das artes visuais, especificamente, da performance.

Ao passo que Féral e outros autores tratam a performance enquanto recurso cênico, busco os elementos das artes da cena para a feitura das performances. Para tal, utilizo como referência autores que auxiliam na compreensão do contexto da performance na cena teatral como Marvin Carlson, Pavis e o teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que adotou o conceito pós-dramático para designar espetáculos nos quais há “o deslocamento da obra para o acontecimento” (LEHMANN, 2007, p. 100), o que nos remete ao happening, termo utilizado por Allan Kaprow em 1959.

Eduardo Romero Barbosa se dedica aos sentidos da performance lembrando-nos que “para as Artes Visuais, a performance se caracteriza pela realização de uma ação pública em situação pré-definida pelo artista”, considerando que

A ligação mais imediata da performance é com o teatro, embora o termo seja largamente usado para designar qualquer atividade que lida com a exibição de habilidades corporais ou de comportamento humano. A palavra performance significa atuação, ação, espetáculo, efeito acrobático, realização, desempenho, ritual ou cerimônia, capacidade e/ou habilidade (BARBOSA, 2018, p.33).

Especificamente, observo nos processos de *É permitido chorar* e *Meu abismo* a utilização dos elementos *espaço, corpo e materialidade*, eleitos aqui como qualidades da performance. Na descrição dos passos criativos das performances pontuo os quesitos de encenação utilizados e detalho como se deu a contribuição das artes cênicas para as artes visuais. Nesse cruzamento, como ferramentas de cena, selecionei os componentes cenografia, iluminação, figurino, texto e o próprio ator. Pretendo, assim, pontuar, nesse trânsito de linguagem a colaboração desses recursos, ou seja, o que o campo teatral pode oferecer às artes visuais e à performance, em específico.

A metodologia tem caráter qualitativo no que se refere ao trabalho como um todo, por lidar com dados e análises de natureza qualitativa e por tratar de processos subjetivos. A

¹ Embora inúmeras vezes, o termo performance seja comumente associado a desempenho, trato aqui performance conforme a noção de *performance art* ou performance arte, atribuída às artes visuais.

pesquisa também se qualifica como estudo de caso e foi dividida em etapas de leitura bibliográfica, aulas teóricas e/ ou práticas, estágios de docência supervisionados, prática artística, escrita, registro de atividades e observação do material produzido e coletado a partir do contato com o público, seja presencial ou virtual. O material coletado inclui fotos, vídeos e postagens em redes sociais.

A fim de discorrer sobre o conceito da performance, tomo como base publicações como *A arte da performance* (GLUSBERG, 2013); *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco* (BARBOSA, 2018); além da obra de referência *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (PAVIS, 2017). A bibliografia inclui, ainda, reflexões mais recentes reunidas em *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea* (OLIVEIRA JUNIOR, 2011).

Este estudo é ilustrado por registros imagéticos, que contemplam referências artísticas, do processo e de apresentações e ramificações dos trabalhos, que vão constar no corpo da dissertação e, ainda, nos anexos, como forma de composição do estudo abarcando uma narrativa visual paralela.

Há também uma reunião de relatos orais e impressos, críticas, depoimentos e escritos sobre reações, sensações, pinturas, desenhos, enfim, registros de diferentes reverberações dos trabalhos estudados diluídos ao longo do texto.

Por meio de levantamento de obras de referência, periódicos, trabalhos acadêmicos, catálogos de exposições e mostras individuais e coletivas, livros sobre história da arte, leituras nas disciplinas cursadas etc., foi feita a seleção das fontes bibliográficas. Nesse sentido, menciono a importância dos estágios de docência nas disciplinas *Performance: memória, arquivo e reações* (2018.2), ministrada pela orientadora Roberta Ramos; e, ainda, *Laboratório de poéticas do corpo* (2019.1), ministrada por Bruna Rafaella Ferrer. Ainda sobre procedimentos metodológicos, munida dos dados recolhidos e após reflexões acerca dos trabalhos autorais, iniciei as etapas finais, de elaboração, revisão e preparação de defesa da dissertação.

No capítulo intitulado **Caminho cênico-visual** tratarei de minha trajetória pessoal, apontando passagens autobiográficas que constituem o percurso que culminou na criação das performances em foco nesta pesquisa. Também nesse capítulo, esboço o que seria meu rastro na criação artística e maneiras dessa constituição.

No capítulo **É permitido chorar** descrevo a criação da performance-instalação *É permitido chorar*, trabalho desenvolvido na disciplina *Tramações: cultura visual, gênero e sexualidade* (1/2018), ministrada pela professora Luciana Borre, apresentada pela primeira vez

na exposição coletiva *Tramações 2* (Galeria Capibaribe, maio e junho 2018). A obra segue em circulação, tendo passado por eventos tanto de artes visuais quanto de artes cênicas, dentro e fora do âmbito acadêmico, tais como *Reperformar o afeto* (IFRN/ junho 2018); *VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação* como comunicação artística (UFPE/ junho 2018), *Exposição Risco!* (Museu Murillo La Greca/ Recife/ 2019), *Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília*, outubro de 2019) e na *XII Semana de Artes Cênicas da UFPE* (2019).

Já o capítulo **Meu abismo** trata do processo criativo e da trajetória da performance *Meu abismo*, criada durante um estágio docência na disciplina *Performance: memória, arquivo e reações* (UFPE), ministrada pela orientadora desta pesquisa, na qual também participei dos exercícios de criação junto aos demais alunos. Conforme detalharei adiante, a experiência desse processo criativo envolveu listas de referências que, no meu caso, inclui artistas de contextos e expressões variadas, tais como o desenhista holandês M.C. Escher, o arquiteto Oscar Niemeyer e o artista pernambucano Daniel Santiago.

Aqui exponho referências usadas no processo, especialmente explorando o potencial poético da fita de Moebius e apresento obras que involuntariamente dialogam com o trabalho, como *Caminhando* (1964), de Lygia Clark. Assim, estabelecerei paralelos com obras pré-existentes e outras observadas.

O capítulo **Desdobramentos e Conexões** apresenta características comuns na observação dos elementos cênicos presentes nas duas performances estudadas. Esses pontos vão compor os traços poéticos próprios e sublinhar o trânsito da atriz para a performer; do teatro para a performance. Aqui também estão contempladas ramificações artísticas que incluem a multiplicação digital via redes sociais (ativando novas criações, interações e interpretações do espectador) e a participação das performances adaptadas como modelo vivo no projeto *Risco! Experimental*, assim como trabalhos surgidos do mesmo.

Inicialmente, a pesquisa abordava um recorte da obra do artista pernambucano Daniel Santiago, com foco em suas experimentações de placas e cartazes. Mesmo com a mudança de tema, Daniel foi fundamental para a criação da obra *Meu abismo*, livremente inspirada na foto-performance *O Brasil é o Meu abismo* (1982).²

Além do relato minucioso de criação desses trabalhos, apelidados de *Choro* e *Abismo*, a maneira pela qual essas obras dialogam com suas referências e outros trabalhos, encontra-se esboçada nesta pesquisa. Como muitas vezes os processos criativos permanecem restritos ao

2 Realizada pela primeira vez na então Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, hoje o Mamam (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães), na cidade do Recife e tornada icônica pela foto de Sérgio Lobo.

acesso do próprio artista, esta pesquisa busca decodificá-los, na tentativa de identificar sinais de uma poética própria, detalhar fazeres, desvendar trajetos e torná-los acessíveis. O contato com o público, diretamente ou via redes sociais, também é uma maneira de acessar os meandros de cada criação.

Um dos objetivos desta pesquisa é, portanto, apresentar as etapas de cada processo criativo, percebendo pontos comuns nesses procedimentos a fim de ampliar a compreensão da própria poética, especialmente no que diz respeito à presença de elementos teatrais nessas obras. Após detalhar aspectos de cada criação, pretende-se detectar de que maneira corpo, espaço e materialidade estão presentes na cena; destacar a metamorfose da obra, seus desdobramentos desde a concepção, suas leituras e interpretações num caminho *ad infinitum*, mas que demanda um ponto final nesta dissertação.

Com isso, espera-se que artistas cênicos (atores, diretores, estudantes de teatro etc.) tenham acesso a esses procedimentos, assim como artistas visuais e performers se interessem na observação de elementos da cena como aliados na feitura de seus trabalhos.

Pretendo, ainda, conhecer o contexto de atuação da performance a partir dos conceitos abordados, observando seus caminhos da experimentação artística que se aproximam dos trabalhos analisados, ainda que minhas criações tenham ocorrido de maneira bastante intuitiva.

Minha busca se alinha às impressões de Mario Pedrosa, para quem a obra de arte traz “uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária” (PEDROSA, 1986, p.14-15). Segundo o crítico, o que a obra “nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir” (PEDROSA, 1986, p. 15). Pedrosa afirma, ainda, que “se trata de um ato psíquico muito anterior ao ato estético criador”, sendo a vontade de se comunicar “condição absoluta de todo ser vivo” (PEDROSA, 1986, p. 15).

No caso desta pesquisa, a vontade de se comunicar abrange tanto a apresentação da obra de arte como tal, quanto os escritos relacionados a ela. É, ainda, intuito deste estudo investigar a linguagem da performance enquanto intervenção, arte experimental e ramificação da arte visual e da arte de rua; reconhecer, debater e ampliar a visibilidade no âmbito acadêmico à arte experimental, assim como apresentar certos desdobramentos midiáticos, tal como será possível observar na ação criada durante a pandemia de Covid-19, o Manifesto da pós-presença.

2 CAMINHO CÊNICO-VISUAL

2.1 Do teatro para a performance

2.1.1 Considerações

Neste capítulo, vamos nos valer do percurso pessoal das artes cênicas para as artes visuais para, posteriormente, identificarmos de que forma elementos extraídos do teatro migraram para os processos criativos das performances *É permitido chorar* e *Meu abismo*. Tais trabalhos foram criados em 2018 no contexto do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, PPGAV/UFPE.

Esta pesquisa terá como base a seleção de ferramentas que compõem a encenação para integrar aspectos ligados a três pontos que elegi para tratar das performances: *corpo, espaço e materialidade*. O critério de escolha desses três aspectos se deu a partir da observação desses dois trabalhos autorais, sendo esses os aspectos que julgo mais contundentes, tanto na feitura, quanto no resultado dos trabalhos.

Do campo teatral, então, vamos elencar elementos de encenação predominantes nas performances mencionadas. Para tal, “a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenários e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator, etc.” (ROUBINE, 1998, p.42). Consideremos, ainda, que a encenação teatral pode ser compreendida “como a manifestação cênica de um discurso, utilizando elementos visuais e sonoros, a partir de uma idéia principal” (FERNANDES, 2006, p.2). Janaína Fernandes detalha que,

Para sustentar esse discurso, há na encenação um conjunto de componentes com diferentes linguagens que carregam, à sua forma, imagens capazes de remeter àquela idéia. São eles: a arquitetura teatral – organização do espaço cênico (teatro de rua, teatro de arena, palco italiano, construções inovadoras da sala de teatro) –; a ambientação visual e sonora – cenografia, iluminação, figurinos, acessórios, sonoplastia e música –; o texto verbal – que pode estar mais ou menos presente de acordo com a estética teatral em questão, embora sua própria ausência constitua forma de expressão teatral –; o trabalho do ator – aquele que vivencia a encenação –; o trabalho do diretor – que organiza todos esses elementos a fim de sintetizar as imagens sincréticas para uma significação una e coesa. (FERNANDES, 2006, p.2).

Igualmente com base nos processos e no resultado dos mesmos trabalhos aqui estudados foram selecionados os seguintes elementos da cena: *cenografia, iluminação, figurino* (esses como ambientação visual), acrescido dos componentes *ator e texto*.

Nesse critério de seleção, excluí a ambientação sonora, por não fazer parte das performances sequer em forma de composição original, arranjos, trilha sonora, direção musical ou efeitos de sonorização. Também não consta como elementos da cena que elegi a figura do diretor teatral, uma vez que esse justamente rege os componentes cênicos, sendo o responsável pela *mise-en-scène*, ou seja, o encenador.

Para Patrice Pavis, o encenador é quem assume “a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 1999, p.128), sendo que a tarefa da encenação consiste na transposição do texto dramático para a escritura cênica:

A encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (texto escrito e/ ou orientações cênicas) para uma escritura cênica. (...) É, em suma, a transformação, ou melhor, a concretização do texto, através do ator e do espaço cênico, numa duração vivenciada pelos espectadores. (PAVIS, 1999, p.123).

Antes de nos debruçarmos sobre essas questões, tratarei aqui o contexto no qual o teatro serviu de alicerce para o que se conhece hoje como performance, performance arte ou, originalmente, performance art. Primeiramente, recorreremos à localização dos primórdios da performance: a peça teatral *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Sobre a montagem feita em 1892, em Paris, Jorge Glusberg narra que

Jarry, com idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro. (GLUSBERG, 2013, p. 13).

Na descrição da peça, considerada escandalosa na época, notamos a presença de elementos que interessam a essa pesquisa: o texto fora do padrão, os figurinos inovadores, da voz (e provavelmente corpo em coerência com figurinos e comportamentos não-cotidianos) e da atmosfera onírica. Importante frisar a ruptura das convenções do teatro realista, predominante no século XIX, caracterizado por abordar temas sociais em personagens do cotidiano³.

O marco seguinte à pré-história da performance ocorreria somente quinze anos após o impacto de *Ubu Rei*, com o Manifesto de Marinetti e as Noites Futuristas, que incluíam “recitais

3 São expoentes do teatro realista autores como Henrik Ibsen e Alexandre Dumas.

poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais”. (GLUSBERG, 2013, p. 13). O niilismo irônico, somado à ludicidade e a busca do envolvimento com o público, fizeram poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciar a estagnação da arte daquele momento:

O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). As performances (ou protoperformances) geralmente nasciam de exercício de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema. (GLUSBERG, 2013, p. 12)

Interessante notar aqui a utilização de técnicas teatrais nessas performances, que já apontavam a fusão entre vida e arte naquele contexto em que de eclosão de correntes como o Futurismo na Itália, França e Rússia; com o Dadaísmo, o Surrealismo, além da escola Bauhaus, sendo que esses apresentam pontos tangentes à arte da performance,

[...] que emerge como um contato com um gênero artístico independente a partir do início dos anos sessenta. Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. (GLUSBERG, 2013, p. 12).

No passeio por múltiplas expressões artísticas do começo do século XX, não se pode esquecer a importância do brasileiro Flavio de Carvalho, fundador do Teatro da Experiência, nos anos 1930, com a criação de textos, cenário, figurino e iluminação em teatro e dança, ao utilizar máscaras em atmosfera ritualística em *O bailado do deus morto*. Irreverente e provocador, Carvalho é considerado precursor do artista multimídia, sendo mais conhecido por suas pinturas expressionistas e por ter subvertido as convenções passeando pelas ruas de São Paulo em 1956 com um ousado traje de verão. Com sua atuação no teatro e suas performances, ele abre passagem para manifestações artísticas nas décadas seguintes no Brasil ⁴.

2.1.2 Performance e encenação

A partir dessa compreensão contextual, seguimos na análise de Patrice Pavis, que nos

4 Perfil do artista. Disponível em: < <https://www.escritoriodearte.com/artista/flavio-de-carvalho> > Acesso em: 06 jun.2020.

auxilia na distinção entre encenação e performance. Vemos que quando se refere ao teatro, a nomenclatura designa o desempenho por parte dos atores e demais envolvidos com o espetáculo, enquanto a *performance art* se refere ao gênero artístico em específico (PAVIS, 2013, p. 44). Muitas vezes, esses conceitos se mesclam ou se confundem, principalmente quando a leitura é dentro da bibliografia teatral.

Já no campo das artes visuais, entendemos diretamente que quando se fala de performance, fala-se em *performance art* ou *performance arte*. De todo modo, “nos dois sentidos do termo, a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que é também o resultado dessa execução” (PAVIS, 2013, p. 44)⁵.

Pavis contextualiza que “No sentido estrito do termo, a arte performática é uma prática que aparece nos EUA nos anos 1960, à margem muitas vezes da 'alta cultura', em relação a um teatro de texto e de repertório que é sentido como estando pouco em harmonia com os novos tempos” (PAVIS, 2017, p. 225). Pavis situa que, ao atingir a Europa a partir da década de 1960, a performance “(...) Tornou-se uma nova maneira de fazer teatro, ou melhor, de negar a representação, a ilusão, a pretensão pedagógica do teatro” (PAVIS, 2013, p. 41)⁶.

Nessa constatação vê-se a performance ainda inserida no teatro, mesmo que de uma nova maneira, como se não se tratasse do surgimento de uma nova linguagem. Vejamos outros estudiosos contemporâneos que têm discutido o papel da performance na arte contemporânea.

Eduardo Romero Lopes Barbosa nos lembra que “a palavra performance significa atuação, ação, espetáculo, feito acrobático, realização, desempenho, ritual ou cerimônia, capacidade e/ou habilidade” (BARBOSA, 2018, p. 33). Barbosa esclarece que “a ligação mais imediata da performance é com o teatro, embora o termo seja largamente usado para designar qualquer atividade que lida com a exibição de habilidades corporais ou do comportamento humano” (BARBOSA, 2018, p. 33).

É justamente essa atribuição ao sentido de desempenho que, muitas vezes, confunde significados e, inevitavelmente, mescla os campos de atuação artística e de conhecimento. No ensaio *A dessacralização da performance*, Gilmar de Carvalho destaca que a performance vem sendo tratada como uma espécie de “teatro portátil” e recusa essa atribuição:

5 Pavis aponta, ainda, que há pesquisadores que diferenciam os termos *art performance* e *performance art*. Tomando como parâmetro a adoção no campo teatral, Pavis define a *performance art* como um acontecimento resultante da “a realização de uma ação ou de um texto” (PAVIS, 2017, p. 225) e apresenta uma distinção desta à *performance art*, ou arte da performance, sendo essa vinda das artes plásticas.

6 Aqui não vamos nos ater a certas abordagens acerca do teatro e da performance. Um apanhado possível seria recorrer aos Estudos Teatrais e aos *Performance Studies*. Enquanto o primeiro voltava-se contra a literatura dramática, exaltando a cena e a representação, o segundo “reagrupa fenômenos sociais que têm relação com ações destinadas a serem mostradas”. (PAVIS, 2017, p. 227)

[...] é preciso deixar bem claro que a performance não é filha bastarda do teatro, nem sua facilitação, um teatro portátil que possibilita sua encenação em lugares inusitados, como galerias de arte, metrô, praças e ruas, shoppings, escolas e igrejas” (CARVALHO In: 2011, p. 20).

Concordamos com a afirmação, sendo essa análise fruto da crença de que a performance não é uma ramificação teatral “bastarda”, mas uma linguagem autônoma, que pode se apropriar dos recursos cênicos como forma de investigação poética, como é o exercício desta pesquisa de mestrado. O mesmo autor ressalta a independência da performance em relação à arte teatral, comparando-a com outras formas contemporâneas de expressões decorrentes dessa:

Se não herda ou se abre mão do caráter ritual do teatro, incorpora uma poética visual que passa a fazer parte de novas formas de expressão na contemporaneidade. Estaria para o teatro assim como o vídeo-clipe estaria para a música, o vídeo-arte para o cinema ou o *hai-kai* para o poema (CARVALHO In: 2011, p.20).

Nessa incorporação poética visual na contemporaneidade, considero válida a comparação, entretanto, os paralelos entre uma e outra manifestação artística, como a performance para o teatro, poderiam ser problematizados se levássemos em conta, por exemplo, características temporais e espaciais predominantes em ambos.

Ainda que teatro e performance variem em tempo e espaço a cada trabalho, a linguagem teatral costuma ter limites mais delineados do que a performance, tanto nos locais da cena (tradicionalmente no palco)⁷ quanto no tempo de sessão, geralmente em torno de duas horas. Obviamente, há exceções.

No campo da performance, vemos trabalhos de durações variadas, que podem levar cinco minutos, dias, meses ou até um ano⁸. Quando se trata da utilização de outros suportes como fotografia, vídeo e até postagens em redes sociais, essas variáveis de tempo e espaço escapam ainda mais desse comparativo que sugere a performance como uma versão compacta, ainda que autônoma, do teatro.

Fato é que as possibilidades de congruência de linguagens se ampliam cada vez mais. Conforme situa Barbosa, após o surgimento da performance na Teoria da Arte, o termo passou a ser adotado por outros campos da arte, favorecendo cruzamentos diversos:

[...] o termo performance, historicamente, surgiu na Teoria da Arte no âmbito das Artes Visuais no início do século XX, incorporando-se a partir da segunda metade do mesmo século à crítica teatral e, mais recentemente, aos estudos

7 Não estou aqui desconsiderando o teatro de rua, apenas considerando o palco como espaço convencional, ainda que existam variações como teatro italiano, de arena, elisabetano, multiuso etc.

8 Caso de *One Year Performance*, uma série de performances com duração de um ano realizadas a partir de 1978 por Tehching Hsieh, taiwanês nascido em 1950, que vive em Nova York. Disponível em: <<https://www.tehchinghsieh.com/artworks>> Acesso em: 05 jun. 2020

culturais e à cultura popular, multiplicando ainda mais suas possibilidades e encruzilhadas de entendimento (BARBOSA, 2018, p.66).

Tais cruzamentos, sejam na origem ou em desdobramentos, reafirmam-nos o caráter híbrido da linguagem da performance, cujas definições variam. A performer e pesquisadora Eleonora Fabião dispensa problematizar a definição de performance, atribuindo à tarefa “um falso problema”: “Definir performance é um falso problema. Sua estética é manter-se indefinível e fronteira” (FABIÃO, 2011, p.74-75).

Ao longo deste estudo, será interessante observar as palavras de Fabião acerca da performance, já que a pesquisadora é atriz com formação em artes cênicas⁹. Como saída, ela chama suas performances de ações. Minha postura se alinha à de Fabião no sentido de não buscar as limitações dessa linguagem. Na verdade, por desconhecer limites, regras ou características próprias da performance enquanto linguagem, assumi mais liberdade de criação do que caminhos guiados.

Por seu caráter híbrido, abarcando diferentes campos da arte, os termos acerca da performance se ajustam e se ampliam. Ao deparar-se com a dicotomia que envolve encenação e performance, Pavis esclarece:

Quanto à palavra francesa *mise-en-scène* (encenação), não é equivalente à performance. Designa, a partir do século XIX, a passagem do texto para o palco, da escrita para a atuação, ‘from page to stage’ (da página para o palco), como se diz lindamente em inglês (PAVIS, 2013b, p. 44).

Posto esse esclarecimento, o autor sugere que se adote o que chama de *performise*, qualidade que seria a soma da performance à *mise-en-scène*. “É certo que a teatralidade e a performance não andam uma sem a outra, apenas a dosagem varia. Dever-se-ia inventar uma *performise*” (PAVIS, 2013b, p. 39). Nesse movimento de cooperação entre performance e encenação, o mesmo autor adota o termo *mise-en-performance* como sinônimo do que seria a *performise*:

Seja como for, a performance theory e a renovação da prática teatral revelam-nos as noções outrora incompatíveis de performance e encenação. Esta aproximação é tão marcada que seria preciso quase que criar palavras híbridas, como *mise-en-perf* ou *performise* (PAVIS, 2013b, p. 60).

9 Natural do Rio de Janeiro, Fabião fez parte do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, grupo existente de 1989 a 1996, criado pelo diretor Aderbal Freire-Filho. Alguns preceitos como “a vontade como princípio da ação” foram assimilados por Fabião. Dentre outras pesquisas, Fabião estuda a dramaturgia do corpo e a dramaturgia experimental em ações realizadas na rua como “Converso sobre qualquer assunto”, de 2008. Disponível em: <<https://tvbrasil.etc.com.br/artedoartista/post/eleonora-fabiao-conversa-sobre-qualquer-assunto-no-arte-do-artista>>. Acesso em: 01 jun. 2020. *A vontade como princípio da ação* é também o título do livro sobre o grupo carioca, publicado em 2022 pelo produtor e ator Antonio Carlos Bernardes.

Apesar de não adotarmos os termos de Pavis na análise das performances criadas, cabe compreender a performance na constituição teatral no contexto do chamado teatro pós-dramático, estilo que aponta o surgimento de um “novo” tipo de teatro nas últimas décadas do século XX. Se o dramático tinha como base o drama, o pós-dramático rompe com a representação do real.

2.1.3 A performance e o teatro pós-dramático

Além das referências anteriores, utilizo como fontes das artes cênicas escritos que nos auxiliam na problematização da maneira pela qual a performance vem sendo tratada no campo teatral e que auxiliam na observação dos desdobramentos dessa linguagem. Sobre isso há um conceito divisor no teatro contemporâneo: o pós-dramático, lançado por Lehmann em 2005. Nesse conceito, a presença do ator se destacava em relação à sua atuação na dramaturgia tradicional, em que um ator interpretava uma história linear.

Uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua presença, e não por algo como sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico (LEHMANN, 2007, p. 337).

Lehmann leva em conta as manifestações evidenciadas na década de 1970, como o happening e a performance. Josette Féral retoma esse assunto no conhecido artigo *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo* (FÉRAL, 2008), no qual apresenta aspectos performativos de algumas criações teatrais contemporâneas. Para ela, o teatro pós-dramático é aquele que predomina nos palcos então vigentes e deveria se chamar teatro performativo:

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento (FÉRAL, 2009, p. 197).

Considerando essa performatividade como motor do teatro, Féral distingue a noção de performance arte da performance enquanto ferramenta teórica e aponta que “existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca. (FÉRAL, 2008, p. 197), entretanto, a autora admite que o teatro foi o campo artístico que mais se beneficiou da performance e indica elementos adotados dessa linguagem, culminando numa performatividade

cênica ocidental:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo” (FERAL, 2009, p. 198).

Chamo a atenção para o aspecto do benefício apontado por Féral de uma linguagem em relação à outra. Nossa intenção nesta pesquisa também segue a cooperação entre performance e teatro, porém, caminha na direção oposta, apontando de que maneira a performance pode se valer de ferramentas teatrais para avançar enquanto linguagem.

Ainda que Féral ilustre aspectos performativos no teatro ocidental contemporâneo, apontando características de performatividade em determinados espetáculos, todos esses continuam inseridos na linguagem teatral. Não há ameaça em torno da natureza da linguagem, ou seja, esses não tendem a tornar-se performances. Trata-se ainda de construções cênicas que derrubam parâmetros, reduzindo a importância do texto e ampliando a ação, dentre outras características.

No livro *Teatralidades Contemporâneas*, Sílvia Fernandes examina a obra de Féral ao passo que aponta alguns aspectos na oposição do conceito de teatralidade ao de performatividade, a começar pelo ensaio *Performance et théatralité, le sujet desmistifié*, de 1985, no qual Féral

[...] definia a performance como uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro, que tende a inscrever o palco numa semiologia específica e normativa. Caracterizando-se por estrutura narrativa e representacional, o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, ao contrário da performance, que expressa fluxos de desejo e tem por função desconstruir o que o primeiro formatou (FERNANDES, 2013, p. 123).

Reverbera-nos problemática a afirmativa de Féral de que a performance teria como função desconstruir o que o teatro formatou. Fernandes pondera, entretanto, que em textos posteriores, dedicados à questão da teatralidade, “Féral atenua a oposição estabelecida nesse ensaio inicial, sustentando que a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo

espetáculo é uma relação recíproca entre ambos” (FERNANDES, 2013, p. 124), sendo que

[...] o teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente de algumas conquistas da arte da performance, já que as práticas performativas redefiniram os parâmetros que permitem pensar a arte e, evidentemente, tiveram influência radical sobre a cena teatral, que adotou alguns de seus princípios (FERNANDES, 2013, p. 125-126).

Marvin Carlson analisa a mesma questão apontando o pós-dramático como um termo vago, entretanto, oferece uma visão que nos aproxima de nosso campo de interesse, o performativo no campo das artes visuais. Carlson narra ações do grupo europeu Signa em sua proximidade com performances “emancipadas”:

Um dos principais grupos de performance europeus, o Signa, fundado por performers da Áustria e da Suécia, aproxima-se muito mais de performances realmente emancipadas e, aliás, de uma apresentação realmente pós-dramática, vide produções como Ruby Town Oracle, apresentada em Colônia e Berlim, em 2007 e 2008. Para isso, o Signa construiu um pequeno vilarejo em um país supostamente fronteiriço (o público precisava apresentar passaportes para entrar), com vinte e duas casas habitadas por cerca de quarenta atores. [...] os membros do público eram livres para perambular e interagir com os performers à vontade, seguindo ou não a história do vilarejo como quisessem. Em Berlim, o vilarejo ficou aberto por nove dias consecutivos, e os espectadores iam e vinham como desejassem, construindo sua própria experiência a partir da matéria-prima do local (CARLSON, 2014, p.588).

Nessa tendência, observamos uma nova dinâmica de relação espacial entre performance e público. Carlson lembra que na Alemanha “a obra não foi chamada de imersão teatral, um termo não muito empregado no país –, mas sim de performance-instalação” (CARLSON, 2015, p.588). Friso aqui a importância da adoção desse termo performance-instalação para nossas observações no capítulo sobre a obra *É permitido chorar*. Para Carlson,

Essas instalações se aproximam do pós-dramático tanto ao abandonar o texto convencional quanto ao conferir aos espectadores um controle muito maior sobre a moldagem e a experiência da performance, mas ainda se atêm – como tem sido quase todo o teatro dito imersivo – ao que alguns chamaram de principal inimigo do pós-dramático, a representação em si. (CARLSON, 2015, p.589).

Seja denominada imersão teatral ou performance-instalação, o uso de áreas não convencionais nas artes cênicas foi recorrente nos anos 2000. Como exemplo nacional desse teatro performativo, Fernandes cita obras do Teatro da Vertigem (SP) como *Apocalipse 11,1* (2000)¹⁰, que se passava num presídio. Estive na plateia desse espetáculo no 9º Festival de

10 Esse espetáculo encerrou a trilogia bíblica do grupo paulistano, que contou com os premiados *O paraíso perdido* (1992), apresentado na Igreja Santa Ifigênia e com *Livro de Jó* (1995), feito no Hospital Alberto I, ambos com Matheus Nachtergaele no elenco. Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/>>

Teatro de Curitiba e recordo-me como a peça me impressionou por seu forte impacto visual. Adentrando pelo lugar sombrio, a plateia era conduzida a cenas bastante densas, tanto no tema da violência quanto nas atuações viscerais¹¹.

No caso do espetáculo citado da companhia paulistana, as cenas se passavam por ambientes diversos, de amplos galpões a espaços mais intimistas. Em cada um deles, elementos como iluminação, figurino e a própria ambientação cenográfica se destacavam, juntamente com personagens fortíssimos, interpretados por atores como Luís Miranda e Mariana Lima e costurados pela dramaturgia de Fernando Bonassi na história que fazia referência ao massacre do Carandiru¹².

Na proposta, a plateia percorria celas, corredores, galpões e áreas externas do presídio. Numa das cenas mais impactantes, um personagem se enforcava do alto de uma plataforma, em outra cena, urinava em direção a outro personagem. Noutra, ouvia-se sons de tiros num ambiente de penumbra que, de repente, era tomado por personagens policiais. Apesar de tantas qualidades performativas, em nenhum instante, questionava-me se o espetáculo era uma performance. O que estava evidente ali era o uso de recursos teatrais em sua potencialidade visual e sensitiva, sem que isso descaracterizasse a linguagem cênica.

Como repórter e crítica teatral, observei a continuidade dessa tendência nos anos 2000 na ambientação de espaços não convencionais na virada do século, que anunciava certo cansaço das convenções dos palcos. Em meu ponto de vista, outro fator de impulsão é que o Brasil vinha da chamada era dos encenadores, em que os elementos de cena estavam mais evidentes nas montagens teatrais em detrimento do texto e da interpretação dos atores. Em primeiro plano estavam efeitos com cores, sons, luzes e fumaça:

As produções repletas de efeitos privilegiam o forte impacto visual. No Brasil, a partir de meados dos anos 1980, alguns encenadores como Ulysses Cruz, Gabriel Villela e Gerald Thomas, seguem essa tendência, projetada principalmente pelo norte-americano Bob Wilson (CALDAS, 2019, p. 39).

Nesse sentido, relembro um espetáculo em que esses elementos se faziam evidentes: *The flash and crash days*, peça escrita e dirigida por Gerald Thomas na década de 1990¹³. A

Acesso em: 17 mai. 2020

11 Associao esse aspecto aos Acionistas de Viena, grupo existente entre 1965 e 1970 que pregava a agressividade ao corpo como via de negar a arte e o próprio artista como forma de cura, liberdade e redenção em vídeos, performances e pinturas. No campo da performance observo essas características ainda mais recorrentes, como a nudez, exposição de limites físicos do corpo, envolvendo elementos como o sangue ou automutilação. Os Acionistas de Viena era uma vanguarda que tinha a violência como forma de expurgar os traumas da Segunda Guerra Mundial.

12 Ocorrido na Casa de Detenção do Carandiru, na cidade de São Paulo, no ano de 1992. Na ocasião, 111 detentos foram mortos.

13 O espetáculo estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro em 09 de novembro

montagem da Cia de Ópera Seca tinha cenografia e figurinos de Daniela Thomas e contava com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres no elenco. Eram vários os efeitos de cena, com trilha e efeitos sonoros, compostos por estrondos, ecos e sobreposições a gritos e grunhidos dos personagens, a cenografia composta por um vulcão que exalava fumaça, maquiagem branca e preta cobrindo todo o rosto, figurinos nada cotidianos, ações inusitadas e pitadas de humor.

Ainda na década de 1970, em plena ditadura militar, o diretor Aderbal Freire-Filho encenou *A morte de Danton* (de Georg Büchner) nas galerias do metrô ainda em construção no Rio de Janeiro. No espetáculo, de 1977, o público descia os 160 metros de profundidade, acomodava-se numa plateia de 250 lugares e ao final da peça, deslocava-se pelo espaço num cortejo ao lado dos personagens. Imensos túneis, trilhos e vigas serviam à proposta cenográfica.¹⁴

No ano seguinte foi feita a montagem de *Macunaíma* (de Mário de Andrade), marco do teatro nacional com direção de Antunes Filho e cenografia e figurinos de Naum Alves de Souza. A peça foi precursora no que se refere à hegemonia dos encenadores nos anos 1980, representando a passagem do teatro moderno para o contemporâneo.



Figura 1: *Macunaíma*, montagem do Grupo Pau-Brasil (1978)

Vejo aí características do que seria o pós-dramático (Lehmann) ou do teatro performativo (Féral) bastante nítidas. Ou seja, nesse tipo de teatro, aspectos como mimesis e verossimilhança (preceitos da tradição teatral aristotélica em sua *Poética*)¹⁵ não se fazem necessários para conduzir a trama.

Como foi dito, a tendência a esse teatro fazia-se presente, até tornar-se comum nos

de 1991 e realizou turnê nos anos seguintes em cidades brasileiras e do exterior. Na ficha técnica, Thomas assina também iluminação e trilha sonora. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389631/the-flash-and-crash-days>>. Acesso em: 24 mai. 2020.

14 Uma análise sobre essa experiência espacial na vida urbana está no artigo *A morte de Danton na cidade escavada*, de Lídia Kosovski. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/483/408>> Acesso em: 16 mai 2020.

15 Escrita por Aristóteles (384 – 322 a.C.), a *Poética* é considerada o ponto de partida do teatro ocidental. “Legado da Antiguidade, o texto expõe os alicerces da dramaturgia tradicional e é tido como primeiro documento básico da teoria literária” (CALDAS, 2019, p. 235)

palcos ocidentais, daí a repercussão do conceito de Lehmann. O impacto do livro de Lehmann foi tamanho que, doze anos depois, o autor revisitou o termo. Se na época predominava o caráter destoante desse estilo no circuito comercial, o pós-dramático passa a ser corriqueiro no teatro contemporâneo:

Por outro lado, não deve haver qualquer dúvida de que as técnicas da dramaturgia visual têm a tendência agora de se tornar mero espetáculo nas grandes casas de espetáculos, sendo apresentadas como entretenimento em muitas produções de caráter mais ou menos tradicional. Em outras palavras, o pós-dramático não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal – não sem muitas vezes perder vantagens nesse processo (LEHMANN, 2013, P. 861).

Vou, então, traçar um caminho oposto a conteúdos que analisam a performance a partir de sua contribuição ao teatro, levando em consideração que o performer é autor e obra; sujeito e objeto, concordando com Barbosa, que, ao também analisar Glusberg observa que:

[...] embora a performance nas Artes Visuais utilize o corpo como matéria-prima, ela não se reduz a potencialidades físicas, mas, por estar estreitamente associada aos aspectos biológicos do Homem, incorpora e comunica culturalmente sistemas simbólicos com a finalidade de transformar o artista (performer) simultaneamente em autor e obra, ou melhor, em sujeito-objeto de sua arte. (BARBOSA, 2018, pp. 67-68).

Nessa condição autoral de performer, aproprio-me da qualidade teatral e de seus elementos de cena na construção dos trabalhos *É permitido chorar* e *Meu abismo*. Pretendo, portanto, apresentar um olhar de como a performance pode avançar enquanto linguagem entendendo a assimilação de certas ferramentas das artes cênicas. O caminho proposto será aquele que vai da teatralidade à performatividade.

Ao passo que Féral faz uma avaliação de aspectos performativos de espetáculos teatrais, listando suas características, interesse-me em observar de que forma o teatro (que vinha observando como espectadora e pesquisadora e praticando como atriz, assistente de direção e cenógrafa) cooperou para a criação dos dois trabalhos abordados neste estudo.

Em consonância com alguns exemplos que citamos anteriormente, Carlson situa a prática da experimentação em prol do visual e do performativo muito antes do termo, sendo assim,

Uma boa parte do teatro experimental dos anos 1960 e 1970 já era pós-dramática trinta anos antes mesmo de o termo ser cunhado, partidária de uma rejeição generalizada de textos dramáticos tradicionais e de estruturas narrativas e literárias convencionais em prol do visual e do performativo (CARLSON, 2015, p. 581).

Nesse sentido, Carlson aponta o corpo performativo como um dos princípios básicos do pós-dramático, de maneira não mimética, numa abordagem desconstrutiva, que inclui novas mídias e a subversão de teatros clássicos. Para Carlson, a tecnologia visual do final do século XX fez romper a performance teatral tradicional no tempo e no espaço. (CARLSON, 2015, p. 583), incluindo a utilização de vídeos ao vivo e o teatro imersivo, do sujeito num mundo digital virtual (CARLSON, 2015, p. 583).

Essas considerações servem aqui como impulso para movermos o olhar no eixo oposto, ou seja, aquele que enxerga os elementos da encenação a partir da performance. A proposta aqui não é isolar linguagens, mas ampliar o campo de estudo da performance, tanto na prática quando em procedimentos teóricos. Nesse sentido, concordamos com Oliveira Júnior, para quem “performance é fluxo”, ao afirmar que se trata de uma linguagem de natureza aberta, de semiose infinita:

Qualquer discurso que se pretende tecer sobre ela também deve ser de natureza movente e aberta aos sentidos a ela atribuídos nos jogos de linguagem, mais que em outros conceitos cujo objeto não é mais estável e singelo, resultarão precários e provisórios. Não se deve buscar nela um ser, uma essência eterna e imutável, universal, mas sondar suas potências, seus devires, suas linhas de fuga, a semiose infinita a que está submetida e, ao invés de tentar capturar e fixar o fenômeno, apontar renovadamente as configurações que assume diante de nossos olhos (OLIVEIRA JÚNIOR, 2011, p. 11).

A crença nessa tarefa de renovação guiará as reflexões sobre meu processo criativo, na dissolução dos contornos do teatro e da performance, apropriando-me dos elementos da cena na construção de uma obra de artes visuais. No tópico seguinte, minha trajetória pessoal aponta vestígios da maneira pela qual ocorreu essa transição. Mais adiante resgatarei essas reflexões na construção de pensamento de cada processo, indicando a maneira pela qual as performances *É permitido chorar* e *Meu abismo* receberam colaborações de recursos tipicamente teatrais.

2.2 Rastros da constituição de si

“Se eu fosse eu' parece representar o nosso maior perigo de viver,
parece a entrada nova no desconhecido”

Clarice Lispector em *Se eu fosse eu*

Inevitavelmente autorreferente, este tópico faz-se importante por expor aspectos relevantes de minha formação, com ênfase no caminho das artes cênicas para as artes visuais. Esses pontos vão mostrar de que forma tal trilha foi se constituindo até culminar na feitura dos trabalhos e, conseqüentemente, na descoberta pessoal enquanto performer. Tudo isso num território tão desconhecido quanto fértil, o Centro de Artes e Comunicação da UFPE. A seguir, é possível observar o flerte dessa espécie de currículo com elementos da cena, envolvendo os quesitos corpo, espaço e materialidade, assim como outros aspectos que perpassam o trabalho criativo de maneira a refletir nas performances abordadas nesta dissertação.

O reconhecimento próprio como artista abarca diferentes etapas nesse caminho diversificado. Em meio a indefinições profissionais, a certeza de um potencial criativo apontou campos que incluem a escrita jornalística e formas de expressão artística nos palcos, como a interpretação, direção teatral e cenografia. Aos poucos, a performance foi cruzando esse trajeto pessoal e apontando uma transição da atriz para a performer. Um dos pontos fortes foi a necessidade de autonomia de produção e execução dos trabalhos. Diferentemente do campo teatral, a performance apresentou a possibilidade de produzir uma obra completa de maneira dinâmica, sem necessidades de levantar elevados orçamentos, escrever ou escolher textos, tratar de direitos autorais, reunir uma grande equipe, reservar salas de ensaio por meses, disputar pautas em teatros etc. A chance de otimizar as etapas de feitura e apresentação colaborou para a abertura de um novo leque de possibilidades no desenvolvimento dessa linguagem enquanto potencial poético e autoral.

Neste capítulo, portanto, aponto vivências e extraio fatores que culminaram nos atuais trabalhos. A tentativa é de localizar no tempo e no espaço minhas influências e referências na constituição do eu-performer até 2020, ano de conclusão do mestrado na cidade do Recife pelo PPGAV – UFPE/UFPB. Aqui, não se trata propriamente de uma relação causa e efeito, mas de uma espécie de caldeirão de influências que, somadas a diversos outros aspectos formativos omitidos aqui, contribuem para esse momento de ingresso nas Artes Visuais.

Cresci cercada da utopia modernista numa cidade em que endereços são letras e números, repletas de traços geométricos, em que predominam a seca, poeira e mistura de origens e sotaques. As distâncias e vazios da capital onde nasci vieram somar-se ao gosto pelo rock na adolescência e estudos musicais.

Engajada nas disputas eleitorais de cada eleição, surgiu a vontade de falar e escrever sobre política. Optei pelo curso de Jornalismo, no qual exercitei a fotografia e, especificamente,

o fotojornalismo. Desiludida, pouco depois, comecei a cursar Artes Cênicas, graduação¹⁶. Na época, tive a oportunidade de fazer uma oficina sobre Teatro do Oprimido com o próprio Augusto Boal. Por acompanhar anualmente o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, a linguagem cinematográfica sempre esteve próxima, assim como cursos durante o evento com mestres como Ruy Guerra e Rogério Sganzerla.

Devo mencionar aqui incursões no projeto *Tabo de Ensaios* em Brasília na virada do milênio. Referência de investigação performativa no Distrito Federal, o *Tabo de Ensaios* produz edições anuais de megaeventos nos quais diversos trabalhos, com durações variadas, são apresentados em *looping* por duas horas, enquanto uma trilha sonora é executada ao vivo para todo o evento.

No *Tabo*, seguindo um eixo temático, cada artista colabora como performer em propostas próprias ou de terceiros. Minha participação nesse projeto se deu a partir de proposições do criador do evento Magno Assis, primeiramente em *Apocalipse de performance*¹⁷, em que eu me embalava como figura de um anjo num balanço gigante montado no Instituto Central de Ciências (apelidado de minhocão), no campus da Universidade de Brasília. A segunda participação foi em *Hibridus de performance*, como uma personagem melancólica que circulava de patins entre o público e demais artistas no subsolo do Conic, um edifício central que reúne de igrejas evangélicas a estabelecimentos pornôs.

Outras fontes locais de influência foram os inúmeros trabalhos de Hugo Rodas (como aluna, atriz, performer e espectadora) e peças dos irmãos Adriano e Fernando Guimarães. Essas três referências do teatro brasiliense primam, em suas carreiras, pela encenação, travando forte diálogo com as artes visuais e, especificamente, a performance.

Além da estrutura curricular obrigatória no curso de Artes Cênicas da UnB, participei do PIBIC/CNPq com a pesquisa *O teatro como tradução pictórica*, investigando a transposição de pinturas de Candido Portinari e Salvador Dalí em figuras cênicas.¹⁸ Na UnB, pude vivenciar toda a riqueza do universo artístico do Instituto de Artes (IdA) numa mistura de conteúdos e ideias.

16 Bacharelado em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pelo Centro Universitário de Brasília (UniCeub) e Bacharelado em Artes Cênicas, habilitação Interpretação Teatral, pela Universidade de Brasília (UnB).

17 O evento Apocalipse de performance foi dividido em duas edições no ano de 1999, ao reunir propostas performativas (solo ou em pequenos grupos) de dezenas de estudantes durante duas noites num final de semana. Espalhados por espaços diversos, incluindo salas do térreo, subsolo e primeiro andar do IIC-Central do Campus Darcy Ribeiro, com produção da Diretoria de Esporte, Arte e Cultura (DEA). A participação no evento seguinte, *Hibridus de performance*, em 2005, incluiu um curso de extensão chamado *O corpo no apocalipse*, realizado na UnB.

18 Pesquisa ligada ao estudo da orientadora Soraia Maria Silva: *A Criação/ Tradução do Gesto Expressivo, Metáfora Cênica* (1999).

Essa fusão reforçou-se por quase dez anos em que exerci a função de repórter e crítica em cadernos culturais de jornais impressos e sites. Fazia parte do trabalho acompanhar apresentações de artes cênicas na cidade, assim como a cobertura pelos principais festivais de cinema, teatro e dança do Brasil, permitindo o acesso a inúmeras imagens e referências. Apesar de enriquecedora, a rotina em redações de veículos diários se tornou estressante e exaustiva.

A mudança para o Rio de Janeiro representou uma libertação da função de jornalista e certa crise vocacional. Dediquei-me a cursos, pesquisas teatrais e trabalhos como atriz, assistente de direção, produtora de arte e cenógrafa. A cenografia estreitou a ligação entre as artes cênicas e visuais. A prática confirmou que o conhecimento teatral facilitaria o desenvolvimento do trabalho com móveis e objetos de cena, materiais estruturais diversos (como serralheria, móveis e tecidos), aproximando-me de uma questão fundamental aqui e marcante em minha poética: a materialidade.

No espetáculo teatral *Se eu fosse eu 19*, cito um exemplo criativo no quesito materialidade, em que o diretor havia sugerido o uso de folhas secas por onde o ator caminharia numa cena. Minha sugestão foi utilizar páginas de livros antigos, amarelados, dando o efeito das folhas secas, mas valendo-se do objeto livro, fonte do espetáculo, cujo resultado era uma costura dramaturgica. Em outra cena, que discorria sobre o ovo e a galinha, tivemos a orientação de usar ali uma tela de galinheiro. Sugeri que essa tela fosse usada em todas as cenas, como suporte para pendurar e apoiar objetos (incluindo as folhas de papel), conferindo unidade estética ao espetáculo itinerante, que percorria diversos ambientes de um antigo casarão.

Na primeira temporada, o trabalho foi, então, de ambientação, pois a peça ocorreu na Casa da Leitura, instituição localizada no bairro das Laranjeiras, ligada à Fundação Biblioteca Nacional. A segunda temporada de *Se eu fosse eu*, no Teatro do Jockey, teve perfil semi-itinerante, com cenas externas, no hall, na plateia etc. Redesenhamos a proposta cenográfica com o valioso suporte de cenotécnicos. O arame da tela de galinheiro foi utilizado em grandes biombos móveis, que delimitavam a cena. Na confecção dos biombos, as folhas de papel foram grampeadas de modo a sugerir uma revoada que, aos poucos, culminavam no formato de rosas, elemento presente no texto de Clarice.

Uma característica que assimilei também como atriz e assistente de direção sob comando de Delson Antunes foi a delicadeza. Em peças que apresentam textos profundos como a adaptação de *Perto do coração selvagem*, outro de Clarice Lispector, o diretor faz questão de

19 Texto de Clarice Lispector, com direção de Delson Antunes, assinei a cenografia com Miriam Virna, também à frente da direção de arte. O convite inicial foi como assistente, mas com várias sugestões acatadas, principalmente do uso de materiais que deram unidade ao trabalho, fui promovida à cenógrafa.

levar a delicadeza como elemento primordial, tanto no aspecto visual, quanto na interpretação do próprio texto. É como se o texto já fosse denso o suficiente, sem precisar desse reforço oriundo de outros elementos da encenação.

Aproprio-me dessa qualidade da delicadeza como forma de contraponto entre extremos, de respiro em meio aos excessos dos quais, em meu ponto de vista, o mundo já nos bombardeia. Por delicadeza, alinho-me aos escritos de Denilson Lopes, para quem a delicadeza não é “só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações” (LOPES, 2007, p. 18). Assim, vejo a delicadeza como um respiro no meio do caos já instaurado. Em termos de materialidade, elemento que transporte para as performances, é como visualizar um ramo que brota do asfalto.



Figuras 2 e 3: Se eu fosse eu: Telas de arame como base e rosas gigantes de papel

Inclinada pela visualidade, o interesse em aprender desenho levou-me à Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), onde tive aulas com o pernambucano Cavani Rosas. Ao frequentar o local, tive contato com artistas contemporâneos que, em palestras e conversas sobre seus processos criativos me fizeram enxergar que não era preciso dominar técnicas de desenho para se tornar um artista visual. Tal informação surtiu efeito libertador. Ao mesmo tempo, ser apresentada a etapas dos processos artísticos de pessoas como Iole de Freitas e Matheus Rocha Pitta me aproximou dos meandros das artes visuais. A mesma EAV propiciou a participação em eventos diversos, como experimentos performativos na icônica piscina que marca a arquitetura do local.

Ainda no Parque Lage, pude acompanhar o trabalho do artista Michel Groisman como assistente-colaboradora da instalação interativa *Risco*, montada no espaço Cavalariças. Bastante inventivo e focado no processo de feitura de suas obras, Groisman apresenta um jogo relacional por intermédio de uma maquinária que, neste caso, dependia da participação simultânea de 16

peças para ser acionada por completo, formando um único desenho coletivo.

Também no Rio de Janeiro, a partir de 2016, tive contato diretamente com artistas urbanos de técnicas como grafite, estêncil, pichação, sticker e lambe-lambe. Diante do sentimento de pertencimento da cidade, dessa possibilidade de intervenção, passei a enxergar a paisagem urbana como potencial criativo de ações que se misturam ao cotidiano, seus moradores e seu entorno.

A participação na performance *Massa Ré* foi uma experiência de intervenção urbana pelo centro do Rio de Janeiro, em duas ocasiões no ano de 2016. No contexto de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, cerca de 15 pessoas caminharam de costas por duas horas. A proposta fez parte do mestrado do artista pernambucano Elilson. As camisetas brancas dos performers-colaboradores ganharam tinta spray com os anos 2016 (frente) e 1964 (verso), sendo que “O percurso programado para a caminhada de costas simbolizou, portanto, uma ponte entre as duas épocas históricas” (ELILSON, 2017, p.28).

Discípulo de Eleonora Fabião, Elilson acredita que artistas da performance podem atuar como cartógrafos, sendo a prática da performance “inevitavelmente política”.

Um performer que atua na urbanidade pode expropriar-se dos seus desconhecidos, dos espaços e dos materiais da cidade, devorando as linhas que inscreve nas rotas urbanas [...]. O artista da performance – especialmente aquele que trabalha nos ambientes públicos – põe em movimento, assim como os corpos anteriormente descritos, o exercício de praticar a cidade (ELILSON, 2017, p.10).



Figura 4: *Massa-Ré* e militares das forças

Outra atividade relevante no processo de formação autoral foi a participação no Brecha Labô – Laboratório de Pesquisa Continuada, a partir de 2017, grupo que enaltece a criação de uma arte autônoma, afetiva e empática. Ali, sob comando do ator Patrick Sampaio, tive acesso a ferramentas como a técnica de teatro/improvisação *viewpoints* (que trabalha noções como

repetição, forma, dinâmica e relação espacial)²⁰, incluindo exercícios práticos e discussões sobre o fazer com forte postura enquanto artista cidadão.

Nos cadernos do Brecha Labô, em que registrava impressões após exercícios de improvisação, encontrei a seguinte anotação: “Fragilidade é um material rico. Buscar algo que te desestabilize”. Observando essa retrospectiva formativa, essa questão da vulnerabilidade me parece um ponto-chave na feitura das duas performances em foco nesta pesquisa.

Paralelamente a trabalhos em teatro e cinema, comecei a atuar em saraus cênicos e performances em ruas, teatros, cafés e galerias do Rio de Janeiro, onde morei por onze anos. Outra rica experiência na cenografia veio com a peça teatral *Essa coisa que a gente não sabe o que é, mas desconfia* (2017), texto coletivo com direção de Ignácio Aldunate. Desta vez, eu era a única responsável pela cenografia. Com tempo e recursos escassos, observei referências, fotos de divulgação, ouvi a proposta de cena de diretor e atrizes e assisti a um ensaio geral. Nessa ocasião, aponto um exemplo prático sobre a questão da materialidade.

Originalmente no ensaio, havia em cena um tapetinho de ioga. Em busca de um elemento estético mais versátil, extraí do texto a materialidade sublinhada nesta pesquisa. Explico: Numa cena uma das atrizes destacava como a grama foi fator determinante para evolução dos primatas, possibilitando outra forma de se locomover que não só em árvores. No texto/ fala de Júlia Horta:

A grama, como um fenômeno, surge em diversas partes do globo terrestre. Brotaram vastos campos de grama. Possibilitando o alimento no chão e caminhos abertos. Os primatas foram explorar outras formas de se locomover, e no chão, precisando de visão, começaram a ganhar altura ficando em duas patas (HORTA, 2017, s/p).

Tive um insight de transformar aquele *mat* num tapete de grama sintética, pensando no potencial de metamorfose desse elemento, que passou a ser usado na vertical, pendurado como um quadro decorativo numa sala no começo da peça. Ao longo do espetáculo, esse elemento era deslocado pelo elenco, que enrolava e desenrolava o tapetinho, sugerindo uma passarela, por exemplo. Em meio a outros elementos e referências, o próprio texto apontou essa possibilidade. Outra sugestão acatada pela direção do espetáculo foi a de que um microfone que seria usado numa cena fosse substituído por uma pequena luminária que já fazia parte do cenário, deslocando o elemento de seu uso cotidiano.

Com algum domínio de desenho, fiquei bastante satisfeita ao conseguir explicar minha ideia mostrando a cenografia em perspectiva, feita durante o primeiro ensaio a que assisti. A

²⁰ A técnica dos viewpoints foi criada nos anos 1970 na cidade de Nova York pela coreógrafa Marie Ovelie e posteriormente difundida e ampliada pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau.

concepção foi aprovada. Tinha certeza de que o contato direto com materiais e suas propriedades/potencialidades sinalizariam o caminho prático que se encontrava, até então, em mente. Uma visita ao comércio popular Saara preencheu as lacunas de materiais (objetos, tecidos, cordas, suportes) e definiu a paleta a ser utilizada. Assim, *Essa coisa que a gente não sabe o que é, mas desconfia* estreou no Rio de Janeiro no Teatro Municipal Café Pequeno (Leblon, 2017), seguiu para a Casa Rio (Botafogo, 2017/2018) e, ainda, para o Teatro Sérgio Porto (Humaitá, 2018) e Teatro Municipal Raul Cortez (Caxias, 2020).



Figura 5: *Essa coisa...*: Uso da luminária como deslocamento de funções de objetos em cena

Anteriormente a essas experiências, localizo, numa pesquisa sobre o trabalho do diretor Aderbal Freire-Filho, a descoberta da materialidade e seu poder inventivo. Em sua poética teatral, nada surge como um passe de mágica. Cada elemento é colocado e retirado pelo elenco às vistas do público, numa dinâmica em que “as soluções surgem a partir de problemas, como objetos que são retirados como integrantes da cena, sem disfarces” (CALDAS, 2019, p. 323). Dessa maneira, a plateia acompanha a entrada e a saída de cena de um determinado objeto, que pode ganhar múltiplas funções, como uma banheira que se transforma num divã ou num barco. Essa metamorfose da materialidade como um elemento que atravessa meu modo de conceber a ação em performance está presente em *É permitido chorar* (na utilização dos lenços e na transformação dos móveis do espaço) e será ainda mais nítida no capítulo referente à performance *Meu abismo*.

Ainda no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2017, tive acesso a uma iniciativa chamada Plataforma de Emergência, com aulas do PPGAV da UFRJ abertas a ouvintes e oferecidas no Centro de Artes Hélio Oiticica. Assim, ingressei na disciplina *Dimensões Expositivas: da visualidade à cena*, oferecida pela Professora Doutora Sônia Salcedo. No curso, abordamos as peculiaridades entre a caixa preta (teatro) e o cubo branco (galeria), trânsito esse

que funcionava como metáfora do meu próprio percurso, das artes cênicas para as artes visuais. Ao final, a turma expôs trabalhos no HO na exposição *Dimensões Expositivas*.

Ainda no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de atuar como colaboradora a convite do artista franco-carioca Pablo Pjnappel em duas ocasiões. A primeira delas, enquanto performer convidada na exposição *Imagem-lembrança*, na Galeria Cavallo, e, posteriormente, na videoarte *Exercícios Sensuais*, exibida no mesmo espaço expositivo e, ainda, em Madri (Feira Arco Madri) e em Berlim. A atuação em vídeo mesclou bastante os papéis de atriz e performer. Adiante, na descrição da performance *É permitido chorar* essa transição da atriz para a performance se fará mais evidente. Com leituras de roteiro, ensaios e gravações em off, o formato de feitura muito se aproximava de um curta-metragem, mas a proposta de uma obra final era tornar-se uma videoinstalação.

Na ocasião do trabalho na Galeria Cavallo, pude constatar um fator que vinha percebendo: a carência de uma direção nas performances, a necessidade de um olhar externo para conduzir o tom e a movimentação em cena. Performance tem diretor ou deve ser dirigida por terceiros? questionava-me. Na experiência da Galeria Cavallo, situei sua função como a de um diretor que conduzia as ações e tentei afinar meu tom com sua proposta. O fato de eu ter visto uma performance anterior nos mesmos moldes na mesma exposição contribuiu para a compreensão do meu papel naquele trabalho, que teve uma conversa e um ensaio/exercício, já que as falas da performance eram histórias pessoais improvisadas de acordo com cartas retiradas num jogo de memória. Acordamos também como seria meu figurino.



Figura 6: Imagem-lembrança: figurino em diálogo com elementos da mesa e o questionamento sobre a figura de um diretor em performances



Figura 7: Exercícios sensuais, videoinstalação: misto de atriz e performer

Em função desse contato com as artes visuais, soube das inscrições para o PPGAV UFPE/UFPB. Comecei a pesquisar artistas pernambucanos para o projeto de pesquisa e me deparei com o curta-metragem *O Duelo* (1979), direção de Daniel Santiago, com a dupla Santiago e Paulo Bruscky. No filme, os dois se enfrentam, cada qual com sua câmera na mão,

aproximando-se em passos lentos num descampado, remetendo às clássicas cenas entre rivais e seus rifles dos filmes de western. Fiquei fascinada pelo experimentalismo desse e de outros trabalhos, optando por adotar como tema de pesquisa um recorte da obra de Daniel Santiago, figura mais à margem da dupla.

Santiago continuou como referência no trabalho, entretanto, a pesquisa mudou de foco. Mergulhada nas duas performances criadas durante o mestrado, percebi uma curiosidade ímpar acerca dos processos criativos tanto de *É permitido chorar* quanto de *Meu abismo*. Após conversas com professores e curadores, resolvi modificar o tema da pesquisa e voltar-me à minha poética, esmiuçar esse fazer, tanto do ponto de vista prático, de buscas e fontes criativas, quanto estabelecer certos diálogos teóricos. A decisão, feita após um ano de curso, foi demorada devido ao apego ao tema inicial somado à autossabotagem imperceptível e à certa insegurança em relação à condição pessoal de performer.

Nesse sentido, os capítulos seguintes demonstram de que forma a linguagem da performance foi se colocando na trajetória criativa desses dois trabalhos e a maneira pela qual as artes cênicas firmaram-se enquanto proposta poético-visual. Veremos de que forma esse cruzamento surge nos processos de criação, que partem da investigação da materialidade de placas de sinalização, no caso de *É permitido chorar*, e de persianas descartadas, em *Meu abismo*, para explorar o uso de ferramentas da cena (cenografia, iluminação, figurino, ator e texto) na feitura dessas duas performances. Gradativamente, esses aspectos, somados à delicadeza no uso do corpo e do espaço, vão delinear os traços de uma poética própria.

3 É PERMITIDO CHORAR

“O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente”

Fernando Pessoa em *Autopsicografia*

3.1 Nó na garganta

Em tempos sombrios, de políticas repressoras, sentimos tristeza a cada notícia de violência, de controle da liberdade artística e individual, de ameaça de perda dos direitos humanos, de formas de opressão. Parece que tentamos nos blindar diante de tantas atrocidades ocorridas na recente história do Brasil pós-golpe²¹ como forma de sobrevivência, de seguir a rotina. Tem-se a sensação de um choro coletivo sufocado, iminente. Esse foi um dos impulsos para a criação da performance/instalação *É permitido chorar*. Apesar de ser uma reação natural, chorar demanda justificativas. Muitas vezes, contemos nossas lágrimas para evitar situações constrangedoras, pois o choro em público é uma espécie de tabu.

Choramos escondido, tentamos chorar baixinho para ninguém ouvir, enxugamos as lágrimas rapidamente, com vergonha, ficamos sem jeito, sujeitos a julgamentos... Quantas vezes ouvimos expressões como: “engole o choro”; “homem não chora”; “fulano é uma manteiga derretida, chora por qualquer coisinha”; “chega de mimimi”; etc.?! Além disso, na era das redes sociais recheadas de selfies e sorrisos artificiais, é fácil notar que nossa vulnerabilidade permanece disfarçada ou oculta.

21 Refiro-me ao processo de impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff em 2016. Desse episódio adiante, o regime democrático brasileiro vem sofrendo ameaças, incluindo casos de censura e perseguições a artistas e intelectuais, o que pode ser constatado no mandato de Jair Bolsonaro, que assumiu a presidência em 2019, após um processo eleitoral fora das normas de legitimidade, envolvendo a disseminação de *Fake News* e a prisão do então candidato Luís Inácio Lula da Silva.

Assim, é comum escondermos o choro ou o retermos no corpo, sufocando essas lágrimas. Por outro lado, são raras as vezes em que somos estimulados a desabafar, botar para fora essa emoção contida. Foi o caso de vivências experimentadas durante o primeiro semestre do Mestrado em Artes Visuais no PPGAV – UFPE/UFPB. Na ocasião, observei colegas (de Graduação e Pós-Graduação, que são também professores de arte) desatando esse “nó na garganta”, ao passo que igualmente me encontrei em situações de liberar o choro em sala de aula, principalmente na disciplina *Tramações: cultura visual, gênero e sexualidades*, ministrada por Luciana Borre, que contemplou atividades de ensino, pesquisa e extensão numa proposta que visava ao protagonismo dos estudantes tanto na criação de trabalhos artísticos e em ações de curadoria, expografia, mediação cultural e educativa. Nessas aulas, em que as subjetividades se manifestaram de maneira bastante emocionada e franca, pude confirmar que chorar exige coragem.

Foi, portanto, o choro, esse ato fisiológico de catarse, o tema de *É permitido chorar*, performance/instalação apresentada pela primeira vez no hall do CAC/UFPE na abertura da exposição coletiva *Tramações 2: cultura visual, gênero e sexualidades*, decorrente da disciplina supracitada. Composta por trabalhos de vinte e oito artistas, a mostra trouxe como discurso curatorial obras de ressignificação de questões de gênero e sexualidade, reunindo suportes diversos como pintura, instalação, fotografia, performance e vídeoperformance.²² Conforme constata Borre no livro *Tramações (2ª edição): sobre visualidades em queda*:

O projeto apresentou ao público poéticas oriundas de narrativas pessoais que transbordaram memórias e lembranças relacionadas a gênero e sexualidades, sendo que a temática da maioria das produções girou em torno do feminino (BORRE, 2019, p. 10).

Próximo à entrada da Galeria Capibaribe, onde a instalação *É permitido chorar* ficou montada em tempo integral durante os meses de abril, maio e junho de 2018, realizei as performances de modo aleatório nos intervalos de minhas aulas. Sem anunciar que se tratava de uma obra, sentava-me em uma das cadeiras e começava a chorar. Essa ação performativa ocorreu de duas a quatro vezes por semana, com choros de meia hora em média.

22 Participaram da exposição *Tramações 2: cultura visual, gênero e sexualidade*: Ana Carolina Salvi; Bruna Pedrosa; Camilla Fernanda da Fonseca; China Filho; Dante Oliver; Deisiane Barbosa; Guilhermina Velicastelo; Ingrid Borba; Jaci Borba; Juliana Wanderley; Laudicéia Cavalcante; Liz Santos; Lorena López; Luana Andrade; Luciana Borre; Marcela Dias; Mariana Melo; Marina Didier; Mitsy Queiroz; Priscila Ferreira; Raphael Rio; Rayellen Alves; Raylla Brito; Renata Caldas; Rodrigo Cavalcanti; Silvia Ferreira de Oliveira; Suelen Aquino e, ainda, Juliana Notari, como artista convidada.

Neste capítulo, tentarei reconstituir o processo criativo desse trabalho e seus desdobramentos. Meses depois de encerrada *Tramações 2*, vasculhando papéis, encontrei os primeiros escritos sobre o que desejava criar para essa exposição da disciplina que tratava de cultura visual, gênero e sexualidade. Ainda sem a ideia precisa, esbocei somente pistas do que viria, no texto que reproduzo a seguir: “Pretendo fazer uma instalação com performance ou uma videoinstalação. Pretendo tratar a delicadeza, a liberdade como modo de vida de maneira poética e, talvez, lúdica, interativa”. Sem necessariamente me planejar nessa direção, esse foi um norte do trabalho. Aqui, notamos a intenção de feitura de uma performance somada à questão da espacialidade, conforme vamos acompanhar no relato de experiência a seguir.

3.2 A materialidade como ponto de partida

Além de conceitualmente estar vinculada ao ato catártico do choro, a criação de *É permitido chorar* partiu da investigação direta da materialidade, reforçada pela pesquisa inicial deste mestrado, que incluía dispositivos de comunicação, tais como anúncios publicitários e placas de aviso. Essa curiosidade, que havia brotado de incursões na arte urbana, funcionou como provocação criativa para a obra. Geralmente, as placas são proibitivas ou restritivas, indicando áreas reservadas a fumantes; assentos prioritários a portadores de necessidades especiais, idosos e gestantes; proibindo o uso de aparelhos eletrônicos, a entrada com alimentos etc. A cultura visual urbana é recheada desse tipo de comunicação. Vemos exemplos disso em agências bancárias, salas de aula, aeroportos, consultórios, museus, meios de transporte e em vários outros locais.

Diante de tantas orientações de conduta lançadas ao cidadão comum, intrigou-me pensar o que seria, então, permitido ou, ainda, o que seria um comportamento natural, mas não propriamente aceito pela sociedade. Recordei-me de uma tarde em que vi uma estudante chorando escondida no segundo andar do prédio do CAC. Com essa imagem na lembrança, passei a divagar sobre o ato de chorar em público e todo o contexto em torno dessa ação, que envolve sentimentos difíceis de lidar (e de expor) como frustração, impotência, perda etc.

A ideia que ainda estava longe de ser concretizada foi acionada numa imensa loja de utensílios domésticos e materiais diversos²³. Ali, diante de dezenas de avisos de proibição,

²³ Trata-se do Atacado dos Presentes, megaloja que, suponho, deva ser o local com mais informação visual por metro quadrado do Recife.

questionei-me novamente sobre o que seria permitido e não necessariamente aceito no espaço público. Veio então em mente a lembrança dos colegas de curso e da moça chorando no CAC. Imediatamente, pensei e repeti em voz baixa: *É permitido chorar*. Surgiu assim o nome do trabalho para a exposição cuja concepção estava em andamento. Concluí que seria sobre o choro minha placa de permissão que causaria esse desconforto num ambiente cotidiano.

Percebi que a chave do trabalho estaria na junção de uma placa de permissão ao choro somada ao ato de chorar. Essa seria a imagem a sintetizar o trabalho. Para tal, concatenei intuitivamente recursos teatrais os quais estava acostumada a utilizar no teatro.

Em cada etapa do processo, vamos, então, notar a inclusão de elementos de encenação (**cenografia, iluminação, figurino, objetos de cena, ator e texto**) como norteadores da unidade estética e a importância dos quesitos **corpo, espaço e materialidade** nessa criação. Dessa maneira, neste capítulo e no capítulo seguinte (referente à performance *Meu abismo*), pontuo em que medida essas ferramentas da encenação teatral contribuíram para minhas criações em artes visuais, especificamente, na performance arte.

A investigação prática da materialidade prosseguiu no cotidiano enquanto estudante. Para a instalação, visitei e delimito o espaço, fiz uma planta baixa e um esboço em perspectiva com base nos elementos do próprio hall (cadeiras acopladas e suportes de banner), além de ter me dedicado à criação das placas que integrariam o local. Para elaborar o desenho da placa, sentei-me na cadeira do hall e estudei a postura do choro.



Figura 8: Desenho que criei para a placa do choro



Figura 9: Arte final da placa executada com colaboração do designer China Filho

Quanto à iluminação, foi concebido um pendente em forma de gota direcionado à gota de vidro (o *Depósito de lágrimas*, sobre o qual falarei adiante). Ao constatar uma luz natural de intensidade mais fraca do que eu planejara, o local demandou, ainda, a utilização de um trilho com spots (já existente ali) direcionados ao meu rosto e à placa. Para a instalação foi necessário furar o concreto e, ainda, criar uma chave no quadro de luz para acionar os spots do trabalho.

Assim, estabeleci um código de começo e fim da performance: o momento em que eu acionava o interruptor significava a entrada em cena, ao passo que o desligamento significava o final da performance. Na concepção do trabalho, o figurino seria simplesmente a roupa que eu estivesse usando normalmente, levando em conta o contraste e a harmonia na paleta de cores do espaço (paredes, piso, cadeiras).



Figura 10: Depósito de lágrimas, pendente em forma de gota e caixas de lenços

Dessa maneira, o trabalho, que segue em circulação, apresenta as seguintes características: numa área com três cadeiras parcialmente isoladas, encontra-se afixada uma placa com a mensagem: “Permitido chorar neste local”. Sem anunciar, sento-me em uma das cadeiras, começo a chorar delicadamente e assim permaneço por cerca de trinta minutos. Não há limite espacial que separe completamente a obra do restante do espaço. Ainda que existam cartazes e etiquetas de identificação do trabalho, muitos não percebem que se trata de uma performance ou, sequer, de uma obra de teor artístico. Se alguém do público sentir vontade, pode ir até o local, consolar a performer, conversar e/ou libertar suas lágrimas e desabafar nesse território onde *É permitido chorar*.

No apoio das cadeiras ou nas paredes ficam afixadas caixas de lenço, à disposição de todos e repostas periodicamente. Os lenços utilizados são descartados num recipiente de vidro transparente em formato de uma gota chamado *Depósito de lágrimas*, objeto integrante da instalação e apresentado numa base como uma obra à parte. Como um todo, esse trabalho artístico foi concebido para se adequar a cada espaço escolhido para apresentação/montagem, utilizando a estrutura física e se apropriando da identidade visual dos mesmos locais. Para cada local apresentado, é usado um novo *Depósito de lágrimas*. Ao final da performance, esses objetos de vidro contendo os lenços descartados é lacrado com fita adesiva transparente, onde escrevo dados de identificação de data, evento e local. Um dos objetivos é reunir essas peças numa possível instalação futura.

Assim como nas experiências de cenografia, muitas respostas criativas surgem na visita ao espaço²⁴. Ali também vislumbro o corpo enquanto elemento e sua fusão com o local. Dessa maneira, a performance se funde com a instalação, ao passo que a própria instalação se apropria do local escolhido para montar a obra.

Nesse sentido, despertou-me especial interesse o conceito de *lócus de ação estética*, apresentado por Barbosa. O autor situa o espaço performativo como um “lócus de ação estética”, território no qual encontram-se imersos tanto o público quanto o performer e “onde o artista evita a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do teatro e da dança para enfatizar a presença de seu corpo” (BARBOSA, 2018, p. 72). Ele observa que “a performance proporciona ao artista a possibilidade de fundir seu sujeito à obra, em que seu trajeto antropológico é a ênfase do processo de investigação artística” (BARBOSA, 2018, p. 42).

24 E, naturalmente, em outras funções espaciais, como a arquitetura e a decoração, por exemplo.

É nesse território que procuro atuar, de fusão com a obra (da qual o corpo é integrante), apesar de não me voltar a qualquer investigação antropológica. Busco interferir no espaço banalizado pelo cotidiano com seu constante bombardeio de informações no sentido de investigar a subversão do banal, a inclusão de determinados elementos estéticos (como corpo, espaço e materialidade) em meio ao emaranhado de imagens de nossa cultura visual. No caso de *É permitido chorar* não me detive a nenhuma estrutura dramática específica, entretanto, não evitei a carga psicológica do teatro, conforme verificaremos no tópico a seguir. Ao contrário, procurei me apropriar do uso dessa técnica justamente para enfatizar minha presença como performer, sem contrapor emoção e corpo e sim, somando esses componentes.

Além do aviso “Permitido chorar neste local”, optei por incluir na instalação algumas informações sobre o trabalho, deixando claro que se tratava de uma performance. Assim, tomei como referência sinalizações do Centro de Artes e Comunicação e criei outra semelhante. Como a concepção do trabalho inclui o diálogo entre as artes visuais e certos elementos da comunicação urbana, optei por modificar a frase original de Centro de Artes e Comunicação pelo trocadilho: "Dentro de Artes e Comunicação". Nesse percurso, a identidade visual do lugar escolhido também foi matéria-prima, sendo que a ideia seria adequar as informações dessa placa a cada local de apresentação da performance, como forma de exacerbar essa diluição de fronteiras entre o que é codificado como arte e o que não é, característica típica da linguagem da performance arte.



Figura 11: Sinalização lateral na instalação



Figura 12: Placas CAC/UFPE como referência

Cohen (2002) frisa a performance enquanto intervenção direcionada ao receptor da obra, mas, para ele, essa não se caracteriza por ser de fruição ou raiz estética. O autor esclarece que essa fundamentalmente é “uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é em sua essência uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha ser estética” (COHEN, 2002, pp. 45 e 46).

Se a performance por si só desempenha esse papel de intervenção, penso que uma performance dentro de uma instalação assume essa função de maneira ainda mais contundente

e, no caso de *É permitido chorar* opera com fruição estética sendo, eventualmente, fonte de entretenimento. No meu ponto de vista, a performance pode embrenhar-se pelos caminhos da fruição estética, o que não a impede de causar transformações na audiência. É principalmente sobre essa contribuição que este estudo se apresenta.

Entendo que cada trabalho carregue consigo características únicas, mas no sentido da fruição estética, alinho-me às propostas da performer e pertita criminal paraense Berna Reale que, mesmo abordando o tema violência, preza pela fruição estética.

Conforme relatou em entrevistas, Reale dedica-se detalhadamente ao planejamento de uma obra e equilibra nas mesmas proporções conceito e estética para chegar na síntese almejada. Para tal, integrou a presença do corpo: “Quando eu resolvi fazer performance, na realidade, eu resolvi introduzir um elemento estético a mais na fotografia ou na instalação ou na intervenção, que era meu corpo”²⁵.

Em outra entrevista, a artista detalha seu fazer, apresentando novamente o corpo como elemento estético ao afirmar que tudo em seu trabalho é pensado: “Vou mexer com um espaço que não conheço e o corpo é um símbolo muito forte, então tem que pensar que ele é um elemento do seu trabalho, assim como a roupa que eu uso tem que ser bem costurada, o corpo também tem que dialogar com o que quero”²⁶. Um exemplo é que, à época dessa entrevista, Reale planejava a performance *Americano* (2013), na qual cavalga com uma focinheira um cavalo pintado de vermelho. Para tal, ela a elaborava qual seria seu figurino, seu corte de cabelo, sua massa corporal e sua postura física.

É perceptível que outras performances de Reale são minuciosamente concebidas, tais como *Rosa Púrpura* (2014), com a participação de mais 50 mulheres que vestem uniforme colegial cor-de-rosa e portam uma prótese bucal semelhante a de bonecas infláveis, *Cantando na chuva* (2014), na qual percorre, vestida de dourado, um tapete vermelho no meio de um lixão e, ainda, *Quando todos calam* (2009), em que se deita nua com o corpo coberto por vísceras que são atacadas por urubus que sobrevoam o mercado Ver-o-Peso, em Belém.

25 Entrevista concedida à Revista Trip. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/homenageados/2016/berna-reale>>. Acesso em 17 mar 2020.

26 Entrevista ao Programa do Jô, exibida pela Rede Globo em 12 de julho de 2012.

3.3 Poeta fingidor

Uma ansiedade natural se instaurou dias antes da abertura da exposição. Além da questão da produção da montagem da instalação, um ponto-chave me afligia: a dúvida se eu conseguiria realmente chorar durante a performance. Caso isso não ocorresse, a concepção da obra perderia o sentido. Mesmo com minha experiência como atriz, passei a me perguntar se conseguiria chorar diante da pressão e do fato de não ter exatamente um personagem vinculado a uma determinada obra dramática. O conhecimento prévio de técnicas teatrais de preparação corporal e emocional do ator me permitiu alcançar essa questão, na vivência que detalharei a seguir.

O impasse da necessidade do choro tinha surgido anteriormente numa madrugada de insônia, típica da inquietação artística. Sem um texto de teatro como apoio ou um diretor com quem conversar, concentrei-me e entrei em contato com as sensações que aquele trabalho me despertava, remetendo-me ao meu choro contido e dos colegas. Decidi testar se seria possível realizar um ensaio de choro. Funcionou. Com rosto coberto de lágrimas, fiz algumas selfies, apesar de considerar a experiência desconfortável. Com isso, adquiri a segurança de que seria possível chorar com hora marcada, ativando a absorção dessa atmosfera que a própria obra carregaria como impulso.



Figura 13: Selfies: ensaio de choro

Como atriz me ocorria também a dificuldade de não atuar como personagem que, numa obra de dramaturgia conta com uma trajetória de vida, uma biografia que, mesmo não sendo totalmente exposta num texto, pode ser criada pelo ator com base nos dados apresentados numa determinada peça.

Nesse ponto, recorri à técnica de interpretação de Constantin Stanislavski, que apresenta recursos como a memória afetiva e sinceridade das emoções. Stanislavski chama de memória afetiva (ou memória das emoções) o tipo de lembrança que faz o ator reviver sensações do passado, sentimentos que ativam sentimentos física e espiritualmente.

“Do mesmo modo que a sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou” (STANISLAVSKI, 1996, pp. 187-188). Pessoalmente, busco identificar como o corpo reage a momentos de dor ou alegria extrema, prestando atenção onde especificamente está aquela dor e tentando localizar e especificar aquele sentimento, se é de luto, solidão, rejeição, medo ou do recebimento súbito de uma boa notícia.

Para o fundador do Teatro de Moscou, conhecido por seu método de interpretação, cabe ao ator a “sinceridade das emoções, sentimentos que pareçam verdadeiros em dadas circunstâncias” (STANISLAVSKI, 1996, p. 77). Ele explica o conceito de circunstâncias dadas no contexto de uma peça teatral:

Significa o enredo da peça, os seus fatos, acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação dos atores e do diretor, a *mise-en-scène*, a produção, o cenário, os trajes, os acessórios, os efeitos de luz e de som – todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar um papel” (STANISLAVSKI, 1996, p. 77 – 78).

Por sinceridade das emoções, ele entende que sejam “emoções humanas vivas, sentimentos que o próprio ator já sentiu” (STANISLAVSKI, 1996, p. 78). Ao discorrer que um sentimento não surge sem objetivo, Stanislavski indaga:

É possível alguém sentar-se numa cadeira e, sem nenhum motivo ter ciúmes? Ou ficar todo emocionado? Ou triste? Claro que é impossível. (...) Todos os sentimentos resultam de uma coisa que se passou primeiro. Nesta coisa, que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si só (STANISLAVSKI, 1996, p. 68).

Somente aos poucos entendi que, mesmo sem a existência de um personagem ligado a uma obra dramática, com nome e trajetória, eu estaria ali com a persona de uma estudante daquele espaço repleto de alunos de cursos como teatro, dança, design, cinema, arquitetura etc.

Assumir esse papel social como referência auxiliou na compreensão do trabalho, tanto do ponto de vista teórico, quanto prático. Também pensei na condensação dessas subjetividades do ambiente acadêmico e suas emoções como estímulo.

Na noite de abertura, no horário previsto, dirigi-me a uma das cadeiras da instalação, onde permaneci chorando por uma hora seguida. Na ocasião, cerca de oito pessoas se aproximaram e interferiram na ação. Depois dessa catarse, senti-me exausta. Percebi que o corpo em cena não distingue o que é ficção e, fisiologicamente, entende que é tudo verdade. Ou seja, meu corpo absorveu uma hora de tristeza. Decidi, então, reduzir ao menos à metade o tempo de choro desse dia em diante.

No decorrer das ações, vivi experiências curiosas nesse local onde o choro é autorizado. Ainda na abertura de *Tramações 2*, um amigo convidado e avisado de que eu apresentaria um trabalho, aproximou-se sem se dar conta de que eu estava “em cena”. Assustado, ele me deu um abraço e disse que tinha comparecido e que estaria por perto para qualquer ajuda. Depois da performance, expliquei a ele que se tratava de uma atuação. Nessas intervenções, muitos olhares eram desviados, pois é incomum observar alguém chorando.



Figura 14: Abertura da exposição *Tramações 2*



Figura 15: Abertura da exposição *Tramações 2*

De maneira geral, as pessoas que se aproximaram da performance ofereceram algum tipo de apoio. Os que se sentavam ao meu lado confortavam-me com abraços ou queriam simplesmente desabafar sobre suas questões. Nesse “cantinho do choro” (como a instalação foi apelidada), essas pessoas da comunidade acadêmica emocionaram-se junto a mim, relatando a frequência com que choram, seus medos e carências.

Nos relatos que ouvi, o choro vieram de histórias afetivas ligadas a ausências, traições, amores impossíveis, perdas... Outros revelaram ter dificuldade de chorar. Durante a exposição, estive com cerca de 30 participantes, em geral estudantes. O trabalho foi presenciado também por artistas, professores e funcionários da universidade²⁷. No tempo em que estive montada, a instalação também foi absorvida de maneira bem-humorada, relatado em fotos e vídeos diversos em redes sociais²⁸.

27 Esse contato foi bastante enriquecedor. Ao ser questionada se precisava de alguma coisa ou se eu estava bem, costumava responder: “Vai ficar tudo bem”. Sobre essa experiência com o público/ transeunte reuni impressões pessoais de cada ação na espécie de “diário de bordo”, relatando o tempo de choro e acontecimentos que me chamaram a atenção. Entre os escritos, relato pessoas que se aproximavam; que desviavam o olhar; que fotografavam à distância; que ignoravam minha presença; que se sentavam ao meu lado para conversar. Na maioria das conversas, o tema era o próprio ato de chorar, se a pessoa chorava muito, pouco, às vezes ou nunca, os motivos de choro etc. Vi quem se emocionasse junto e, numa única vez, uma moça que se sentou ao meu lado, deu-me as mãos e chorou bem mais do que eu. Em suma, ouvi diversas histórias e recebi inúmeros abraços.

28 A página *É permitido chorar*, no Facebook, contém relatos e imagens sobre as ações, complementadas por posts e stories em meu perfil pessoal do Instagram.



Figura 16: O artista Renato Valle confidencia sua relação com o ato de chorar



Figura 17: O artista Daniel Santiago na performance

A partir da experiência desse canal de troca, é possível configurar trabalhos recentes no campo da performance arte como dispositivos de escuta e estabelecer diálogo do *Choro* com trabalhos feitos na rua como *Escuto histórias de amor*, de Ana Teixeira (2005/ SP), *Converso sobre qualquer assunto*, de Eleonora Fabião (2008/RJ) e *Pago 4 e 10*, de Elilson (2016, PE/RJ). Na proposta de Ana Teixeira, a artista tricota uma peça vermelha de lã que vai até o chão, numa ação contínua quando está só ou quando alguém se senta ao seu lado. O convite vem de um pequeno banner com os dizeres em vermelho: “Escuto histórias de amor” e de uma cadeira vazia próxima.

Já a proposta de Fabião trazia duas cadeiras montadas frente a frente num espaço público, onde escreve num bloco de papel *Converso sobre qualquer assunto*. De calça jeans e pés descalços, ela exhibe o texto aos transeuntes. A performance integrou o projeto *Ações*

cariocas, que contemplava práticas semelhantes²⁹. No decorrer dos dias, o cartaz sofreu variações como “*Converso sobre política*”, “*Converso sobre saudade*”, “*Converso sobre amor*”.

A ação de Elilson apresentava o artista com um carrinho de supermercado carregando um aviso: “Pago R\$ 4,10 para você andar no meu carrinho. *sujeito a condições”. O percurso era feito entre duas estações de metrô do Rio de Janeiro, sendo os R\$ 4,10 o preço da passagem. Com o reajuste dos tíquetes, a performance foi refeita posteriormente com o título *Pago 4 e 30*, gerando a série *Pago*.

Cito essas ações performativas pelas aproximações com *É permitido chorar*, pela montagem de uma instalação enquanto intervenção na paisagem cotidiana³⁰, valendo-se da materialidade de avisos como estratégia de aproximação³¹, abarcando as qualidades de corpo, espaço e materialidade aqui discutidas. Ao discorrer acerca de *Converso sobre qualquer assunto*, Fabião retoma trechos de seu caderno de notas, que inclui a reflexão da aceleração da receptividade na transformação do corpo em campo:

Minha ferramenta de trabalho é a receptividade. Acelerar a receptividade significa investigar presença e corpo como entre-lugares. Acelerar a receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar nenhuma mensagem fechada ou pré-estabelecida. Trabalho para a co-criação de significações momentâneas e compartilhadas. Para a criação conjunta de um campo relacional. (FABIÃO, 2010, p. 16)

Ao me deparar com essa “compreensão mútua”, levantada por Fabião, ter estado no *Choro* como interlocutora de relatos tão pessoais e delicados me fez refletir também sobre questões éticas em trabalhos artísticos que lidam com a presença do público. Como, por exemplo, se devia ou não dizer claramente aos visitantes que se trata de um trabalho artístico. Apesar da pesquisa que investiga essa diluição de fronteiras entre as artes e o cotidiano, preocupei-me em não tratar os transeuntes como pessoas a serem “enganadas”, tal qual programas de “pegadinha” veiculados na televisão ou mesmo quando se aproxima do que seria o “Teatro Invisível”, de Augusto Boal. Nesse tipo de teatro, o ator provoca uma situação

29 Feito no Centro do Rio de Janeiro, precisamente, no Largo da Carioca, ponto de bastante movimentação na cidade.

30 Sobre o conceito de paisagem, vide *A invenção da paisagem*, de Anne Coquelin (1989).

31 Remeto essas ações à arte relacional. Ainda que não me detenha a esse conceito, indico a leitura de *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud (1998).

previamente programada em um ambiente público e interage com as pessoas sem se identificar como artista.

Criado durante o exílio do teatrólogo na Argentina, o Teatro Invisível foi uma maneira de despistar a proibição de se fazer teatro, tanto que coloca as palavras espetáculo e espectadores entre aspas. A técnica, criada em 1970,

Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o 'espetáculo', essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em 'espectadores' (BOAL, 1991, p. 167).

Boal compara suas intervenções com o efeito de uma explosão, tamanho o impacto da cena, e atenta para possíveis interferência de transeuntes, as quais os atores devem estar preparados, já que “O teatro invisível deve 'explodir' em um determinado local de grande afluência de pessoas” (BOAL, 1991, p. 167). Sem a estratégia política do Teatro do Oprimido e esse caráter explosivo do Teatro Invisível, identifico-me com Boal no sentido que o diretor rejeita a palavra espectador, atribuída por ele a um ser passivo. Para Boal, o espectador “deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 1991, p. 180).

Nesse sentido, não considero minha performance como Teatro do Invisível e tampouco o participante como espectador. De todo modo, esse papel acerca de quem assiste a ou participa da performance despertou-me certo incômodo ético. Recordo-me que certa vez, durante meu choro, uma estudante se aproximou e perguntou se eu queria conversar. Respondi que poderíamos, sim, conversar. “Então vamos subir”, convidou-me. Eu disse que ficaria ali, que eu estava naquele espaço por conta de um trabalho integrante de uma exposição coletiva e apontei a placa com as informações sobre a obra. Ela não compreendeu, ficou confusa e perguntou se havia câmeras ali. Eu repeti que se tratava de um trabalho de arte, mas que aquele momento era verdadeiro para mim. Qualifico como verdadeira a entrega da pessoa (em corpo e emoção) em todo trabalho artístico que envolve a presença e o aqui e agora³².

32 Num local de tantas manifestações artísticas como o CAC e obras que se borram com a rotina do local, vale recordar um episódio de anos atrás em que uma pessoa sofreu um choque e a tremedeira chegou a ser confundida com uma performance, antes que fosse socorrida. A arte e seus mecanismos de validação foi colocada em xeque com o cearense Yuri Firmeza que, em 2006, divulgou um artista fictício cujo nome traduzido em português seria “artista inventado”. Os fatos renderiam novas discussões acerca dos meios de

Depois dessa experiência, passei a conseguir explicar o trabalho e conversar com quem entrava na performance mantendo o estado do choro. O trecho de *Autopsicografia*, apresentado como epígrafe deste capítulo, serviu como chave na compreensão do ofício de artista e algum alívio na questão ética. No poema, Pessoa expõe a profundidade do fazer artístico, do poeta fingidor, em que a dor pode ser tanto a matéria-prima quanto o resultado desse fazer, ou ambos.

Fabião tange essas questões ao afirmar que “não se atinge o corpo performativo grosseiramente. O corpo performativo não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente essa vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 6).

Concordo com Fabião, para quem “Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (FABIÃO, 2011, p.77). A teórica e artista frisa que “a experiência é o cerne da questão” (FABIÃO, 2011, p.78)³³

Foi justamente o contato com quem transitava pelo espaço que me trouxe o maior estímulo para esse corpo que chora. Tecnicamente, aciono o ato de chorar não só da memória emotiva sugerida por Stanislavski. Meu choro vem de questões particulares e lamentações gerais, da consciência de um lugar de fala específico e um tanto privilegiado (mulher branca de classe média, nascida em Brasília), um choro que flui a cada lembrança de injustiças ou pelas histórias dos colegas cujas obras estavam expostas na Galeria Capibaribe. Apenas uma parede separava a instalação daqueles trabalhos tão potentes e dolorosos, repleto de experiências às quais eu não teria acesso, de fato. “Nunca conhecerei a dor de uma pessoa trans, de uma pessoa negra”, pensava, tentando entrar em contato com essas emoções alheias e tomando consciência do meu lugar privilegiado.

A emoção também foi provocada pelo exercício de criação de biografias de quem circulou pelo hall do CAC. Ali, observei pessoas e criei histórias sobre as dificuldades de cada um e sobre como é difícil lidar com limitações físicas e questões como racismo, LGBTfobia, machismo, preconceitos diversos, exaltados por um contexto de retrocesso, extremamente intolerante. É nesse caminho que senti o choro como um desabafo coletivo, somado ao momento político que atravessamos. A experiência foi rica e profunda. Entretanto, como

legitimação da arte e, ainda, das Fake News e suas consequências.

33 No ensaio *Programa performativo: O corpo-em-experiência* (FABIÃO, 2013), a performer retoma a questão.

estratégia de defesa, evitei absorver essa sensação de tristeza cada vez que a performance terminava, ainda que trabalhos artísticos tenham caráter catártico para seus criadores. Houve também uma preocupação de que aquele local não se confundisse com um divã também para os participantes. Nesse sentido, vale o aviso afixado na placa descritiva (que segue a identidade visual do CAC), integrante da instalação: “Se persistirem os sintomas, um especialista deverá ser consultado”.

3.4 Síntese poética

Enquanto ocorria Tramações, *É permitido chorar* foi duplicado e montado na cidade de Natal para participação no evento Reperformar o afeto (UFRN)³⁴. Na ocasião da mostra, o curador Dr. Marcos Bulhões³⁵ reuniu os participantes e teceu algumas considerações sobre as performances apresentadas, incluindo minha obra. Interessante observar que os elementos da cena abordados aqui não ganham relevo nesta primeira apreciação crítica sobre *É permitido chorar*. Dos pontos apontados, foram destacadas questões do choro enquanto tabu e da cobrança social pelo sucesso:

Aqui é permitido chorar mantendo o tabu. Fraqueza é tabu hoje, no american way of life capitalista da produção, na produtividade lattes da nossa vida, fraquejar, chorar, não conseguir, perder prazo, é muito ruim. Então acho que seu trabalho é de uma sutileza e que me emocionou também porque ele traz isso. Ele revela o tabu e eu adoro quando a performance chega a esse ponto. É o tabu: Chorar em público. Quem não chorou aqui andando na rua alguma vez, com vergonha, precisando esconder, mas você pode andar rindo, pode andar raivoso, mas chorar... Isso me tocou (BULHÕES, 2018, s/r).

Outro ponto da fala de Bulhões sobre *É permitido chorar* diz respeito ao poder da imagem enquanto síntese:

A performance consegue condensar uma imagem só que fica na nossa cabeça. Peter Brook falava que o artista passa muito tempo para, numa obra que seja, criar uma imagem que fique na cabeça do espectador. Ter isso já é incrível, porque é isso que faz sentido. Ele se refere ao teatro, mas acho que vale para a performance (...) Eu vou me lembrar do que é forte e impactante. Da mesma forma que você consegue criar isso. (...) O que eu queria elogiar no seu trabalho é a síntese que me traz isso que nunca mais vou esquecer: É permitido chorar. (BULHÕES, 2018, s/r)

34 *É permitido chorar* participou da Mostra Fórum Reperformar o Afeto, do Laboratório de Performance e Teatro Performativo, sob coordenação da professora Dr^a Naira Ciotti, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

35 Bulhões é curador, performer e integrante do Desvio Coletivo (SP).

No meu ponto de vista, esse poder sintético apontado por Bulhões ao citar o diretor teatral Peter Brook foi provocado justamente pela união dos elementos da cena na proposta performativa. Como vimos ao longo do processo, esse cuidado em harmonizar os elementos conferiu unidade estética à obra, impulsionando essas partes (iluminação, cenografia, objetos de cena, figurino, texto) numa proposta só, amarrada pelas qualidades de corpo, espaço e materialidade.



Figura 18: Com Yasmin, da plateia da Mostra Reperformar o afeto – IFRN: “O choro é o alongamento da alma”

Conforme mencionado anteriormente, o trabalho continua a circular por eventos de cunho artístico e acadêmico, voltados tanto para as artes visuais quanto para as artes cênicas. Em julho de 2018, *É permitido chorar* foi reapresentado na UFPE como Comunicação Artística no VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação.³⁶ Outras vivências ocorreram em eventos posteriores como em duas sessões de modelo vivo na Exposição Risco! (Museu Murillo La Greca), no Cena Contemporânea (Festival Internacional de Teatro de Brasília) e na XII Semana de Artes Cênicas da UFPE. No registro fotográfico dessas ocasiões é possível perceber os aspectos apontados ao longo desde capítulo no que diz respeito à maneira como meu repertório teatral se desdobrou nesta criação no campo da performance.

Ao discorrer sobre relações da performance com a criação teatral contemporânea, Fabião reflete sobre seu programa performativo e apresenta questões pertinentes aos dois campos, remetendo-nos ao famoso urinol de Marcel Duchamp³⁷ como parte de uma

36 Na ocasião, ocorreu um obstáculo inesperado: um cachorro, vira-latas de porte médio, dormia numa das cadeiras da instalação. Sentei-me ao seu lado. Como a plateia resolveu não interagir, eu mesma provoquei uma ação para impor ritmo à apresentação e o resultado foi que, após acariciar o cão, quase fui mordida por ele, que latiu em minha direção enquanto rapidamente eu recolhia minhas mãos.

37 Trata-se de *A fonte*, de 1917.

[...] vontade performativa de desnaturalização dos habitats, de seus habitantes e das relações entre gente, meio, coisa, tradição. [...] Cabe ao criador interessado em continuar investigando possibilidades de arte, de pensamento, de materialidade, de mundo através do seu trabalho (como fez Duchamp), seguir desfamiliarizando o familiar e gerando espaço para que outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas. (FABIÃO, 2013, p. 8).

Nesse sentido, vejo que essa apropriação dos recursos teatrais para as artes visuais não representa uma dicotomia ou embate, mas um caminho produtivo a partir de ferramentas pertencentes ao vasto campo cênico e que tem muito a colaborar com a arte da performance.

4 MEU ABISMO

“Porque aprender a viver é que é o viver mesmo...
Travessia perigosa, mas é a da vida”
Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*

4.1 Abismada

Neste capítulo, abordo a performance *Meu abismo*, criada no segundo semestre de 2018. Aqui identifico uma série de referências e traço paralelos entre essa criação e outras obras. Assim como *É permitido chorar*, este trabalho apresenta questões ligadas à vulnerabilidade do ser humano. Desta vez, a visualidade é tratada a partir de um formato específico: a fita de Moebius, conhecida como símbolo do infinito. A ação dura de quinze minutos a meia hora. O trabalho segue em circulação.

Na obra *Meu abismo*, caminho pela superfície de uma faixa de oito metros que aos poucos se abre e se desdobra em diferentes formatos. A obra propõe um passeio inquieto por um abismo múltiplo; concreto e metafórico; íntimo e universal. Além de provocar reflexões acerca dos abismos que cercam cada um nós, evidenciados e coletivizados em contextos opressores, uma das propostas desse trabalho é subverter noções de tempo e espaço. A fita de Moebius (ou Möbius) desafia as leis da física. Foi criada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius, em 1858, tendo como uma de suas características mais fascinantes ser o que os matemáticos chamam de "objeto não-orientável", ou seja, impossível de determinar qual seria sua parte de cima ou de baixo, de dentro ou de fora.

No caso da performance em jogo, a fita foi confeccionada a partir de pedaços de persianas descartadas num depósito caseiro. A escolha do material se deu pela flexibilidade, durabilidade e plasticidade daquelas tiras de PVC branco. O trabalho surgiu da investigação prática desse material, sua possibilidade de metamorfose e seu potencial poético num processo de criação que, conforme veremos, teve como referências obras de M.C. Escher, Daniel Santiago, Oscar Niemeyer, entre outras.

A seguir, detalho os passos desse caminho criativo, surgido de uma proposição externa, na disciplina *Tópicos Especiais em Processos de Criação em Artes Visuais*,³⁸ ministrada pela professora orientadora dessa pesquisa, Roberta Ramos, que propôs o recorte *Performance: criação, arquivo e reações* (diretamente relacionado com uma pesquisa de pós-doutoramento). Na ocasião, realizei, ainda, um estágio docência. No contexto da disciplina foram apresentados trabalhos no Ciclo de Seminários *Corpo, arquivo e reações*, composto por três edições realizadas no Centro de Artes e Comunicação da UFPE.³⁹ O trabalho *Meu abismo* integrou a programação desses seminários, compostos por ações performativas, comunicações e debates, que fluíram para outros pontos do CAC como jardins, halls e salas⁴⁰.

A proposta da *reação* bem como a observação de como ela se deu na disciplina e nos seminários serão detalhadas nos tópicos seguintes, incluindo como isso se desenvolveu por meio de exercícios práticos, a partir de referências prévias para mover novas criações.

Ao discorrer sobre *Meu abismo*, sigo atenta, ainda, ao uso de recursos da cena na concepção da performance e na relação com as qualidades performativas de corpo, espaço e materialidade, seja em maior ou menor grau.

4.2 Passo a passo criativo

A elaboração da performance *Meu abismo* partiu de uma série de propostas da disciplina *Performance: criação, arquivo e reações*. A teoria foi contemplada com leituras e debates acerca de arquivo e memória como fontes propulsoras em conceitos como o de *reencenação* ou *reenactments*⁴¹, apresentado por André Lepecki no texto *O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança* (LEPECKI In OLIVEIRA JUNIOR,

38 A disciplina foi oferecida pelo PPGAV para a Pós-graduação e para a graduação, durante o segundo semestre de 2018, como parte de um projeto de extensão proposto e coordenado por Roberta Ramos, intitulado *Corpo, arquivo e reações*. Para a Graduação, a disciplina chamava-se Estudo da Performance.

39 Seminários: *Historiografias afetivas* (Miniauditório 2, em 23 de outubro de 2018, no); *Corpo: arquivo e reação* (Galeria Capibaribe, em 20 de novembro de 2018) e *Reações: Historiografias emancipatórias* (Ateliê 1, em 11 de dezembro de 2018).

40 Sob coordenação de Roberta Ramos e produção de Adelmo Do Vale e Rafael Fx, participaram do Ciclo de Seminários *Criação, arquivo e reações* e de sua respectiva mostra de trabalhos artísticos: Abiniel Nascimento, Deisiane Barbosa, Elly Ciriaco, Irla Sab, João Ricardo, Luan Ferreira, Luísa Paiva, Mitsy Queiroz, Olga Wanderley, Rayellen Alves, Renata Neves, Renata Caldas, Renata BN, Ronaldo Praxedes e Ziel Mendes.

41 Originalmente, o conceito foi proposto pelo filósofo, historiador e arqueólogo britânico Robin George Collingwood (1889-1943).

2011); e a proposta de uma *historiografia performativa*, de Eleonora Fabião, no texto *Performance e história: em busca de uma historiografia performativa* (FABIÃO, 2012).

O texto de divulgação do Ciclo de Seminários *Criação, Arquivo e Reagências* apresenta a abordagem da *reagência* no evento mencionado e na disciplina em questão, de acordo com o que foi proposto por Roberta Ramos em sua pesquisa⁴². Trata-se de refazer uma experiência anterior da seguinte maneira:

A reagência refere-se a uma abordagem investigativa e crítica no ensino de história da dança e da performance, utilizando como ferramenta a forma (estratégias e procedimentos) como artistas da dança e da performance na contemporaneidade têm se valido de reenactments (prática de refazer uma experiência anterior), para discutir a própria criação artística e sua história, em seus projetos artísticos. A proposta funda-se em utilizar como ferramenta o reenactment não só de obras, mas de questões, princípios corporais, procedimentos, tipos de presença e estados, inspirando-se em possibilidades experimentadas por artistas, mas não as tomando como guias prescritivos, senão como referências, sobretudo, de procedimentos a serem observados, experimentados e transformados, a partir do presente e com um interesse performativo de produzir novas agências (MARQUES e BRITTO, 2018, p. 190).

A possibilidade da feitura de um trabalho performativo a partir dessa *reagência* despertou um território criativo fértil, abrindo novos campos de experimentação, a partir de fontes previamente existentes. Vale ressaltar que, no campo da performance, não se tratava de estimular a chamada *reperformance*, a refeitura de uma performance criada anteriormente por outro artista, mas de deslocar as referências de cada um para uma proposta pessoal inédita. Esse modo de deslocar referências no tempo e no espaço tem sido experimentado nas linguagens da dança, do teatro, e, ainda, da performance.

Voltado ao estudo do arquivamento em dança contemporânea, Lepecki sugere a “vontade de arquivar” como proposta de ativar a reencenação:

[...] Na arte atual, proponho que, a fim de investigar a reencenação [reenactments] em dança como uma marca de experimentação que define a sua contemporaneidade, um conceito deve ser introduzido: chamemo-lhe de uma 'vontade de arquivar' especificamente coreográfica. (LEPECKI, 2011, p. 105)

Se o termo diz respeito a mover um arquivo no sentido de se recolocar naquela ação do passado, pensando em possíveis deslocamentos e suas reagências como forma de produção

42 Texto extraído da página do evento do terceiro seminário no Facebook.

performativa, Lepecki fala de artistas que têm interesse em evidenciar sua relação com a história, que trazem isso como tema, “o corpo como lugar privilegiado de arquivamento” (LEPECKI, 2011, p. 114). Para Lepecki, o corpo, constituído de tantos aspectos aponta novas noções enquanto arquivo:

[...] Em sua precariedade constitutiva, pontos-cegos, perceptuais, indeterminações lingüísticas, tremores musculares, lapsos de memória, sangramentos, raivas e paixões, o corpo como arquivo realoca e desvia as noções de arquivo da concepção de depósito documental ou agência burocrática dedicados ao (dês)gerenciamento do ‘passado’ (LEPECKI, 2011, p. 114).

Na minha visão, de certa maneira, o corpo e a performance acionam um novo arquivo, um outro entendimento e outra compreensão tanto da própria história, quanto da própria ficção. Vejo um trânsito entre ficção e não-ficção à medida que cada obra artística está inserida num contexto. No momento em que essa é produzida, carrega consigo significados, que são redimensionados e ressignificados à medida que é apresentada e reapresentada em momentos diferentes para públicos diferentes. Mesmo não tendo a história como finalidade artística, considero a potência das referências imagéticas que rondam os imaginários individuais e coletivos a fim de ampliar compreensões e abrir narrativas.

Nesse sentido, os conceitos de *reencenação* e *reenactments* parecem abarcar essa noção de um sistema aberto, instável. Curiosamente, a noção do não-estável converge com a ideia de abismo, que traz em si a ideia de desequilíbrio, de instabilidade e de risco.

Nas performances que crio tento aproximar-me desse outro lugar, fora da zona de conforto. A busca por pontos-cegos, mencionados brevemente por Lepecki, também norteia meu trabalho. Procuo aquilo que está presente, mas de alguma forma invisível, apagado, silenciado, escondido. Dessa maneira, busco a sutileza, as entrelinhas, aquilo que não é dito, o obscuro, no sentido do oculto, do que costuma estar fora de cena. O abismo interior me parece coerente com essa busca. Trata-se de inquietações na vida de cada um, questionamentos, mergulhos em conflitos, acrescidos de um contexto político sombrio.

Se tomarmos referências artísticas enquanto parte do arquivo, podemos tratar os exercícios de criação das performances na disciplina citada como uma “vontade de arquivar”. Pessoalmente acredito que, se sua referência é presente no cotidiano, essa fará parte da sua vida de tal maneira que acionará seu modo de ser, sua visão de mundo e, inevitavelmente, sua criação artística. É como estar cercado por amigos e adquirir hábitos e estilos semelhantes a esses.

Acredito que essa fusão se dê de maneira similar entre o artista e suas referências, das mais próximas às mais remotas.

Fabião (2012) remonta a Helio Oiticica, para quem o objeto seria uma ponte de acesso ao instante, o “objetoato”. (OITICICA apud FABIÃO, 2012, p. 56). A partir do objetoato de Oiticica, Fabião aponta o arquivo ato como forma de acessar o instante: “O arquivo não é apenas uma fonte documental, mas uma fonte de experiência histórica e experimentação historiográfica. O arquivo não é uma mera coleção de dados, mas um produtor de efeitos e afetos; uma ponte para acessar o instante, o arquivoato” (FABIÃO, 2012, p. 56).

Em sua busca por uma historiografia performativa, Fabião (2012, p. 56) propõe “que consideremos arquivos como coleções de fragmentos e o historiador como compositor de configurações a partir destas coleções”. Nesse curso, a performer toma como estratégia metodológica a aproximação da “figura do historiador da performance e a figura do artista da performance, para a criação de modos enfaticamente corporais de conhecimento e escrita” (FABIÃO, 2012, p. 54). Para a mesma, “um historiador escuta as vozes do arquivo” (FABIÃO, 2012, p.55) e “historiadores trabalham aproximando e distanciando-se de seus objetos de estudos ao extremo de fundirem-se com eles, ao extremo de tornarem-se não-eles” (FABIÃO, 2012, p.55).

Nessa procura, à autora interessa a capacidade derivativa da performance e o atravessamento de corpos, pontos tangentes no processo criativo de *Meu abismo*:

Aqui interessa a experiência do historiador com o tempo, o espaço, os documentos, a corporalidade, a escrita, a página. Aqui interessa a força generativa da performance historiográfica. Também a força derivativa da arte da performance. Aqui percebe-se um interesse comum aos performers e a certos historiadores: tornar seus corpos disponíveis para que se dêem todos os tipos de agenciamentos. Assim como o corpo do performer, o corpo do historiador vai ser incorporado e incorporar, ser atravessado e atravessar inúmeros corpos – existentes e não-existent; vivos e mortos; atuais e virtuais; arquitetônicos e imateriais; presentes, passados e futuros; individuais e coletivos. (FABIÃO, 2012, p. 53).

No processo criativo desenvolvido ao longo da disciplina, verifico a junção da vontade de arquivar e ouvir as vozes dos arquivos com o intuito de abrir caminho para a prática de mover esses arquivos, ativar as referências na proposição de caminhos criativos que remexam baús de memórias como procedimento. Nesse sentido, veremos a singularidade desse processo na articulação com arquivos. A partir da abordagem de referências seguiremos para o próximo tópico, que faz parte importante desse processo criativo: as listas.

4.2.1 Listas e listras

Com base no livro *A vertigem das listas*, de Umberto Eco, foram propostos os primeiros exercícios na mesma disciplina *Performance: criação, arquivo e reagências* que, inicialmente, visaram à criação de listas com as principais referências artísticas dos participantes. Sobre listas, catálogos e maneiras de elencar influências, Eco aponta:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, enquanto a outra forma de representação sugere o infinito quase fisicamente, pois ele de fato não acaba, não se conclui numa forma. Chamaremos esta modalidade representativa de lista, elenco ou catálogo (ECO, 2010, p. 17).

Vale destacar aqui as considerações de Eco sobre o infinito, noção que permeará *Meu abismo* em sua ligação com a fita de moebius, a ser abordada adiante. Eco chama de “infinito potencial” um estado emocional em relação ao “infinito da estética”:

O infinito da estética é o sentimento subjetivo de algo que nos supera, é um estado emocional, um infinito potencial; o infinito de que falamos agora é, ao contrário, um infinito atual, feito de objetos talvez numeráveis, mas que nós não conseguimos numerar – e tememos que sua numeração (e enumeração) não termine nunca. (ECO, 2010, p. 15).

Seguindo a ideia de listas como ponto de partida para o exercício proposto na mesma disciplina, Eco indica a feitura de listas e a possibilidade de criar uma lista poética a partir de uma lista prática. Sobre a distinção entre uma lista prática e uma lista poética, Eco exemplifica: “A lista de um restaurante é uma lista prática. Mas num livro de culinária, uma lista dos diversos cardápios dos mais renomados restaurantes já ganharia um valor poético” (ECO, 2010, p. 374).

O autor segue discorrendo sobre as trocas entre lista prática e lista poética quando trata dos catálogos das grandes bibliotecas, sendo esse o exemplo mais convincente:

[...] certamente sua finalidade é prática, mas o bibliófilo que tentasse ler todos aqueles títulos e murmurá-los como uma ladainha ficaria na mesma situação que Homero diante de seus guerreiros. [...] Em todo caso, é o que acontece quando lemos o catálogo de obras de... elaborado por ..., onde os títulos daqueles livros em grande parte estabelecidos surgem agora, não mais como um inventário, mas como uma fórmula encantatória. (ECO, 2010, p. 374).

No exercício proposto em aula da referida disciplina, minha primeira lista não seguiu à risca o pedido de elencar as referências, e acabei criando uma lista de elementos que me cercam,

incluindo alguns artistas. A essa primeira escalação Umberto Eco chama lista prática, anotada por mim aleatoriamente da seguinte forma: o artista Daniel Santiago, rock, preto e branco, listras, café, água, placas. Dessa primeira lista, surgiu esta lista poética: afeto, empatia, caos/desordem, profundezas, abismo, delicadeza.

Num outro momento, seguindo a orientação de apresentar uma lista prática, composta exclusivamente por referências artísticas, surgiu a seguinte lista, sem que fosse pedida alguma explicação contextual ou afetiva acerca das escolhas: Daniel Santiago, Iron Maiden, M.C. Escher, Tim Burton, Oscar Niemeyer, O Irmão do Jorel (desenho animado), Athos Bulcão, Sliks (artista urbano), Rincon Sapiência, Diadorim (personagem do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa), Deborah Colker, Michael Jackson, Madonna, Roberta Cirne (quadrinista que aborda personagens de histórias de terror do Recife). Essa lista prática se deu em sala de aula, sem pedido de se aprofundar em torno dela, sendo a atividade elencar essas referências.

A seguir discorro sobre as principais referências que impulsionaram a criação de *Meu abismo*. Tratei a lista como se guardasse essas referências em gavetas que seriam utilizadas num momento próximo. Vale sublinhar alguns elementos que surgiram e que voltarão à tona, visíveis no processo e no resultado da performance. São esses: as cores preto e branco, e os elementos de listras, profundezas, abismo e delicadeza.

A primeira referência artística ressaltada aqui é a de M.C Escher, no qual novamente mostra-se a noção de infinito. Trata-se de um “arquivo” remoto. A primeira exposição que visitei por conta própria foi de M.C. Escher no MASP. Eu e meu irmão André (hoje matemático) ficamos fascinados com o preenchimento do espaço, os efeitos de ilusão, dentre outras características desse artista. Cada um comprou uma camiseta e um cartaz, tornando Escher presente no cotidiano. O poster das formigas vermelhas percorrendo a fita de Moebius ficou anos afixado na porta do meu quarto.

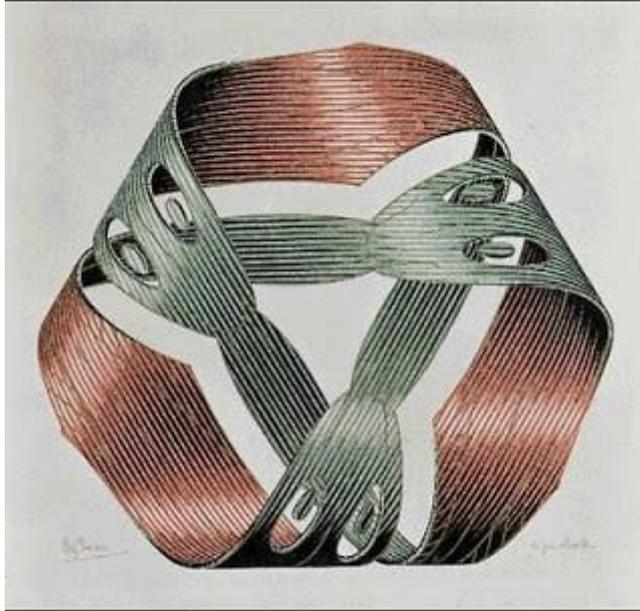


Figura 19: Escher: *A fita de Moebius* (1963)



Figura 20: Escher: *A fita de Moebius II* (1963)

No catálogo da exposição, o artista discorre sobre a eternidade no texto *Aproximações da infinidade* (ESCHER, 1993). Carregadas de poesia, as palavras de Escher demonstram um universo paralelo possível ao divagar sobre o tempo, o espaço, o infinito e o vazio, elementos que interessam no estudo da performance *Meu abismo*. “Teria algum compositor, artista que

tenha o tempo como base de trabalho, jamais sentido o desejo de aproximação da eternidade através dos sons?”, indaga e segue sua viagem escrita sugerindo aprofundar-se na infinidade:

Ir bem fundo na infinidade! Um sossego absoluto. Evadir-se das tensões do cotidiano; navegar sobre um mar calmo na proa de um barco, em direção a um horizonte que se vai sempre distanciando; fixar as ondas que se quebram ouvindo o seu murmúrio suave e monótono, evadir-se na inconsciência (ESCHER, 1993, p. 8).

Adiante, o artista propõe que se contenha o devaneio, sugerindo que se siga uma espécie de “norte” demonstrando a preocupação em se ter um eixo para que se possa avançar na própria poética:

Qualquer um que mergulhe na infinidade, quer no tempo, quer no espaço, indo cada vez mais longe sem nunca parar, necessita de pontos fixos, de marcos miliários, porque de outro modo o seu movimento torna-se indistinguível da paralisação. Tem de haver estrelas que ele torne cadentes, faróis através dos quais ele possa medir a distância percorrida. (ESCHER, 1993, p.8).

Assim, Escher e sua noção de infinitude tornaram-se referência fundamental na feitura da performance *Meu abismo*. No trabalho, sinto-me desenhando pelo espaço com o corpo e sua extensão na proposta, a própria fita de moebius. Seguindo princípios básicos do desenho, aproprio-me de retas, curvas e do movimento. Movimento esse transportado do que seria o ato de desenhar na superfície plana do papel para uma composição no espaço tridimensional.

Outra referência listada que dialoga com desenho e espacialidade foi o arquiteto Oscar Niemeyer, cuja obra é marcante pelo uso do concreto, linhas, curvas e pela leveza. Por ser natural de Brasília, aprecio suas obras desde criança, assim como painéis e azulejos de Athos Bulcão⁴³. São formas e relevos impregnados na memória e presentes nas idas e vindas pelas ruas da Capital.

43 Athos Bulcão (1918-2008) tem seu trabalho cravado em diversas obras de Brasília, muitas em parceria com Niemeyer, tais como os blocos em relevo da lateral do Teatro Nacional e os azulejos da Igreja N. Sr.ª de Fátima.



Figura 21: Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília. Obra de Niemeyer com relevo lateral de Athos Bulcão

A adolescência em Brasília também trouxe uma paixão pelo rock, especialmente pelo *heavy metal*, sendo a banda britânica Iron Maiden uma das prediletas. As capas de seus discos e o “mascote” Eddie apontaram uma referência não só sonora, mas visual, presente na trajetória dessa banda britânica⁴⁴. A estética sombria do *heavy metal* está contida também nas letras, como observamos no álbum *Fear of the dark*, de 1992⁴⁵. O aspecto nebuloso da banda serviu como atmosfera na criação da performance aqui estudada, reforçada pela referência de Roberta Cirne, ilustradora voltada a histórias misteriosas de personagens de terror da cidade do Recife.

44 Sabe-se que o estilo da fonte do nome dos grupos de rock influenciou nos primórdios da pichação no Brasil nos anos 1980, sendo que “quando surgiu na década 80, em São Paulo, a pichação buscou inspiração nos logos das bandas de rock da cultura heavy metal, punk rock e hard core que, por sua vez, eram inspirados nas runas anglo-saxônicas”. Disponível em < www.medium.com/donosdarua > Acesso em 27mar2020.

45 Iron Maiden é o nome de um instrumento medieval de tortura. A trajetória da banda e as capas de seus respectivos álbuns podem ser vistas no site oficial www.ironmaiden.com



Figura 22: Capa do álbum *Fear of the dark* (1992)



Figura 23: Personagens de Roberta Cirne: horror e mistério no Recife

Ainda nas referências sombrias, cito a filmografia de Tim Burton, com seus personagens não-convencionais e melancólicos. O famoso *Edward mãos de tesoura* (1990), por exemplo, é uma dessas figuras encantadoras pela autenticidade e surpreendente delicadeza. Em filmes como *Os fantasmas se divertem* (1988) e *Alice no país das maravilhas* (2010), vemos peças de figurinos listrados (calças, camisetas etc.) em preto e branco. Esse contraste que flerta com o expressionismo nas artes visuais e, ainda, com o cinema expressionista, acentuou a obra de Tim Burton como uma referência criativa aqui. Para a feitura de *Meu abismo*, ressalto elementos como a melancolia, a delicadeza, listras e preto e branco, conforme veremos elencados adiante.



Figura 24: Tim Burton: Os fantasmas se divertem



Figura 25: Mais um filme com figurinos listrados e em preto e branco

A partir de mais um exercício na disciplina com base no livro de Eco, seguimos a transformação do que seria uma lista prática numa lista poética. Para cada referência listada anteriormente, foi criada outra lista, mais abstrata, reunindo qualidades derivadas da lista prática. Com as referências artísticas elencadas em mãos, surgiu a seguinte lista poética: noção de abismo; movimento de metaleiros de bater cabeça; infinito espacial, labirinto, metamorfose; listras, preto e branco, sombrio; concreto, curvas; botas amarelas, voz infantil; texturas, relevos, quadrados; movimento, rua; sorriso, corrida, fuga; corpo atlético, saltos de atleta; sombrio, noturno; sensualidade, noite; mistério; mistério, androginia.

A tabela a seguir ilustra de que forma a lista poética derivou da lista prática:

Lista prática	Lista poética
Daniel Santiago	noção de abismo
Iron Maiden	movimento de metaleiros de bater cabeça
M.C. Escher	infinito espacial, labirinto, metamorfose
Tim Burton	listras, preto e branco, sombrio
Oscar Niemeyer	concreto, curvas
Irmão do Jorel	botas amarelas, voz infantil
Athos Bulcão	texturas, relevos, quadrados
Sliks	movimento, rua
Rincon Sapiência	sorriso, corrida, fuga
Deborah Colker	corpo atlético, saltos de atleta
Michael Jackson	sombrio, noturno
Madonna	sensualidade, noite
Roberta Cirne	Mistério
Diadorim	mistério, androginia

A partir dessas qualidades associadas a cada referência, cada participante da disciplina recebeu a orientação de separar uma imagem que tivesse a ver com a lista. Com a referência de Daniel Santiago, meu foco inicial de pesquisa, veio-me a noção de abismo, a partir de um trabalho que muito me chama a atenção e bastante relevante em tempos de ameaça à

democracia: *O Brasil é o Meu abismo*⁴⁶. Nessa performance de 1982, o artista ficou pendurado de cabeça para baixo carregando um cartaz com o nome da obra. Corajosamente, Santiago trabalhava noções de corpo, espaço e materialidade de maneira subversiva, num contexto de forte repressão artística. Essa qualidade experimental esteve presente conceitualmente nos trabalhos da dupla Brusky & Santiago, parceria existente entre as décadas de 1970 e 1990.



Figura 26: Performance de Daniel Santiago (1982)

Tema inicial desta dissertação de mestrado, Daniel Santiago seguiu presente em meu imaginário criativo. Desde que tive contato com a obra *O Brasil é o Meu abismo*, por meio da foto de Sérgio Lobo, essa noção de queda tornou-se latente. Morgado contextualiza os primeiros sinais da ditadura brasileira em 1964, que culminariam, anos depois no trabalho de Santiago, sendo esse título da performance inspirado no poema *Aquarelas do Brasil* de Jomard Muniz de Britto⁴⁷, do mesmo ano de 1982:

Os abismos simbólicos que impressionaram o artista Daniel Santiago e o poeta Jomard Muniz de Britto em 1982 tinham dimensão nacional e começaram a ser abertos em 1964, logo após a tomada do poder pelos militares. O incêndio da sede da UNE- União Nacional dos Estudantes no Rio de Janeiro em 1º de abril de 1964, atribuído à ação de policiais militares, e a invasão do campus da UnB por tropas do Exército, em 09 de abril do mesmo ano, são exemplos

46 Realizada por Daniel Santiago na então Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, no Recife, atualmente o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

47 Morgado se refere à peça teatral *Nos Abismos da Pernambucália*, de Jomard Muniz de Britto encenada pelo Grupo de Teatro Vivencial em 1975. (MORGADO, 2017, p. 110)

da violência das ações militares contra intelectuais e artistas nos primórdios da ditadura (MORGADO, 2017, p.80).

O contexto político dimensiona a complexidade e a relevância do trabalho de Santiago, para quem a arte imita a vida, ainda que para ele a performance se alimente do inclassificável. Em suas palavras, “a arte é a mais controvertida das expressões humanas e a performance é a mais controvertida das expressões artísticas. A arte imita a vida, a performance imita a arte” (SILVEIRA, 2018, p.9).

Ainda com relação a exercícios propostos na disciplina, fiz dois desenhos a partir da noção de abismo. O primeiro deles com os dois pés à beira de um penhasco, numa perspectiva subjetiva, vista de cima. Não gostei tecnicamente do desenho, decidi fazer outro e acabou surgindo uma espiral no centro da folha. Pouco convencida da relação daquilo com a imagem de abismo que eu desejava, resolvi pesquisar fotos da internet e, para minha surpresa, surgiu uma imagem de uma espiral azul na página inicial da busca⁴⁸. Salvei essa imagem e mostrei para a turma juntamente com os outros desenhos.

Com a lista em mãos, a proposta da professora Roberta foi detectar pontos de conexão entre as referências listadas. Separei-as, então, em grupos e anotei características comuns entre eles. Desse ponto, surgiram os seguintes aspectos: mistério, sombrio, noturno, infinito, espacial, curvas, bater cabeça, fuga, saltos, corrida, abismo, rua, voz aguda, risos. Nessa transição, algumas referências listadas no primeiro momento foram suprimidas. Outra orientação foi de trabalhar formas para que esses fragmentos se relacionassem, reformulando e reconstruindo esses elementos oriundos dessas referências, lembrando que essa nova lista gera questões de continuidade e descontinuidade a partir das tensões desse novo conjunto de elementos.

Particularmente, meu processo mais ligado às artes visuais, tanto em cenografia quanto em instalação e performance, avança a partir do contato com algo material, palpável. Conforme visto, o trabalho anterior, *É permitido chorar*, surgiu da investigação de placas e tomou forma com a observação do local escolhido para a performance. Pensando nisso, sugeri à turma ao final de uma aula que fizéssemos uma busca a partir da materialidade que cada lista sugerisse.

Minha sugestão aos demais estudantes foi de vislumbrar, extrair o que havia ou poderia brotar de material em cada lista. Surgiram tecidos, novelos de linha, agendas, panfletos, utensílios, desenhos etc. No meu caso, o aspecto misterioso derivado de referências como Tim

48 Trata-se de uma pintura desconhecida, chamada *Abismo em azul*, (2018), da espanhola Marita Guardia.

Burton, Iron Maiden e Roberta Cirne e de uma espiral me moveu na busca de algum material ou objeto que remetesse a isso.

4.2.2 Investigação da materialidade

Das qualidades da performance selecionadas para este estudo - corpo, espaço e materialidade -, é essa última a mais contundente nesse trabalho, tanto como ativador ao longo do processo quanto em seu resultado. Após a escolha do material a ser utilizado, a construção do objeto, assim como sequência performativa, foi elaborada numa única tarde. Em *Meu abismo*, os elementos de encenação não se apresentaram tão determinantes no processo criativo, apesar de serem observados no trabalho como um todo, conforme veremos no tópico Colaborações da cena, o último deste capítulo.

Retomando os exercícios da disciplina cursada, as listas tinham sido finalizadas e permaneciam em mente: o infinito de Escher, a noção de abismo, as retas e curvas pintadas de branco da arquitetura Niemeyer. Como estagiária docente, acompanhei a turma nessa proposta de investigação da materialidade, levando também materiais que pudessem se conectar com minhas listas.

A fim de aproveitar restos de material, selecionei pedaços de uma persiana vertical e uma sobra de tela de plástico preta, usada comumente para proteção de janelas. Gostei muito do contraste entre um e outro, do preto e branco, das formas geométricas de cada um. A flexibilidade da persiana parecia apontar o formato de espiral que eu procurava, enquanto a tela soava como uma rede, de proteção, talvez.

Na sala de dança nos reunimos em trios, conversamos e exploramos um pouco cada elemento levado. No meu caso, pesquisei a potencialidade dos materiais, analisando o primeiramente o comportamento dos pedaços de PVC da persiana, deixando-os enrolados, abertos, juntos e separados em diversos sentidos e formatos. Unidas no chão, formavam uma extensa corda bamba, enquanto separadas e alinhadas paralelamente, pareciam a uma faixa de pedestre. Decidi unir uma na outra, colando as pontas com fita crepe. O *insight* foi colar a última

delas de maneira invertida, formando uma faixa infinita, remetendo-me à obra de Escher em que a fita de Möbius é o caminho de formigas vermelhas⁴⁹.

Além da noção de abismo, a ideia de infinito estava presente. Percebi que as persianas enroladas poderiam apresentar um formato semelhante ao de infinito e que a tela-teia preta serviria para envolver esse abismo recém-descoberto.

Tendo em vista a materialidade como fundamental nessa metamorfose criativa, recorro a Patrice Pavis (2017), que reconhece a materialidade como um ponto de partida cada vez mais recorrente para artistas visuais, performers e escritores do palco em geral, como matéria fluida, que escapa ao artista. A materialidade do texto está incluída nessa lista, sendo que essa “vai contra o conceito no sentido de um discurso, de um significado conhecido logo de início, de um esforço para tudo explicar e traduzir” (PAVIS, 2017, p. 190).



Figura 27: A fita envolta na tela-rede de proteção

Parece-me, então, que a investigação da materialidade está mais ligada à intuição do que à razão. Na concepção de *Meu abismo*, a ferramenta lista conferiu à materialidade o principal aspecto nesse processo de ativação criativa, que segui em experimentações na ampla sala de dança, onde trabalhei os pedaços soltos para posteriormente uni-los.

Entretanto, logo depois de alguns minutos investigando a fita em relação ao corpo e ao espaço, percebi que seria mais interessante trabalhar a desconstrução da fita infinita e deixei para experimentar essa maneira na demonstração do final da aula. No momento de apresentar

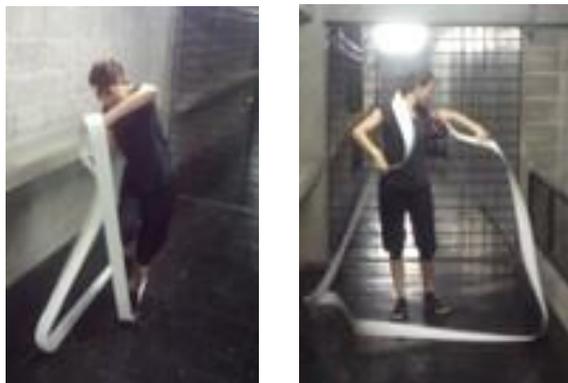
49 Um poster dessa obra, A fita de Moebius II, esteve afixado por alguns anos na porta do meu quarto em Brasília.

o resultado, veio uma nova investigação prática do material que eu tinha em mãos e, surpreendentemente, uma sequência de movimentos e combinações dessa materialidade, composta então por quatro faixas de persiana.

Esteticamente, me agradou “vestir” esse infinito, explorá-lo ao redor de meu corpo e desconstruí-lo num exercício contínuo de invenção. A cada desmontagem de peça, um novo desenho surgia no espaço, assim como as respostas corporais àqueles estímulos gráficos. A noção de abismo fez-se presente em todos os momentos, estimulando a atmosfera que ronda o conceito-chave do trabalho.

Cercada por metáforas, tracei como regra performativa que eu deveria me deslocar pelo espaço pisando somente a superfície da fita (com nove centímetros de largura), o que conferiu ao corpo um estímulo específico de movimentação espacial, pontuando a ação de equilibrar-se ali. Sublinho aqui a junção das qualidades performativas aqui trabalhadas: corpo, espaço e materialidade. O trabalho estava pronto para ser experimentado na sequência inversa, de desconstrução da fita, conforme feito na primeira demonstração.

Nesse primeiro experimento, pedi a um colega para fotografar a demonstração e, dessa maneira, obtive o registro da sequência completa criada. Em apresentações posteriores segui com a investigação dessa materialidade, pensando em novas formas de exploração espacial e potencialização poética da fita. Às quatro peças, somei um outro pedaço de persiana para ampliar ainda mais esse precipício particular, somando oito metros, numeração simbólica do infinito. Uni essas fotos num vídeo com efeito *stop motion*. Assim, o roteiro básico do trabalho estava pronto.



Figuras 28 e 29: Primeira demonstração: Experimento nº1

O próximo passo experimentado foi aproveitar a superfície branca das persianas para a escrita. A ideia preliminar foi escrever ou desenhar nessa área em branco (pensei em desenhar formigas em referência direta a Escher) e ver se isso funcionaria para o trabalho. Pela urgência daquele contexto político pós-golpe e pré-eleições 2018, de ameaça à democracia, falei e escrevi palavras e letras soltas como “Liber” (que significa livro). Em outra fita escrevi “dade” para formar a palavra “liberdade”. Virando uma face da fita como forma de apagar e compor palavras, juntamente com o desenho de um H feito com uma das partes da fita, estava formado o nome Haddad⁵⁰, candidato à Presidência do Brasil. Esses recursos mais didáticos e urgentes foram descartados após a derrota da esquerda nas urnas pois, esteticamente, esses eram dispensáveis ao trabalho.

A sequência de movimentos foi aprimorada no decorrer das apresentações e serve para visualizarmos como o corpo responde à materialidade, como descreverei aqui: Entro “em cena” abraçada à fita dobrada em forma de infinitos, como se fosse um bebê; lentamente retiro a tela de proteção e observo o objeto, tentando compreendê-lo; abro a fita aos poucos, observo sua textura, seu movimento; piso em sua superfície e traço os mais diversos caminhos respeitando a regra de pisar somente na superfície da fita; rasgo abrindo a fita, que se transforma numa reta de oito metros; equilíbrio-me como se estivesse numa corda bamba; corto outras partes da fita, que se espalha pelo chão; organizo as partes paralelamente, como uma faixa de pedestres; tento me deslocar para sair da faixa e não consigo; estendo a mão num pedido de ajuda; alguém se aproxima e me puxa; consigo sair da faixa, abraço essa pessoa e digo: muito obrigada; ajoelhada sobreponho um pedaço da fita ao outro; enrolo as partes, formando um círculo de 40 centímetros de diâmetro; vou até a tela e a envolvo no círculo; abraço o objeto como algo bastante precioso.

50 O segundo turno das eleições presidenciais de 2018 foi disputado entre os candidatos Fernando Haddad (PT) e Jair Bolsonaro (PSL). No dia 29 de outubro de 2018, o ex-militar foi eleito com 55,3% dos votos válidos. Os anos seguintes foram de ameaça à democracia e retrocesso em todas as áreas da sociedade.



Figuras 30 e 31: Festival de Inverno de Garanhuns 2019

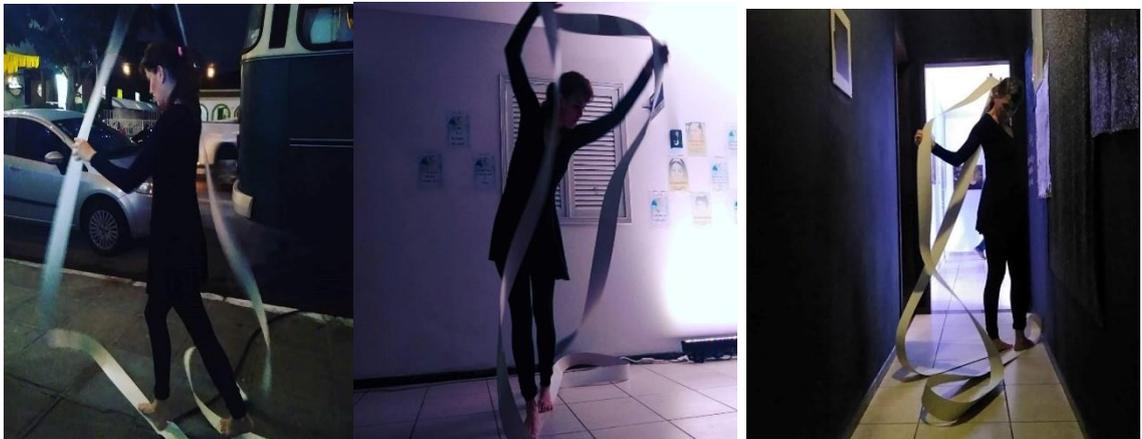


Figura 32: FIG 2019 - Galeria Galpão - área externa

Figura 33: FIG 2019 - Galeria Galpão

Figura 34: FIG 2019 - Galeria Galpão

Além das participações no Ciclo de Seminários *Criação, arquivo e reagências, Meu abismo* esteve nos eventos *Cena Cumplicidades* (mostra *Cena Universidade* / 2018), 2ª Semana de Artes Visuais (UFPE/ 2018), *Exposição em processo Atos de Mover* (Galeria Capibaribe/ 2018), além do Festival de Inverno de Garanhuns – PE (Relógio das Flores, Praça da Palavra, Galeria Galpão/ 2019) e *Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília* (Centro Cultural Renato Russo – 508 Sul/ 2019). O trabalho segue seu caminho artístico/acadêmico em mostras, eventos e festivais (de artes visuais ou cênicas), seja para ser apresentado em espaços expositivos convencionais ou lugares alternativos.

Há, ainda, um projeto de videoarte. A ideia é ampliar a experiência estética da performance, tanto presencial, quanto virtualmente. Com o devido recurso para sua produção, o resultado será uma edição dessa sequência performativa feita em oito pontos diferentes do Recife numa obra de videoarte de caráter experimental com oito minutos de duração apresentando o passeio infinito dessa arte efêmera.



Figura 35: Cena Cumplicidade 2018: um abismo me separa da moça cadeirante que segura a outra extremidade da fita



Figura 36: Cena Cumplicidade 2018: momento "corda-bamba"



Figura 37: II Semana de Artes Visuais - CAC/ UFPE



Figura 38: II Semana de Artes Visuais - CAC/ UFPE



Figuras 39 e 40: Exposição Atos de Mover - Galeria Capibaribe (Jardim Externo)

4.3 Fita de Moebius: objeto não-orientável

Fonte de fascínio na arte e na ciência, a fita (ou faixa) de Moebius é considerada um “objeto não-orientável”. Sua superfície é única, por onde se pode percorrer os dois lados de uma só vez. Dessa maneira, não é possível definir onde estaria sua frente, sua parte de trás, nem qual seria seu lado de baixo ou de cima. Se para os matemáticos essas características são fascinantes, para os artistas a mesma faixa tem despertado criações diversas, principalmente em objetos tridimensionais. Além dos desenhos citados de Escher, identificamos alguns artistas que utilizaram essa criação do matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius em suas obras, mais comumente chamada de faixa de Moebius pelos matemáticos.

Escher, que trabalha metamorfoses, simetrias e espaços limitados, classifica trabalhos com a fita de Moebius na categoria “Círculos e espirais no espaço”. O artista descreve assim a xilogravura traduzida aqui como *Laço de Moebius I* (1961), formada por três peixes:

Uma fita sem pontas está cortada longitudinalmente. Ambas as partes estão um pouco separadas, de maneira que, em toda a extensão, há entre elas um espaço intermédio. Na verdade, a fita teria de desfazer-se em dois círculos isolados, mas consiste, no entanto, numa só tira. É formada por três peixes, abocanhando cada um deles a barbatana caudal do seguinte. Eles percorrem duas vezes a toda, antes de novamente alcançarem o seu ponto de partida. (ESCHER, 1994, p.12-13)

E temos a descrição de *Laço de Moebius II*, de 1963, percorrida por nove formigas vermelhas, inspiração direta de *Meu abismo*:

Uma tira circular fechada tem, em geral, duas superfícies, uma interior e uma exterior. Sobre esta tira, contudo, andam nove formigas vermelhas, umas atrás das outras, e passam tanto sobre o lado exterior como também sobre o interior. Assim a tira tem só uma superfície (ESCHER, 1994, p.12).

Em *Meu abismo*, essa condição de “não-orientável” adequou-se também pela indefinição de trajetos e movimentos a serem feitos durante a performance. A cada passo em que essa noção de orientabilidade é descartada, os dois lados da fita são percorridos numa única vez, sem que haja limites ou indicações de onde começa e onde termina a fita. Na execução da performance, variam as possibilidades de deslocamento, sendo impossível a reprodução exata dos trajetos. Cada ação é única, assim como os formatos desenhados no espaço a partir da movimentação da fita.

Nas apresentações, sobreponho uma parte à outra, caminho de costas, faço passos cruzados, inverte direções e crio dificuldades nos passos justamente para que esse abismo me desafie a cada sessão. Além disso, intencionalmente, tento traçar com a fita o símbolo do infinito quando me desloco ou crio um novo caminho por onde pisar.

Além das referências citadas anteriormente, como Escher e Niemeyer, é possível traçar, ainda, paralelos de *Meu abismo* com trabalhos anteriores como de Max Bill, que não tinha conhecimento da descoberta de Moebius quando criou sua escultura *Faixa sem fim* (1932)⁵¹.

A faixa de Möbius foi a superfície que mais fascinou Max Bill, inclusive redescobrando-a através de sua escultura *Faixa Sem Fim*, em 1932. Anos mais tarde, quando soube que Möbius já havia apresentado tal superfície em um

51 Além de Max Bill, que criou variações *Max Bill Continuity* (1986) e *Eindeloze Kronkel* (1935); outros artistas usaram a faixa de Moebius como fonte de inspiração, para citar alguns: Keizo Ushio, Marco Slinckaer e Paul Griot.

encontro de matemáticos, em 1872, Bill se desculpou pela ignorância (MARAR, 2004, p. 8).

A escultura *Unidade tripartida* rendeu à Max Bill um prêmio na 1ª Bienal realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No mesmo evento, Ivan Serpa foi premiado com a tela *Formas*. Como veremos, Serpa liderou o Grupo Frente, do qual fez parte Lygia Clark, a quem dedicamos o tópico seguinte. A fita de moebius continuará dialogando com as artes visuais e com *Meu abismo*, conforme veremos agora.



Figura 40: Max Bill: *Continuity* (1986)



Figura 41: Max Bill: *Unidade tripartida* (1948/49)

4.4 Caminhando: espaço abismal

Logo após a primeira demonstração do trabalho, meus colegas apontaram a relação de *Meu abismo* com a obra *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, na qual uma fita de moebuis é disposta para receber um corte longitudinal pelo visitante, esse percorrendo com uma tesoura toda a sua extensão, suas trajetórias possíveis. Tem-se aí um marco: a obra como seu ato e a própria desmaterialização da obra de arte.

Clark, que integrou o Grupo Frente⁵² e o Grupo Neoconcreto⁵³, é uma das principais referências da arte contemporânea. A artista promovia a participação do público em suas obras, utilizando materiais como madeira, metal flexível e borracha. A obra *Caminhando* se configura por meio da ação e apresenta uma transição entre abstração geométrica em conceitual.

O desapareço à autoria e a dissolução da imagem da artista no coletivo é assim narrada por Clark no texto *Da supressão do objeto*, publicado originalmente em 1973: “Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem (...) *Caminhando* é a primeira passagem do meu eu para o mundo” (CLARK, 2006, p.352).

Em *Meu abismo* alinho-me a Clark em seu sentimento do vazio, da imobilidade e de carregar multidões: “Perplexa sinto a multidão nos metrôs, na cadência dos passos somados, no cruzamento dos corpos que quase se tocam, mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de sua existência privada” (CLARK, 2006, p.352). Clark diz sentir “a multidão que cria em cima de meu corpo”.

Sobre *Meu abismo*, costumo dizer que, apesar do título, a performance expõe o abismo de cada um diante de seus conflitos particulares e dos contextos nos quais o indivíduo encontra-se inserido. O deslocamento nesse “objeto não-orientável” conferiu a fita como elemento gráfico em que aparecia como extensão da performer, sendo esse objeto fundido ao sujeito no espaço. Assim, friso que vemos em *Meu abismo* a fusão das qualidades de materialidade, corpo e espaço.

52 O Grupo Frente durou de 1954 a 1965. Além de Clark, outros grandes artistas integraram o Frente, tais como Ivan Serpa, Helio Oiticica, Lygia Pape, Abrahan Palatinik. O Frente é tido um marco histórico do movimento construtivo no Brasil. “Para os artistas do Grupo Frente, a linguagem geométrica é, antes de qualquer coisa, um campo aberto à experiência e à indagação”. Fonte:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>

53 Grupo dissidente do Frente, existente no Rio de Janeiro de 1959 a 1961.

A artista depara-se com a incomunicabilidade num tom catatônico: “Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre 'o que já era' e o que poderia ser” (CLARK, 2006, p.352) e diz pensar e viver a morte.

A respeito da espacialidade, Clark utiliza o termo “espaço abismal”, sendo a primeira utilização ainda nessa atmosfera dual de vida e morte, logo após discorrer sobre a não existência de um objeto intermediário:

O reconhecimento dos espaços percebidos nas últimas proposições em que já não havia nenhum objeto intermediário, como um espaço que reconheço como espaço interior do corpo. Espaço esse ligado numa noite com a própria vagina, onde o feto para nascer tem que mergulhar. Espaço abismal, túnel, morte, passagem condutora para a vida. (...) Regressão do feto que sai do seu verdadeiro hábitat: o útero. O engolir o espaço exterior para abrindo os pulmões num grito, espaço esse identificado por mim com o que chamei há anos de 'vazio pleno', em que a poética ainda era transferente. Religamento do espaço metafísico com o imanente.” (CLARK, 2006, p.355).

Na performance *Meu abismo*, sinto-me numa espécie de “Caminhando expandido”, deslocando-me como se assumisse o papel de um participante de *Caminhando*, que se depara com a obra e precisa decidir que trilha seguir, a decisão a ser tomada. Em outro trecho, Clark percebe o “espaço abismal” ao portar suas “máscaras-órgãos”:

Formulo grandes 'máscaras-órgãos' com plásticos, sacos de cebolas com pedras. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda pelo reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. (CLARK, 2006, p. 353).

Lembro aqui da existência da obra *Máscara-abismo com tapa-olhos* (1968), feita de tecidos, elásticos, bolsa de nylon e pedra. Como matéria-prima desse trabalho, foram usadas redes de plástico, que eram comumente feitos para embalar frutas como limões e laranjas. Essas redes fazem lembrar a tela-teia de *Meu abismo*. Esse elemento somado à noção de “espaço abismal”, e à questão do deslocamento, do caminhando literal que realizo em *Meu abismo*, aproxima-me bastante da obra de Clark, tanto em termos de materialidade quanto conceitualmente.

Em *Caminhando*, a obra é o próprio ato que segue essa noção de continuidade infinita. Diz Clark que utiliza a fita de Moebius para este trabalho porque essa “nos faz viver a

experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo. [...] Na obra sendo o ato de fazer a obra, vocês e ela tornam-se totalmente indissociáveis”⁵⁴ (CLARK, 1965, s/p).

Em mais um trecho de seus diários, Clark aponta as características da fita como objeto não-orientável sem se referir a esse termo, mas apontando a relação de dentro e fora com a relação entre sujeito e objeto. Aqui também é exposta a metamorfose do espaço e do tempo por meio da ação, ou seja, do ato do participante:

O que me toca na escultura ‘dentro e fora’ é que ela transforma a percepção que eu tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me muda, eu fico sem forma, elástica, sem fisionomia definida. No meu diálogo com a minha obra ‘dentro e fora’ o sujeito agindo reencontra sua própria precariedade. Ele descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. O espaço é agora o tempo sem cessar metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato. (CLARK, 1965, s/p)

A importância de *Caminhando* é tamanha, que é considerada pelo curador Franz Manata um divisor entre a arte moderna e contemporânea brasileira, tida como o trabalho mais revolucionário da artista. Manata descreve o percurso de Clark, que sai do plano dimensional das pinturas e papéis e “e vai caminhar com essas pesquisas do plano para o espaço até incorporar a audiência, o espectador” (MANATA, 2014, s/p)⁵⁵.

54 Trechos de diários de 1965 publicados pela Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

55 Vídeo Lygia Clark, por Franz Manata, publicado pelo Canal Curta em 31 de maio de 2014 sobre o curso O que resta da arte? realização do ArtRio e Casa do Saber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KW-s1VbTf_8>. Acesso em: 20 mai 2020.



Figura 42: *Caminhando* (1964): o ato é a obra

Vejo o diálogo de *Meu abismo* com *caminhando* em coerência com o caminho infinito referido a Escher e vislumbrado por Eco na sugestão do uso de listas. Os passos numa superfície sem fim apontam esse niilismo, em que o caminhar serve como metáfora da vida, sintetizando o corpo no espaço e no tempo. Seria esse um tipo de “espaço abismal”? questiono-me.

Além da relação com a obra de Clark, é possível perceber semelhanças entre *Meu abismo* e outras obras que investigam deslocamentos no espaço como Bruce Nauman em obras como *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square* (1968)⁵⁶, *Walk with contrapposto* (1968) ou *Slow angle walk (Beckett walk)* (1968). Goldberg cita Nauman como artista que vinha desenvolvendo performance mais estruturada na exploração do corpo em relação a seus trabalhos de escultura:

O artista californiano Bruce Nauman, por exemplo, realizou obras como *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado* (1968), que tinha relação direta com sua escultura. Ao caminhar ao redor do quadrado, ele podia vivenciar em primeira mão o volume e as dimensões de suas obras escultóricas, que também lidavam com o volume e a colocação dos objetos no espaço (GOLDBERG, 2006, p. 149).

Nauman, que nesse deslocamento experimenta o espaço e redimensiona suas esculturas, me faz questionar as relações de corpo, espaço e materialidade nessas criações. É nesse

⁵⁶ Traduzida como *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado* (1968)

deslocamento literal que reconheço tal diálogo. Se para Nauman essa exploração espacial pode funcionar para vivenciar a espacialidades escultóricas, para mim, é elemento motor do corpo no espaço.



Figura 43: Nauman: *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado* (1968)

4.5 Outros diálogos

Algumas obras mencionadas como diálogos já constavam no meu mural pessoal de referências artísticas, mas foram retomadas depois da feitura da performance, como o documentário *O equilibrista* (documentário, 94 min, 2008)⁵⁷, cuja imagem do homem sobre um cabo de aço relaciono com um momento específico da performance em que me equilibro na fita com suas extremidades abertas, somando oito metros de comprimento. O documentário citado apresenta a impressionante e proibida travessia feita por Philippe Petit nas Torres Gêmeas em Nova York no ano de 1974.

Outras referências são mais recentes, de artistas mais próximos a meu universo e com as quais, aos poucos, fui traçando paralelos em *Meu abismo*. Pelo contexto político atual, é recorrente a expressão de que “o Brasil está à beira do abismo”. Essa noção, portanto, faz-se presente com certa frequência nas diversas linguagens artísticas.

Nesse sentido, remeto-me ao longa-metragem *Abismo tropical* (documentário, 72min, 2019), de Paulo Caldas, que apresenta cenas em preto e branco do dia das eleições presidenciais

57 Dirigido por James Marsh

de 2018. O filme foi rodado nas ruas de São Paulo em câmera lenta, sendo o áudio captado igualmente lento, portanto, ininteligível e estranho de tão grave. Narrado pelo cineasta, o documentário capta uma atmosfera densa dos tempos sombrios que estariam mais acentuados com a vitória de um presidente defensor da tortura, dentre outras gravidades.



Figura 44: Documentário com tempo dilatado

Além do título, o vazio de *Abismo tropical*, a textura do concreto, o branco do asfalto, as retas e curvas da metrópole, lembram os elementos gráficos proporcionados pela fita de *Meu abismo*, além da angústia coletivizada no contexto vigente. De acordo com a sinopse do longa-metragem, trata-se de “um testemunho em primeira pessoa, em tempo real, com questionamentos existenciais e estéticos sobre o tempo, dilatando o presente, beirando a queda livre num futuro incerto”⁵⁸.

Outro diálogo é possível ser traçado com obras da pernambucana Clara Moreira. O primeiro trabalho que estabeleço paralelos chama-se *O Rio Capibaribe é o Meu abismo*, referência à obra de Daniel Santiago, que estampou o cartaz do X Janela Internacional de Cinema do Recife, em 2017. Na imagem, vê-se a cidade em ruínas, a Rua da Aurora e o Cine São Luiz desabando na presença de insetos verdes, as esperanças que, na metáfora popular, é a última a morrer. Verifico aí novamente o vazio presente em *Meu abismo*, a atmosfera da urgência, de uma atmosfera nebulosa, sombria.

Outro trabalho de Clara Moreira em que observo diálogo com a performance *Meu abismo* apresenta uma criatura antropo zoomórfica, (*Pássara 11, 2018 e Pássara 12, 2019*)⁵⁹,

58 Conteúdo de divulgação sem autoria, retirado do site da 99 Produções. Disponível em <<http://www.99producoes.com/abismo-tropical>> Acesso em 11 nov 2019.

59 Referências retiradas do perfil da artista da rede Instagram.

equilibrando-se numa corda bamba. Somo à questão do equilíbrio da performance, uma qualidade de delicadeza, conferida pelo traço da artista a obras que remetem ao feminino na criatura “pássara”.

Também dialoga com *Meu abismo* uma série de fitas desenhadas pela mesma artista para a capa do disco *Música pra cinema* (2019)⁶⁰, do compositor Mateus Alves. Vemos uma sequência de desenhos com legendas que dizem em separado desenhava / ouvindo / trilha / de cinema que fazem lembrar um estudo de detalhes da fita *Meu abismo* feito a partir de fotos capturadas no FIG 2019. Ainda no campo da música, há também um disco de Paul McCartney, de 2007, com uma fita de moebius na capa com a questão temporal explícita no título *Ever present past*.



Figura 45: Desenho de Clara Moreira para capa do disco *Música pra cinema* (2019)



Figura 46: Detalhe de *Meu Abismo*

60 Pertencente à Manha do Gato Produções.



Figura 47: Composição de detalhes de *Meu Abismo*

A partir desses diálogos que tratam da dilatação de tempo e espaço, remeto-me a Bachelard em sua *Poética do espaço*:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. [...] Confrontamos, então, o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí (BACHELARD, 2000, p. 216).

Nota-se, então, que o ser humano confrontado com o mundo se apresenta nessas obras citadas mostrando sua suscetibilidade e o contato com sua finitude. Ao mesmo tempo em que tudo está em seu exterior, é o interior que se manifesta nos casos apresentados nesse tópico.

Apesar de o infinito ter sido fio condutor de *Meu abismo*, é na finitude que identificamos a vulnerabilidade do ser humano. Esses diálogos possíveis são somente alguns exemplos de uma gama de trabalhos que frisam essa singularidade, qualidade que deve se aproximar também do “espaço abismal” de Clark.

5 DESDOBRAMENTOS E CONEXÕES

Como vimos, por sua natureza híbrida e libertária, a performance arte opõe-se a moldes e formatos pré-determinados. Até mesmo a efemeridade dessa manifestação pode desfazer-se, de modo a agregar linguagens diversas (como fotografia e vídeo), além de explorar outros desdobramentos, do digital ao artesanal, não que sejam necessariamente excludentes. Neste vasto território artístico não há uma direção correta com um destino definido. Essas ramificações podem colaborar não somente para levantar questões acerca da performance, mas também como maneira de redimensionar minha própria poética.

Nesse sentido, exponho a experiência da participação em duas ocasiões no projeto *Risco! Experimental*, que transportou *É permitido chorar* e *Meu abismo* a outras expressões artísticas. Ao revisitar essas apresentações, aproveito para frisar a contribuição do teatro nas performances, levando em conta que cada local de apresentação demanda novos ajustes. Com relação aos elementos de cena, seguem presentes os quesitos anteriormente selecionados: cenografia, figurino, iluminação, ator, texto. Quanto às qualidades da performance sigo no destaque de corpo, espaço e materialidade. Exponho também neste capítulo outra criação que sublinha esse cruzamento em minha poética, *Rarefeito*, que pode ser considerado um trabalho complementar a *É permitido chorar* e *Meu abismo*.

5.1 Performer / Modelo vivo

É permitido chorar e *Meu abismo* expandiram sua experiência no âmbito da arte contemporânea, especificamente, por meio da investigação da figura humana nas artes visuais enquanto modelo vivo/performer. Refiro-me a participações das performances no projeto *Risco! Experimental* no ano de 2019. Criado na capital pernambucana em 2012 por André Aquino, Bruna Rafaella Ferrer e Eduardo Souza, o *Risco!* se vale, semanalmente, de sessões com modelo vivo em galerias, ateliês, cafés e outros pontos culturais da cidade do Recife:

O “Risco!” se insere na cena cultural do Recife como grupo prático de estudos artísticos independente e desde sua formação não estabelece pré-requisitos técnicos para participação, atraindo assim não só artistas visuais, mas também colaboradores criativos de áreas afins (músicos, bailarinos, atores, designers etc.), desenhistas amadores e investigadores do corpo (performers, praticantes de yoga, pessoas em processo de transição de gênero etc.). Seu objetivo é

provocar a interlocução e ultrapassar a instrumentalização técnica, compreendendo o desenvolvimento de competências artísticas através da criação de um lugar de troca, de saberes e de experiências criativas (MORAIS, 2019, p. 131).

Nesse contexto no qual o modelo (performer) conduz a ação, os demais participantes são livres na escolha de seus materiais criativos para desenvolver trabalhos de desenho, pintura ou modelagem em argila. Nas sessões *Risco!* as poses são cronometradas obedecendo a um tempo pré-definido, sendo a nudez não obrigatória ao modelo. Fiquei hesitante com relação à nudez pelo fato de alterar a concepção original dos trabalhos, além do possível incômodo em relação à exposição do corpo nu em poses desconfortáveis que durariam minutos. Por outro lado, a investigação do corpo nu é transgressora e potencializa o sensorial:

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio da proibição, a distinção entre corpo e alma (GLUSBERG, 2013, p. 100).

Optei pela participação com nudez após pesquisar mais sobre a história dos modelos vivos, passando a admirar a prática por sua contribuição ao caráter técnico e artístico. A questão subversiva levantada por Glusberg também se fez presente nessa decisão, basta lembrar que essa prática foi, por séculos, predominantemente masculina. Na cidade do Recife, temos a figura de Murillo La Greca⁶¹ e sua companheira Silvia Decussati, que também era pintora, como expoentes da prática de modelo vivo. Conforme descreve a Revista Propágulo,

[...] ao pensar o figurativo humano, o desenhista percebe na performance o que diz ser 'a última fronteira do artista: o próprio corpo'. É tensionando os limites entre uma matéria de formação clássica de Belas Artes e a arte contemporânea, portanto, que o grupo de estudos provoca a reflexão acerca dos limiares que envolvem a figura humana nas artes visuais (LIRA, SONATTI, MORAES In PROPÁGULO, 2017, p.42).

Ao final de cada sessão, os participantes do *Risco!* dispõem seus trabalhos e debatem sobre essa experiência envolvendo a figura humana nessa produção imagética, em que o performer é o “sujeito propositor”, como detalha a curadora Bruna Rafaella Ferrer:

61 Nascido em Palmares (PE) em 1899, o filho de imigrantes italianos Murillo La Greca foi pintor e professor. Participou da criação da antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco com o pioneirismo de implantar a disciplina Desenho de Modelo Vivo. Após o falecimento da esposa Sílvia, em 1967, Murillo quis fundar um museu, inaugurado somente em 1985, meses após a morte do artista. O Museu Murillo La Greca fica no bairro de Parnamirim e comporta acervo de 1400 peças.

Aqui, pretende-se desvelar como a atualização da prática de modelo vivo no 'Risco!', que concebe os modelos como sujeitos propositores e não apenas como objetos passivos de estudo direto da figura humana, é capaz de construir novas Situações. Embora essa análise decorra no interior do mundo artístico, em processos que remontam formas tão tradicionais do fazer artístico, através da apropriação e desvio desses mesmos códigos e da incorporação dos afetos dos agentes dessa ação, vemos como é possível transfigurar uma lógica de representação artística pela realização experimental da energia criativa na existência dos participantes dessa experiência e na renovação do cotidiano do próprio ambiente artístico (MORAIS, 2019, p. 139).

Esse sujeito propositor pareceu-me o principal diferencial do *Risco!* em relação a outros escassos eventos com modelo vivo no Brasil. Conforme a curadoria informa, aqui vemos o performer enquanto protagonista, condutor da “cena”, em sessões que enaltecem essa figura criativa, deslocando o modelo de uma passividade previsível para uma ação propositiva.

Somando essas informações, portanto, o contexto para apresentar minhas duas performances não poderia ser mais propício: o Museu Murillo La Greca durante a exposição *Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (in memoriam)*⁶². Visitei o lugar dias antes para a escolha exata do local da sessão. Optei em apresentar primeiramente *Meu abismo*. Para tal, necessitava de um espaço amplo o suficiente para abrir a fita numa diagonal de oito metros. Foi escolhida, então, a Sala principal, que já abrigava obras da exposição, com chão de cerâmica escura, o que garantia um contraste cromático com a fita branca. Para *É permitido chorar*, optei pela Sala Multiuso (Sala Silvia Decussati), menor, com paredes brancas, conferindo uma atmosfera mais intimista à instalação.

Seguindo essa ordem, *Meu abismo* funcionaria como aquecimento não só corporal, mas sobretudo, emocional para *É permitido chorar*. Geralmente as sessões do *Risco!* contam com algum fundo musical enquanto os modelos são desenhados. Depois de um breve teste, a opção foi apresentar as performances em sua concepção original, sem trilha sonora. Vinte e três pessoas, incluindo artistas iniciantes e veteranos, dentre frequentadores assíduos e estreantes nas sessões do *Risco!* formaram a plateia de desenhistas nessa minha primeira experiência simultânea enquanto modelo vivo e performer⁶³. Ali ouviam-se somente os sons dos lápis

62 A exposição *Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (in memoriam)* ocorreu de 27 de abril a 25 de maio de 2019 e apresentou uma seleção de resultados e processos do projeto *Risco!* contando com atividades paralelas nas áreas interna e externa do Museu Murillo La Greca. A exposição encerrou um ciclo que teve início em 2018, oferecendo oito oficinas ministradas por Demetrio Albuquerque, Heitor Dutra, Ianah Maia, Nathália Queiroz, Rinaldo Silva, Sabrina Carvalho, Valeria Rey Soto e Vi Brasil.

63 Sessão ocorrida no dia 06 de abril de 2019 no Museu Murillo La Greca, Recife.

percorrendo os papéis e a fita em movimento.

Com o público ao redor, a performance foi feita por meia hora com poses previamente combinadas, de 5 e 10 minutos. Durante a sessão, procurei variar os ângulos de trajeto do corpo, assim como a forma da fita, contemplando os 360 graus de visão da plateia. Depois das experiências no *Risco!* passei assimilar definitivamente para a performance uma pose em *Meu abismo*, criada no momento dessa primeira sessão. Terminada a primeira apresentação, mantive a concentração como se não houvesse pausa entre *Meu abismo* e *É permitido chorar*.



Figura 48: Desenho durante a sessão de modelo vivo de *Meu abismo*

Segui para a sala ao lado, a qual o público teve acesso cinco minutos depois. Ali, a imagem de uma mulher nua que começava a chorar causou impacto diferente do choro com vestes cotidianas. Uma colega disse ter levado alguns minutos para começar a desenhar ao se deparar com a nudez de um corpo feminino somada à situação de choro. O fato de estar sem roupa também redimensionou minhas sensações enquanto performer. A percepção do corpo nu observado naquele espaço teve uma atmosfera de atenção diferente das experiências anteriores, em locais mais amplos e de circulação de pessoas. Foi como se o corpo nu indicasse o motivo daquele choro, sugerisse uma situação anterior, de abandono ou de algum tipo de violência física, talvez.



Figura 48: É permitido chorar, por Luana Andrade



Figura 49: É permitido chorar no Risco!, Museu Murillo La Greca



Figura 50: É permitido chorar, por Cavani Rosas



Figura 51: É permitido chorar por Nanda Lisboa



Figura 52: *É permitido chorar*, por Rinaldo Silva

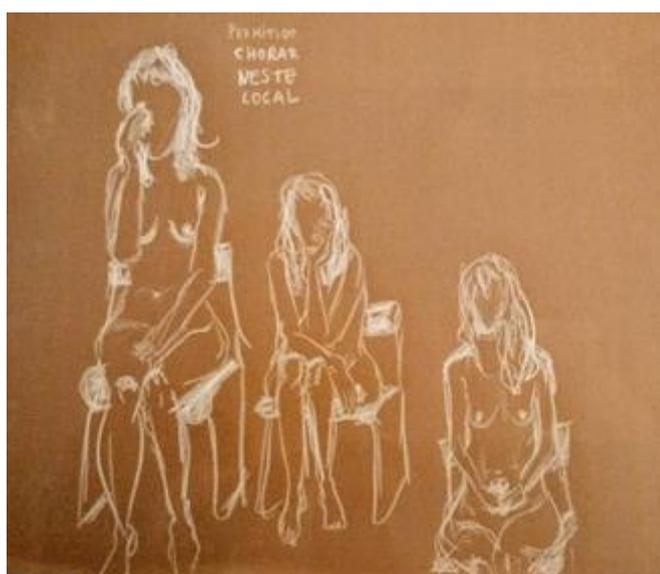


Figura 53: *É permitido chorar*, por Liz Santos

Focada na feitura das performances, havia me esquecido de que aqueles momentos tornar-se-iam traços, curvas, cores e texturas por meio do registro dos artistas ali presentes.⁶⁴ Ao final, o contato com as produções foi revelador. Esses olhares múltiplos me fizeram enxergar os trabalhos de maneira especialmente singela, pensando em como o registro gráfico do corpo

⁶⁴ A sessão reuniu artistas locais como Cavani Rosas, Rinaldo Silva, Luana Andrade, Lizandra Santos, Leonardo Laca, Thaís Rodrigues, Nanda Lisboa, entre outros.

em performance potencializa novas produções imagéticas, favorecendo outras leituras e perspectivas. Esse diálogo frutífero é descrito como “construção de um momento singular que incita o diálogo e a interação entre agentes” (MORAIS, 2019, p.140).

Essa interação entre performer e desenhistas também tornou perceptível a importância de *corpo, espaço e materialidade* nos registros. Nas sessões, essas qualidades performativas ganharam síntese não só na execução das performances, mas também nas imagens derivadas de pinceladas, modelagens, traços, riscos. No caso de *Meu abismo*, temos a materialidade da fita, que dialoga com a materialidade do próprio espaço, composto por um piso quadriculado. Já em *É permitido chorar*, a materialidade da placa foi mais evidente nos registros.

Também aqui se fizeram presentes os elementos da cena, listados nos capítulos referentes a cada performance. Nesse sentido, a iluminação e a distribuição dos participantes (enquanto uma espécie de paisagem cenográfica) foram estudadas previamente. A diferença mais clara nas sessões *Risco!* diz respeito ao figurino. No caso, vejo a nudez não como uma ausência de figurino, mas como uma opção de figurino. Nas sessões ao ar livre, os elementos da cena se fizeram igualmente presentes.

5.2 Risco ao ar livre

As performances *Meu abismo* e *É permitido chorar* integraram também a programação do encerramento da exposição *Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (in memoriam)*, em sessões na área externa do Museu Murillo La Greca. Por esse motivo, as apresentações ocorreram com parte do corpo coberta, com short e top pretos como figurino. Dessa vez, a sessão teve início no período da tarde, mantendo o cronômetro para pausas. Além dos artistas presentes, a plateia foi composta por crianças, que também desenharam as poses como proposição do Programa Educativo do Museu.

A apresentação do *Meu abismo* começou na porta principal e seguiu descendo a rampa do jardim do Museu. Dessa vez, a sessão contava com uma trilha sonora escolhida que, entretanto, conduziu um ritmo que não colaborou tanto com a apresentação. A área externa representou um obstáculo a mais. O gramado um pouco escorregadio conferiu uma sensação de maior dificuldade em manter-me equilibrada na fita, característica que tornou o ato de caminhar por uma superfície estreita ainda mais tenso. Geralmente, eu crio dificuldades para intensificar o deslocamento pela fita, mas, nessa ocasião, o desafio já estava imposto.

Nenhum entrave, entretanto, comparou-se ao que viria na última pausa, de 10 minutos. Com um dos braços estendidos e cabeça baixa, eu começava a sentir insetos atacando minhas pernas. Concentrei-me bastante para manter-me imóvel enquanto formigas picavam minha pele. Respirei fundo e pensei que seria possível continuar sem me mover por mais algum tempo. Nesse momento, a música foi aliada por me distrair da situação.⁶⁵

A tarde caía enquanto segui para me preparar rapidamente e, em seguida, dar início à performance *É permitido chorar*. A instalação do choro foi montada numa espécie de mureta do museu, amparado por grades brancas, onde a placa foi afixada. O *Depósito de lágrimas* ficou apoiado ali, nivelado com o assento. Para manter distância das formigas, a primeira das poses foi com pés suspensos. As reações, especialmente do público infantil, foram curiosas. Benício, filho da colega Bruna Pedrosa, aproximou-se para me abraçar justamente quando eu estava estática numa das poses. Continuei imóvel com as lágrimas correndo pelo rosto, enquanto o pequeno era contido pela mãe. Logo em seguida, arrependi-me de não ter cedido ao abraço e retornado à pose, mas o estado performativo limitou meu lado racional e não pensei nessa possibilidade naquele momento.

Novamente ter acesso aos desenhos foi surpreendente, especialmente aqueles feitos por crianças. Uma delas desenhou várias poses ligadas por uma só fita. Em um dos desenhos, a fita do infinito parecia um laçarote de embrulho de presente. Outra grata surpresa foi observar as esculturas, cuja confecção foi incentivada pelo artista Demetrio Albuquerque, que distribuiu argila e bases de arame durante a performance do choro. Uma das que recebi de presente tinha dimensão miniatura, de cerca de cinco centímetros. Essa apresentação na área externa do Museu teve uma atmosfera mais dispersiva, enquanto a sessão realizada dentro do Museu foi mais concentrada.

Os trabalhos novamente despertaram reflexões acerca da capacidade da performance em gerar novas imagens, além daquelas captadas diretamente pelo olhar. Em alguns casos, desenhos e esculturas conferiram leveza às performances, enquanto, em outros, surgiu uma atmosfera mais densa. O curioso é que essas atividades imagéticas conferiram outra unidade acerca das duas performances, já que cada artista representou ali sua estética. Esse olhar individual, no entanto, integrou um painel de múltiplas visões no conjunto dos trabalhos expostos, tal qual é múltipla a visão de uma mesma plateia.

65 Na defesa desta dissertação, a professora Renata Wilner remeteu, com humor, esse ataque das formigas ao desenho de Escher, contendo formigas vermelhas na fita de moebius.



Figura 54: Meu abismo e a escultura de Murillo La Greca



Figura 55: É permitido chorar na fachada do Museu Murillo La Greca

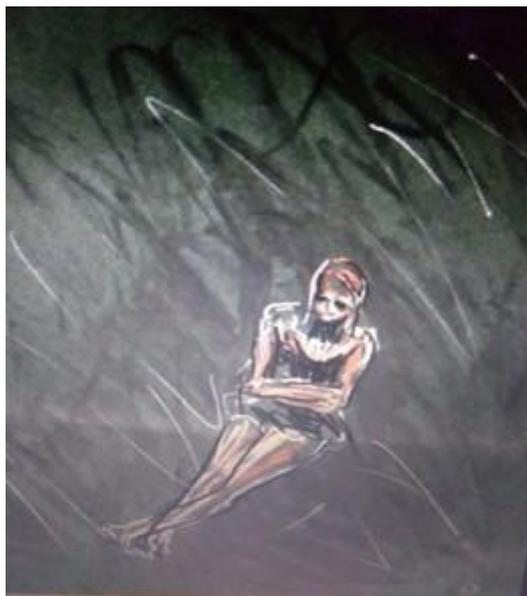


Figura 56: *É permitido chorar*, por Demetrio Albuquerque



Figura 57: *Meu abismo*, por Guilherme Moraes

5.3 Cruzamentos de cena e performance

Ao discorrer sobre os processos criativos de *É permitido chorar* e *Meu abismo*, percebemos de que forma a utilização dos elementos da cena conferiram identidade estética ao trabalho, auxiliando na tarefa de desvendar os traços de uma poética pessoal nesse caminho cênico-visual.

Gradualmente, pontuando as qualidades de corpo, espaço e materialidade em relação aos elementos da cena, percebemos a maneira pela qual a linguagem da performance se

alimentou da linguagem cênica, compreendida como ponto-chave de minha produção dentro das artes visuais. A sistematização desse caminho, verificado aqui, será detalhado adiante em forma de tabela, fruto da observação dessa colaboração do teatro para a performance.

Veremos, então, como se dá o cruzamento das qualidades de corpo, espaço e materialidade com os elementos cênicos de cenografia, iluminação, figurino, texto e ator. Abaixo disponho essa associação em cada performance estudada, seja enquanto característica ou função. A começar por *É permitido chorar*.

5.3.1 É permitido chorar

Em *É permitido chorar*, a *cenografia* em relação ao *corpo*, aponta a inserção desse na instalação enquanto proposta de imersão cenográfica. O corpo porta-se na instalação, que se encontra num espaço selecionado (hall, corredor) do local que o abriga (faculdade, centro cultural, museu etc.) e que recebe outros corpos. Corpos da plateia e transeuntes atuam como moldura ou paisagem. O corpo aparece inserido na cenografia enquanto imagem e, ainda, reproduzido virtualmente (transmissões ao vivo, *stories*, *posts* etc.). Vê-se também a maneira como o corpo lida com os objetos de cena. A cenografia com relação ao *espaço* indica inicialmente como o espaço escolhido compõe a paleta de cores do trabalho, aponta sua dimensão e o posicionamento da plateia (ainda que móvel), orienta a *mise-en-scène*, a ação, recebe os objetos de cena que são dispostos ou levados ao local na mochila. Quanto à *materialidade*, essa tem a função de compor a *cenografia*, sendo que os objetos de cena são parte da materialidade.

No que se refere à *iluminação*, essa ferramenta em relação ao *corpo* guia a área do movimento, marca a entrada e a saída de cena, delimita, afasta ou aproxima a performance da plateia. Em relação ao *espaço*, a iluminação permite sua visão e registro, delimita ou abre possibilidade de contato com a plateia. Quanto à *materialidade*, essa é destacada pela iluminação, assim como sua capacidade de metamorfose.

Sobre o *figurino* em relação ao *corpo*, esse pode ser mais ou menos cotidiano, em contraste com o espaço ou coerente com o espaço (em termos de cor e, ainda, de não destoar dos frequentadores do local, seja formal ou informal, por exemplo). Com relação ao *espaço*, o figurino pode se enquadrar em harmonia ou contraste com a paleta de cores do lugar e em coerência com o clima local. De acordo com o espaço, pode ser mais ou menos cotidiano. Como integrante da própria *materialidade*, o figurino é definido pela paleta (cores em contraste ou

harmonia com parede, bancos e piso), pelo conforto, pela possibilidade de movimentação ou pela proposta e ocasião (traje de abertura de exposição, noite de um festival ou sessão de modelo-vivo nu ou seminú).

No que se refere ao *texto*, o *corpo* obedece a um roteiro, reage a uma conversa improvisada e projeta a seguinte fala recorrente: “Vai ficar tudo bem”. Com relação ao *espaço*, o texto é concretizado por meio da materialidade (placas, etiquetas, gota). A *materialidade* aqui se faz por meio de placas textuais que, por sua vez, compõe a cenografia. O texto também está materialmente presente no programa e materiais de divulgação dos eventos.

No que diz respeito ao elemento *ator* (no caso, atriz), o *corpo* responde com tons cotidianos, é coerente com a persona de quem frequenta o local da performance, ocorre uma imersão da emoção, vemos também o corpo do ator em relação a outros corpos, sejam próximos ou distantes. Com relação ao *espaço*, o ator aciona sua visão periférica, é acolhido pelo espaço e imerge na proposta. Quanto à *materialidade*, essa funciona como estímulo da persona da proposta, já que a própria instalação é derivada do local que a abriga, seja um centro cultural ou uma faculdade de artes.

5.3.2 Meu abismo

Já o processo criativo de *Meu abismo* teve a materialidade da fita como principal qualidade motora do corpo no *espaço*. Neste trabalho, o trânsito do teatro para a performance se deu de maneira mais sutil. Um aspecto importante a se destacar é o já citado recurso para lidar com objetos de cena, absorvido de ensinamentos com o diretor Aderbal Freire-Filho. Em seus espetáculos, elementos cenográficos transformam-se às vistas do público, numa metamorfose inventiva dessa materialidade.

Para tornar mais nítida a maneira como se deu o trânsito do teatro para a performance, sigo listando a seguir aspectos e funções de corpo, espaço e materialidade em relação aos elementos da cena que optei por elencar neste estudo: cenografia, iluminação, figurino, texto e ator. Alguns desses aspectos e funções se assemelham ao processo criativo anterior, de *É permitido chorar*. Ainda que esses tenham sido executados de modos completamente diferentes, carrego inevitavelmente em minhas criações essa experiência teatral, o que confere esse traço comum.

Em *Meu abismo*, quanto à *cenografia*, temos o *corpo* no espaço, esse apresentado enquanto proposta de imersão cenográfica, já que não se trata de uma instalação. O corpo se

move num espaço selecionado, amplo ou reduzido (hall, corredor, jardim) do local que o abriga (faculdade, centro cultural, museu etc.) e que recebe outros corpos. Corpos da plateia e transeuntes podem ter função de moldura ou paisagem. O corpo apresenta-se enquanto imagem neste ambiente, podendo ser reproduzido virtualmente (transmissões ao vivo, *stories*, *posts* etc.). Já o *espaço* escolhido compõe a paleta cenográfica, recebe os objetos de cena que são dispostos no chão, sendo que sua dimensão, assim como o posicionamento da plateia (ainda que móvel) orientam a ação, sugerem recortes cenográficos, enquanto a *materialidade* guia e move a cenografia ao passo que os objetos de cena são a própria materialidade (a fita e a tela).

No que concerne à *iluminação*, em relação ao *corpo*, a mesma guia a área do movimento, delimita, afasta ou aproxima a performance da plateia. Em relação ao *espaço*, a iluminação permite sua visão e registro, delimita ou abre possibilidade de contato com a plateia. Quanto à *materialidade*, essa é destacada pela iluminação, assim como sua capacidade de metamorfose.

Sobre o *figurino*, em relação ao *corpo*, esse se apresenta em trajes menos cotidianos. O figurino surge, ainda, em harmonia ou contraste com o próprio *espaço*, paleta, coerência com o clima local. De acordo com o espaço, o figurino pode ser mais ou menos cotidiano, mais ou menos formal. O espaço aberto ou fechado, no verão ou inverno, pode determinar sobreposições ao figurino. Verifico se o piso está escorregadio ou se há algum objeto cortante pelo chão, pois os pés descalços fazem parte da proposta de figurino. Quanto à materialidade do figurino, essa é definida pela paleta (cores em contraste com o piso), pelo conforto, pela possibilidade de movimentação ou pela proposta e ocasião (traje de abertura de exposição, noite de um festival ou sessão de modelo-vivo nu ou seminú).

Em relação ao *texto*, o *corpo* obedece a um roteiro de ações. Há somente um momento em que o texto é falado, precisamente após um abraço com um participante digo: “obrigada”. A escrita foi utilizada de maneira experimental no espaço uma única vez na performance e retirada em seguida. Quanto à materialidade, temos o roteiro previamente registrado em imagem ou escrito, além do nome da obra, disposto em panfletos e programa dos eventos.

Vemos no elemento *ator* em relação ao *corpo*, tónus extra cotidiano, de tensão e de relação à plateia. Não há personagem, temos a própria performer enquanto persona, papel social. Com relação ao *espaço*, o ator aciona sua visão periférica na imersão na proposta, sendo

que, dentro da possibilidade ampla de deslocamento, a fita oferece a limitação espacial do caminho. A *materialidade* é a qualidade protagonista aqui, como estímulo da performer.

Objetivamente, o cruzamento dos elementos da cena com as qualidades da performance estão listados na seguinte tabela:

5.4 Elementos da cena x Qualidades da performance

É permitido chorar representado por (&)

Meu abismo representado por (8)

Qualidades da performance	Corpo	Espaço	Materialidade
////////////////////////////////////// Elementos da cena			
Cenografia	- Imersão cenográfica (&) - Plateia como moldura (& 8) - Como o corpo lida com esses objetos (& 8) - Imagem virtual (& 8) - Recebe os objetos de cena (&) - O espaço enquanto proposta de imersão cenográfica; O corpo move-se num espaço que recebe outros corpos; (8)	- compõe a paleta (& 8) - orientam a mise-en-scène, a ação. (& 8) Recebe os objetos de cena que são dispostos no chão; (8)	- Compõe, guia e/ou move a cenografia (& 8) - Objetos de cena são parte da materialidade; (&). Objetos de cena são a própria materialidade (8)
Iluminação	- Guia a área do movimento; Marca a entrada e a saída de cena; Delimita, afasta ou aproxima a performance da plateia; (& 8)	Permite sua visão e registro; Delimita ou abre possibilidade de contato com a plateia; (&)	É destacada pela iluminação, assim como sua capacidade de metamorfose. (&8)

Figurino	Mais ou menos cotidiano; Em contraste com o espaço ou coerente com o espaço, proporção. (& 8)	Em harmonia ou contraste com o espaço, paleta, coerência com o clima local; pode ser mais ou menos cotidiano; (& 8)	- Definida pela paleta, pelo conforto, pela possibilidade de movimentação ou pela proposta e ocasião (& 8)
Texto	Roteiro enquanto ação performativo; (& 8) Conversa improvisada, fala recorrente: “Vai ficar tudo bem”. (&)	Concretizado por meio da materialidade (placas, etiqueta, gota); (&) Programa dos festivais. (& 8)	Placas textuais compondo a cenografia; (&)
Ator	-Tônus (cotidiano) (&); - Persona; Imersão (emoção); Relação. (& 8) -Tônus (extra cotidiano) (8); Imersão (tensão); Performer enquanto persona (8) Visão periférica; Acolhida (&8);	- Visão periférica; Acolhida; Imersão na proposta (&8)	- Como estímulo da persona da proposta. (&) - Como estímulo da performer (8)

5.5 Ramificações: Rarefeito

No período desta pesquisa, outro trabalho foi desenvolvido com base nessa junção de elementos da cena com qualidades da performance: *Rarefeito*. Apresentarei essa criação em linhas gerais a fim de observarmos com mais clareza de que forma essas ferramentas cênicas se fizeram presentes no processo criativo, indicando, assim, como traço singular de minha poética. Notaremos, a partir dessas descrições, como os elementos de cena cooperaram para alcançar as qualidades performativas.

A performance *Rarefeito* foi produzida em três etapas. Na descrição a seguir friso novamente os elementos da cena e as qualidades da performance: a base do trabalho foi

germinada em 2017, em exercícios de improvisação⁶⁶ no Brecha Labô (Sede do Panorama Festival / Lapa - RJ), numa cena aberta à participação de *atores* desse laboratório, onde criei o *texto* e pedi para ser lido por uma pessoa da plateia como parte da cena; experimentado em sala de aula no Laboratório de Poéticas do Corpo (2019.1, no CAC/UFPE), com a utilização de plásticos transparentes moldados em forma de banheira e o um áudio com *texto* gravado; reelaborado na Residência com Ira Brand, desenvolvida no Teatro do Arraial Ariano Suassuna e apresentada no Sesc Santo Amaro em abril de 2019 pelo Programa Oi Residências – oferecido pela Trema Plataforma de Teatro (Recife).

O trabalho com a britânica Ira Brand foi focado na relação de um para um, no qual apenas um espectador era resgatado por mim enquanto performer (*ator*) do meio do público e convidado a entrar na instalação, a própria *cenografia*. O ambiente era um quarto com ares de abrigo antinuclear, de *bunker*, onde a *materialidade* era o próprio *espaço*, todo coberto por plástico e garrafas pet contendo galhos de hortelã. A *iluminação* era verde. Como *figurino*, utilizei trajes pretos e uma capa plástica transparente, grande o suficiente para abrigar os *corpos* de duas pessoas quando estava fora do tal abrigo.

No hall do teatro, alguém da plateia recebia da produção uma garrafa pet transparente contendo folhas de hortelã. Essa *materialidade* era a maneira de indicar quem seria “resgatado” por mim e levado até a instalação. Ao entrar, essa pessoa ouvia o som de uma forte chuva ininterrupta, com a seguinte fala em off, vinda do *texto* que denominei de *Passion fruit*:

Eu achava que era assim. Era só ir juntando os cacos para ter o todo. Parecia que juntava os grãos de areia, mas era só poeira. Poeira cósmica. Tudo isso vai pro mar. Essa areia brilhante vai para água enfeitar a barriga da tartaruga. Eu só queria sair daqui, pisar outro chão, respirar um cheiro mais livre, poder sentir aquela grama que foi cortada ontem. Aqui só tem maracujá com hortelã. Refresco de maracujá. É só refresco. E essa folha de hortelã é de plástico. E maracujá você sabe que não existe mais. E você, quer beber alguma coisa? Lá fora tem muita coisa. Pode ir, se quiser. Leva a capa. Se encontrar uma folha, guarda. Se encontrar a chuva, bebe. Se encontrar a fruta, segue (CALDAS, 2017, p.1).

66 Esses exercícios são chamados de *open*. Trata-se de um jogo sem regras, livre e aberto a improvisações, que faz parte da técnica de viewpoints, sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau em *O livro dos viewpoints: o guia prático para viewpoints e composição*, lançado pela editora Perspectiva.



Figura 58: *Rarefeito*: “Se encontrar uma folha, guarda”

Como vimos, também em *Rarefeito*, as ferramentas de cena fizeram-se presentes paralelamente à investigação de corpo, espaço e materialidade. Conceitualmente, na comparação com *É permitido chorar* e *Meu abismo*, pode-se afirmar que os três trabalhos têm ares apocalípticos, distópicos. Escrevo durante a pandemia de Covid-19 que assola o planeta⁶⁷. Diante de milhares de mortes banalizadas numa clara política de extermínio (não só em detrimento da doença, mas por racismo, violência doméstica, desigualdade social, dentre outras inúmeras causas), do isolamento e de um futuro incerto, essas sensações, de choro, de abismo, de ar rarefeito, têm vindo cada vez mais à tona. Em tempos de confinamento e quarentena, essa vontade de “sair daqui, pisar outro chão, respirar um cheiro mais livre” (CALDAS, 2017, p.1) parece refletir-se no imaginário coletivo.

Entre outras congruências, os três trabalhos apontam a questão da delicadeza como um “respiro” no meio do caos já instaurado. Num contexto caótico, de desprezo pela vida, pela natureza, pela ciência, pela arte etc., essa singeleza interessa enquanto ferramenta poética. Por esses pontos comuns apontados, seria possível fazer de *É permitido chorar*, *Meu abismo* e *Rarefeito* uma trilogia.

5.6 Trânsito de linguagens

Conforme dito, ainda que apresentem processos e resultados bastante distintos, vemos os elementos da cena presentes nas criações aqui estudadas. Apesar de dispor o cruzamento

⁶⁷ No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde declarou que o mundo vivia a pandemia de Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus. Em novembro de 2021, o mundo atingiu a terrível marca de 5 milhões de mortes causadas pela doença, sendo mais de 600.000 somente no Brasil. Segundo o epidemiologista Pedro Hallil, ao menos 400.000 dessas poderiam ter sido poupadas não fosse a política negacionista do Governo Federal presidido por Bolsonaro, que desprezou a ciência, não comprou vacinas oferecidas em 2020, incentivou aglomerações, medicamentos ineficazes e o não uso de máscaras de proteção.

dessas ferramentas com as qualidades da performance, no momento da concepção das mesmas, esses componentes surgiram de maneira intuitiva. Ao examinar *É permitido chorar e Meu abismo*, percebo nesses trabalhos um olhar amplo como se tratasse de um espetáculo teatral, não no que diz respeito à tarefa de levar um texto ao palco, mas na conjunção desses elementos.

Pode-se dizer que minha função enquanto performer se assemelha à do encenador teatral, aquele que conjuga esses elementos, conferindo não somente unidade estética no espaço, mas, conceitualmente, harmonizando essas ferramentas de modo coerente com o discurso.

Não coube aqui aprofundar-me na evolução de cada um desses elementos ou detalhar um histórico da encenação teatral. Entretanto, as performances apontam para a fusão desses eixos. Um exemplo é que o teatro dito pós-dramático é, originalmente, avesso ao recurso da mímesis, à representação dramática:

É possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: teatro conceitual. A imediatidade de toda e uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da arte performática (LEHMANN, 2007, p 223).

Tal experiência do real pode ser percebida nas performances em questão, assim como o compartilhamento de experiências. Nesse sentido, distanciam-se de uma representação, dita por Lehmann e aproximam-se de uma apresentação marcada também pela “imediatidade”.

Na performance *É permitido chorar*, por exemplo, utilizo as ferramentas de cena mesclada a técnicas do teatro psicológico de Stanislavsky, que se aproximam do mimético. Esse recurso deveu-se justamente à tentativa de mimetizar a performer enquanto persona com os demais frequentadores do local. Se os recursos são anti-ilusionistas, mesclo essas correntes apresentando uma persona cotidiana.

Tal mimetismo é percebido na crítica decorrente da XII Semana de Artes Cênicas da UFPE, na qual ocorreu um laboratório de escrita crítica em parceria com o Site *Quarta Parede*⁶⁸. A crítica intitulada *A delicadeza das lágrimas* apresenta impressões sobre a apresentação de *É permitido chorar*, feita num corredor do CAC, que abrigou a instalação durante o evento⁶⁹:

⁶⁸ Site pernambucano criado em 2015 que reúne ensaios, críticas, entrevistas etc., sobre teatro, dança e seus híbridos, “propondo investigações estéticas e políticas a partir de variadas abordagens em torno das ideias de cena e espetáculo”. Disponível em: <<http://4parede.com/sobre-o-4a-parede/>> Acesso em 06 jun. 2020.

⁶⁹ Algumas apresentações das performances aqui estudadas renderam apreciações da crítica especializada, nas

As tensões entre o real e o ficcional se confundem. A ilusão criada poderia ser considerada como uma consequência dessa ficcionalidade. Joga-se com os códigos e com a maneira como eles se inserem na obra; pois apesar de se tratar de uma instalação em um ambiente universitário e cotidiano, os elementos como a luz, o fotógrafo, além de sabermos que é uma ação marcada na programação do evento, faz com quem saibamos que é uma performance (MOTTA, 2019, s/p).

Se em *É permitido chorar* esse mimetismo (com relação ao local e seus frequentadores) foi ponto-chave, a placa do choro apontava sua ironia, quase como um recurso de efeito de distanciamento, utilizado por Bertold Brecht em seu Teatro Épico⁷⁰.

No trabalho seguinte, *Meu abismo*, a mimesis não fez parte da proposta, na qual a ilusão foi quebrada por meio de uma materialidade nada cotidiana, a fita de moebius gigante. Ali, não havia essa pretensão de misturar-me ao local. Ao contrário, a intenção foi que o trabalho apresentasse contraste com a área, tanto em termos cromáticos, quanto por não fazer parte de seu cotidiano.

A crítica *No tempo da performance, no espaço da criação*, publicada pelo portal *A Casa da Mão: arte, design e educação* sobre apresentações de *Meu abismo* e *É permitido chorar* na 20ª Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea 2019⁷¹, aponta tanto o abismo concreto, quanto o interior, metafórico da proposta:

Pois bem, estava imerso nestes ou noutros pensamentos sobre a qualidade mágica dos círculos que deixaram de ser só viciosos e passaram a ser ditos também virtuosos, quando a artista rompeu a fita, fazendo o que era um círculo especial – uma fita de Möbius – virar reta, mas mantendo a regra ou jogo de pisar a fita, agora retificada, a fazer a vez de “caminho”. Em seguida, a artista faz novas segmentações e se agacha para criar quatro ou cinco caminhos que ordena de modo a fazê-los paralelos entre si. Há angústia no seu olhar? Não sei dizer. Talvez estivesse eu mesmo com os olhos postos no Meu abismo interior. Sei que ela fita o público e estende um braço como quem pede ajuda. Uma pessoa a puxa, ela a abraça e pisa o chão, pela primeira vez, fora dos “trilhos”. Fim. Ou começo? Do quê?” (BRAGHINI, 2019, p.1)

Em comum, noto, ainda, certo niilismo acerca desses trabalhos. É quase como se os

quais foram apontados vários aspectos cênicos, incluindo as qualidades performativas de corpo, espaço e materialidade. Nesse sentido, indico a leitura em anexo do conteúdo completo de duas críticas. Também nos anexos estão contempladas as trajetórias das duas performances, com imagens e informações sobre os locais onde ocorreram as apresentações.

70 Sobre os preceitos do teatro épico do dramaturgo alemão indico *Estudos sobre teatro*, de Bertold Brecht. Ed. Nova Fronteira, 2005.

71 As apresentações das performances ocorreram no dia 21 de agosto de 2019 na Praça Central do Espaço Cultural Renato Russo – 508. O festival, que ocorre em outros pontos de Brasília, tem curadoria e direção geral de Guilherme Reis.

personagens de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett⁷², se juntassem à plateia das performances e seguissem afirmando: “Nada a fazer”. Diante dessa ausência de ação, uma possibilidade se refere ao contato com o outro, como uma espécie de salvamento. Em *Meu abismo*, concluí que era preciso estender a mão para obter ajuda, enquanto no choro, o desabafo funciona como catarse compartilhada, promovendo uma renovação energética de quem participa.

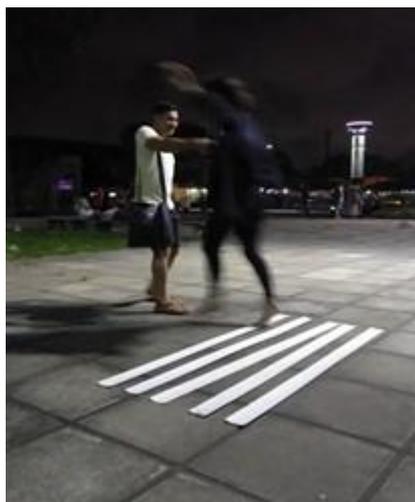


Figura 59: O momento do resgate em *Meu abismo*



Figura 60: Consolada pela pequena Imani, em Brasília

Ambos apontam uma espécie de *looping*, sem determinar onde começam ou terminam

72 Dramaturgo irlandês que viveu entre 1906 e 1989 e foi enquadrado com autor da corrente chamada Teatro do Absurdo.

os trabalhos, conforme aponta a crítica de Braghini. Se o caminho da fita de moebius pode ser novamente desenrolado, quem chora pode estar no mesmo local no dia seguinte.

Enquanto *É permitido chorar* provoca reflexões sobre o choro contido ou escondido de cada um, *Meu abismo* fez despertar a imaginação do espectador por meio da fita, um elemento concreto. Nesse sentido, retomo os primórdios da performance, com o espetáculo *Ubu Rei*, no qual o que seria todo um cenário foi descrito apenas por uma placa, conforme retratado por Roubine:

Dizer 'um campo coberto de neve', ou mostrar um cartaz com as mesmas palavras escritas, corresponde a oferecer ao espectador o mesmo impulso imaginário que ele receberia vendo, por meio de uma tela, da pintura e da iluminação, um panorama cheio de neve. Mas corresponde também, insidiosamente, a algo mais: a mostrar-lhe o próprio instrumento (o cartaz) gerador de seu devaneio. Ou seja, lembrar-lhe, mesmo se na sua imaginação ele se transporta para um 'campo coberto de neve', que ele não deixa de assistir a uma representação teatral e de participar dela... (ROUBINE, 1982, p. 36)

Interessa-me esse pêndulo, que aproxima e distancia, de identificação e de estranhamento, de ficção e não-ficção, como retratou a crítica de Motta. Tal movimento pendular me acompanha na teoria (com estudos sobre Aristóteles, Brecht, Augusto Boal e Aderbal Freire-Filho) e que, com esses trabalhos, parece terem se firmado na prática. Após afirmar que “o verdadeiro inimigo do pós-dramático é o mimético”, Marvin Carlson esclarece que:

O verdadeiro inimigo é a estabilidade do mimético. O pós-dramático, na verdade, não é nem mimético nem não mimético. É o não mimético rotulado como mimético. Retire o rótulo e não só a mimese desaparece, mas também o teatro em si, e o que resta é a vida (CARLSON, 2015, p. 593).

Os efeitos de identificação, mimesis, catarse (aristotélicos), em contraponto ao teatro épico e seus recursos de distanciamento (brechtianos), mostram a possibilidade de mover eixos, não só numa estética teatral, mas em outras esferas da arte. Focamos nesse caráter cênico, descartando questões historiográficas da performance, em suas vertentes sagrada, ritualística ou semiológica. Aqui foi destacado o corpo como meio, somado às qualidades de espaço e materialidade.

Na tentativa de esboçar esse traço poético próprio, algumas associações teatrais são inevitáveis. Por vezes, tenho a impressão de ocupar o lugar de um diretor de teatro, observando o espaço como um todo, que inclui a disposição plateia e todos os elementos de cena

mencionados aqui em coerência com determinado discurso.

Ao transitar nessa relação, procuro me valer desse caráter espetacular das artes. Não em oposição à sociedade do espetáculo, como alertou Guy Debord, mas como aliado, como componente dessa, entendendo suas ferramentas e dialogando com o próprio meio, levando em conta o preceito do próprio Debord, que já em 1967, apontava: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1967, p.13).

No período catastrófico no qual vivemos, a arte se faz ainda mais vital. Não foi sem propósito o desenvolvimento da performance como gênero se deu nos anos 1960 e 1970, reverberando o fim da Segunda Guerra Mundial, conforme situa Fabião no ensaio *Performance e precariedade*:

A performance surge no cenário pós-guerra como reação, denúncia e proposta. O performer seria aquele criador de experiências estético-políticas enfaticamente corporais num mundo marcado pela destruição, pelo desencanto e a descrença na noção de progresso, pela experiência da explosão atômica e do holocausto, pelo dito 'pós-colonialismo', pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e acelerados avanços tecnológicos (FABIÃO, 2011, p. 68).

Considerando aspectos de contextos destrutivos, Joseph Beuys também leva em conta os avanços tecnológicos como forma de alocar pensamentos. Em *A revolução somos nós* discorre sobre os conceitos de liberdade e democracia a partir de sua experiência artística, na qual a criatividade humana é posta em direção a um “processo mais amplo de emancipação humana” (BEUYS, 2006, p. 316), sendo que, conforme o artista, “devemos dedicar uma maior atenção analítica ao pensamento político e seus vários âmbitos do social sobre o qual age tal pensamento e, em particular, ao âmbito da arte, da ciência, da escola, dos *mass media*, etc.” (BEUYS, 2006, p. 317).

Em outras palavras, “quando o homem quer fazer uma revolução, ou melhor, quando decide mudar as condições de seu mal-estar, deve necessariamente dar início às mudanças na esfera cultural, na arte e, em termos mais gerais, em tudo aquilo que diz respeito à criatividade” (BEUYS, 2006, p. 301).

Diante de contextos opressores, situo minha poética como uma entre tantas formas de resistência. Nessa direção, vejo como positivo o trânsito entre as artes, seus desdobramentos e reflexões que aliam teoria e prática. Esses registros, em forma de imagens e/ou reflexões

críticas, seja dentro ou fora do âmbito acadêmico, podem atuar como ferramenta de sobrevivência e estratégia de manutenção da memória cultural pelo Brasil afora.

6 É PERMITIDO CAIR NO ABISMO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observo o trânsito entre as linguagens cênicas e visuais como uma caminhada de mão dupla, na qual uma pode se beneficiar da outra. Nesta pesquisa, o ponto de partida foi a observação a partir da feitura de performances específicas. Entretanto, o caráter cooperativo de uma linguagem em relação à outra faz-se ainda mais múltiplo, aberto a infinitas possibilidades no tempo e no espaço. Nessa medida, sigo caminhando por diferentes solos criativos em que cada trabalho pode operar como um novo arquivo, seja como inspiração para outras obras próprias ou como motor de trabalhos alheios, caso das atividades do *Risco!* e outras possíveis futuras ações.⁷³

Também cito aqui o desdobramento das performances nas redes sociais, especialmente *É permitido chorar*, cuja instalação ganhou leituras inusitadas e, por vezes, bem-humoradas em postagens diversas (vide anexos). Houve, ainda, uma participação no *Festival Risco! Atelier Aberto* durante a pandemia, em que as performances foram adaptadas a uma sessão de modelo vivo de maneira remota numa transmissão acompanhada por cerca de 80 desenhistas diretamente de meu apartamento.

Na ocasião, assim como em outras sessões on-line do Risco, exercitei a função de “modelo-vídeo”, resultando em exposição virtual⁷⁴. A ambientação que uniu o *Choro*, o *Abismo* e *Rarefeito* foi um lugar distópico, num futuro próximo ou distante, onde se espera o tempo passar em móveis como cadeiras dos cinemas fechados, onde se ouve os sons de sirene e se busca ar puro e frutas frescas.

Pavis (2017) discorre sobre a marcha em sua importância nos estudos da performance, do teatro e da filosofia da caminhada. Nas palavras de Pavis, “[A] marcha é mais complicada do que nos parece: tanto para o caminhante quanto para o crítico que segue nas suas pegadas”, sendo que o ato de refletir enquanto caminha é uma tarefa mais árdua, devido à dificuldade de distanciar de seu objeto de reflexão:

O caminhante que reflete ou escreve acerca de seus passos é semelhante ao espectador de agora. Integrado, imerso no evento, não tendo muitas vezes

⁷³ Nesse sentido, cito o vídeo do performer Lucas Bebianio postado em 20 de janeiro de 2020, no qual ele referencia *É permitido chorar* chamando a ação de reperformance. Disponível em: < www.instagram.com/bebianio >. Acesso em: 08 jun. 2020.

⁷⁴ Sessão ocorrida em 29 de março de 2021 no evento viabilizado por recursos da Lei Aldir Blanc (LAB-PE). Disponível em: < <https://www.risco.art.br/exposi%C3%A7%C3%A3o> >. Acesso em: 01 jun. 2021.

decidido para onde exatamente seus passos o conduzirão, o espectador não está mais sempre em condições de tomar distância, como fazia o espectador de teatro em um espaço frontal; nada mais está enquadrado, o sentido está aberto, a via está livre (PAVIS, 2017, pp. 54-55).

Nesse sentido, equiparo-me a esse caminhante que, por não conseguir tomar distância do que se vê, pode tropeçar aqui e ali, optar por uma determinada direção e, inevitavelmente, excluir outros rumos importantes de análise.

Por outro lado, conforme pudemos confirmar nessas páginas, a postura de caminhar livremente equipara-se ao campo da performance no sentido de ser uma linguagem vasta, híbrida, desobediente, fronteira, tão ampla que passeia por diferentes esferas da arte. Essa particularidade de autonomia e sem amarras nos dá pistas do potencial da performance como um *salto no vazio* (relembrando Yves Klein), sem redes de proteção, um salto no abismo, cheio de urgências que abrangem experimentações e questões envolvendo corpo e o indivíduo no ambiente que o cerca.

Assim, é possível que a própria natureza da performance se equipare a esse salto. Na vida e na ficção é permitido cair em nossos abismos, chorar em nossos vazios, despencar em profundezas para, em seguida, quem sabe, voltar à tona revigorado⁷⁵.

Reverendo essa poética de si, percebo uma síntese do universo de referências que me cercam, que representam uma composição não somente mnemônica ou imagética, mas também, relacional. São artistas, autores, professores, colegas, familiares, amigos, pessoas que cruzam esse caminho e representam a composição de uma identidade e de uma trilha contínua, gerando novas obras, escritos, registros, arquivos e diálogos. Sublinho, ainda, a relação de cada uma dessas pessoas e desses trabalhos com o tempo e o espaço, indicando contextos específicos e possíveis releituras.

Pessoalmente, busco também o trânsito do campo teórico com a prática artística. Nesse sentido, acredito que a pesquisa teórica alimenta a prática e vice-versa. Uma redimensiona e amadurece a outra, sendo a prática de si diária e ininterrupta, tanto em momentos reservados ao trabalho propriamente, quanto em outras atividades cotidianas, aqui me remeto ao pioneirismo de Allan Kaprow, pai do happening.

Assim, este estudo visou à compreensão de traços poéticos de meu caminho artístico/performativo a partir do ingresso no PPGAV/UFPE em 2018, abrangendo dois anos de

75 Esse parágrafo foi o embrião do Manifesto da pós-presença, na íntegra em Adendo.

pesquisa até cruzar com a maior crise sanitária brasileira. Com *É permitido chorar*, acredito ter alcançado certa desconstrução de imagens do cotidiano, uma performance/instalação sem delimitação definida de onde ou quando começa e termina a obra, montada para quem quiser interagir. São lugares e momentos nos quais essas bordas tornam-se ainda mais porosas. Guardo a cumplicidade de desabafos, depoimentos e encontros com conhecidos e desconhecidos sensibilizados com a proposta.

No caso dessa primeira performance estudada, o deslocamento do olhar surgiu da utilização de uma irônica placa de aviso autorizando uma conduta tida como um tabu comportamental e não propriamente uma ação ilegal. Nesse caminho somo a questão da vulnerabilidade, tentando apresentá-la de maneira delicada e cercada de um cuidado estético apreendido em minhas experiências cênicas.

Mesmo sendo uma obra igualmente autônoma, *Meu abismo* pode firmar-se como complemento da criação anterior. Com proposta bastante diferente de *É permitido chorar*, tanto nos procedimentos criativos quanto em seu resultado, esse trabalho apresenta traços mais plásticos, atestando a materialidade como ponto determinante em minha poética e apontando caminhos múltiplos que nunca se repetem, assim como nossas decisões de um dia após o outro. Aqui também a atmosfera interior e ao redor é conturbada, amenizada ao final com a presença do outro, que estende a mão e oferece ajuda.

Ainda que criada posteriormente, a performance *Meu abismo* tem sido apresentada antes de *É permitido chorar*, funcionando como aquecimento físico e emocional da apresentação seguinte. São trabalhos de cunho pessoal, mas que tentam alcançar o íntimo de cada espectador ou transeunte. Meu objetivo é ilustrar o abismo e o choro de cada sujeito.

Jacques Rancière (2009) nos lembra que a “partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Nesse sentido - de partilhar, dividir o sensível-, noto que certos objetivos do trabalho prático foram alcançados em públicos de perfis diversificados. As obras seguem rendendo desdobramentos em diferentes suportes de expressão, trilhando caminhos que, a cada contexto, revelam novas partilhas e descobertas.

Reunindo o material desses trabalhos, penso em ramificações e deslocamentos para outras propostas, tais como a foto performance ou videoarte. É nítido que são cada vez mais

permeáveis os campos de atuação da arte contemporânea, levando em conta que os suportes se tornam mais e mais variados e abrangentes, principalmente a partir da virada para o século XXI.

Chegamos a 2020 tendo percorrido os mais diversos formatos artísticos, tantos, que não mais demandam de meios físicos para existir, podendo ser registrados digitalmente e abrigados em *nuvens* virtuais, ser deletados em definitivo ou simplesmente esquecidos em algum HD, por exemplo. Os desdobramentos são múltiplos, impulsionados pela internet, suas redes sociais, inúmeros suportes existentes e, ainda, mídias futuras.⁷⁶

Vivemos uma transição, não somente do analógico para o digital, mas em termos de comportamentos, encontros, presença. Estaríamos caminhando para uma espécie de pós-presença? A questão se faz especialmente neste momento de pandemia por conta do novo coronavírus, no qual diversas atividades estão suspensas, num instante em que muitos fazem revisões de seus propósitos. A impressão geral é de reinvenção, de ruptura de padrões comportamentais e de consumo, seja na vida ou na arte.⁷⁷

No contexto que chamo aqui de pós-presença estão sendo feitas peças teatrais on-line, performances, sessões de modelo vivo, lives de música, conversas, debates, aulas, festas e encontros diversos com o uso de plataformas digitais. Ao refletir sobre esse momento de ações remotas, lancei o *Manifesto da pós-presença*, incorporando escritos deste trabalho e trazendo à tona questões urgentes, sugerindo o ano de novas eleições presidenciais e, não intencionalmente, a demora na chegada das vacinas no Brasil.⁷⁸

Pela relação intensa com este trabalho e pro ser fruto destas considerações finais, reproduzo aqui um trecho do Manifesto da pós-presença (texto completo em APÊNDICE – C):

76 Em 2015, cidadãos espanhóis realizaram o primeiro protesto com holograma da história, que reuniu ativistas em frente à Câmara dos Deputados da Espanha contra a Lei da mordaza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jwmi6CguY0&feature=emb_rel_err> Acesso em: 09 jun2020.

77 Em entrevista, o filósofo Francisco Bosco aponta esse momento de transição em que o mundo distópico tornou-se realidade. Para ele, enquanto as relações humanas sofreram um baque, “o distanciamento social criou, ao mesmo tempo, uma nostalgia do mundo físico, e uma certa náusea do digital”. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/04/13/interna_diversao_arte,844159/o-filosofo-francisco-bosco-aponta-transicoes-na-era-covid-19.shtml Acesso em: 14abr2020.

78 O Manifesto da pós-presença foi lançado durante a pandemia, em 24 de setembro de 2020, no Tubo de Ensaio Transcendental e repetido posteriormente em lives diversas em redes sociais. <https://www.youtube.com/watch?v=DZCgnPGnEs0> Acesso em 29set2020. O Tubo de Ensaio Transcendental foi o evento virtual comemorativo dos 20 anos do projeto experimental de performances Tubo de Ensaio (DEA/Universidade de Brasília) dentro da programação da 20ª Semana Universitária, aberta por Noam Chomsky.

Era 2020, a matéria abstrata, a presença adiada
 Pós-presença não significa ausência
 É que de repente nós não estamos aqui
 O presente foi embrulhado, embaralhado com suas digitais...
 Mídias. Midas
 A pós-presença como estratégia de sobrevivência
 Ainda que filtrada, quase apagada, hackeada, editada ou fakeada
 Mais uma live morta. Pandemia, pandemia, pandemia
 Mais uma vela acesa. Outra vida apagada. Pandemia, pandemia,
 pandemia (CALDAS, 2020, s/r)

Neste momento em que as pessoas mergulham em seu universo íntimo, retorno ao *espaço abismal* de Lygia Clark, com a sensação de “um espaço que reconheço como espaço interior de corpo. (...) onde o feto para nascer tem que mergulhar. Espaço abismal, túnel, morte, passagem condutora para a vida” (CLARK, 2006, p.355). Nesse espaço clarkiano, como nestas páginas, o choro une-se ao abismo e até mesmo ao plástico lançado no mar de *Rarefeito*. A descrição de um sonho de Clark serve para ilustrar essa condensação de abismo, choro, vazio, mistério e infinito:

Estou fazendo minhas experiências com plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço. Acordo e choro todo o oceano. [...] O tempo continua elástico, enorme, num minuto tenho a percepção de séculos (CLARK, 2006, p.355).

Assim, os esboços criativos seguem revezando utopias e distopias. Se minha caminhada pessoal já era imprecisa, agora o contexto mundial leva também a explorar zonas incertas. Inspiro-me nas palavras de Ailton Krenak (2019) que, em suas *Ideias para adiar o fim do mundo*, sugere a confecção de paraquedas coloridos como estratégia criativa: “Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos” (KRENAK, 2019, p.15).

Nessa amplitude de possibilidades, utilizar recursos do teatro para a construção da performance parece-me um dos caminhos viáveis pelos quais essa arte visual pode se beneficiar. Particularmente em minha poética, esses próximos passos continuam seguindo um trajeto mais intuitivo do que racional, sem fronteiras geográficas ou amarras estilísticas. Como desdobramento de *É permitido chorar*, é possível que haja uma nova performance/instalação composta pelos objetos (*Depósitos de lágrimas*), que foram lacrados com os lenços utilizados em cada local por onde o trabalho esteve. Com relação a *Meu abismo*, a ideia é que se desdobre

numa videoarte composta por gravações feitas em várias paisagens, editadas numa única sequência de movimentação. Há, ainda, investigações pessoais nos campos da dramaturgia e da animação audiovisual.

Assim como a fita de moebius, esse percurso próprio não demanda delimitações de onde começa ou onde termina um campo artístico. O desejo é de que uma linguagem possa caminhar abraçada à outra. Nas performances aqui abordadas, os dois trabalhos culminam em abraços, partilhas.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco*. Recife: Provisual Gráfica, 2018.
- BEUYS, Joseph. *A revolução somos nós* In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BILL, Max. *The mathematical approach in contemporary art*. Arts and Architecture, Los Angeles, n. 8, 1954.
- BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: ELO Editora, 1982.
- CALDAS, Renata. *O romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2019.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- _____. *Teatro pós-dramático e performance pós-dramática*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, dez 2015, vol.5, no.3.
- CLARK, Lígia. *Da supressão do objeto*. In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELILSON. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora temporária – 2ª edição, 2017.
- ESCHER, M. C. *Obras de Escher – Exposição no Brasil*. Abigrav, 1993.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro*. Cavalouco, v. 8, p. 14-18, 2010.
- _____. *Programa performativo: o corpo como experiência*. Campinas: Revista do LUME – nº 4, 2013.
- _____. *Performance e História: em busca de uma historiografia performativa* In: *Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ*, Livia Flores (Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.

- _____. *Performance e precariedade*. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- FERNANDES, Janáina de Mello. *A enunciação na encenação teatral*. Estudos Semióticos, n. 2, São Paulo, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Teatro pós-dramático, doze anos depois*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n.3, set/dez, 2013.
- LEPECKI, André. *O corpo como arquivo*. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- MARAR, Ton. *Aspectos topológicos na arte concreta*. São Paulo: ICMC-USP, 2004.
- MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dutra. *Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.
- MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. *Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife*. 2019. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- MORGADO, Itamar. *A arte resistência de Daniel Santiago in Daniel Santiago em 2 tempos*. Recife: Sem título produções, 2017.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- _____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- PROPÁGULO. *Revista de artes visuais*. Recife, v.1, nov. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- SILVEIRA, Marcelo; SANTIAGO, Daniel; VICENTE, Gil. *Caleidoscópio*. Recife: Zoludesign, 2018.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- TASCHER, Benedikt. *M. C. Escher - Gravuras e desenhos*. Greven/Hamburgo: Taschen, 1994.

APÊNDICE A – RECONCILIAÇÃO

Este adendo é dedicado ao processo de trabalho no roteiro e na direção de *Reconciliação*⁷⁹, da artista Bruna Pedrosa⁸⁰. Narro aqui as etapas de criação desse trabalho para pontuar a aplicação de ferramentas cênicas numa performance, desta vez a partir de um conceito de terceiros. Na descrição a seguir, veremos, então, como cenografia, iluminação, figurino, texto e ator se relacionaram com as qualidades de corpo, espaço e materialidade.

Após ouvir a proposta da artista, ativei alguns recursos cênicos tratados neste trabalho para essa *Reconciliação* de uma mulher como ela própria. No quesito ator, uma das chaves para que a performer se mantivesse firme em seu “papel” foi a orientação para que ela não se vitimizasse diante dos fatos, assumindo a postura de uma guerreira, da mulher que enfrenta barreiras e supera cada uma delas na medida do possível. Essa mulher seria a persona do trabalho.

Pela importância do Rio Capibaribe na concepção das ideias da obra, reunimo-nos num local chamado Jardim Secreto, às margens do Rio no bairro Poço da Panela. Ali, conversamos sobre as etapas que marcaram a vida de Bruna nos últimos tempos, incluindo um pedido a Iemanjá, a notícia da gravidez, uma demissão inesperada e a experiência da maternidade.

Esse contexto particular nos levou a imagens repletas de significados, tais como casa, rio, árvores e líquido amniótico. Em seguida, pensamos em recursos mais concretos como forma de extrair a materialidade dos elementos mencionados. Assim, elegemos materiais como barro e água, como ponto de partida, e logo surgiu a possibilidade de utilizar objetos de cena como espelho, imagem de Iemanjá, uma moringa e bacia de barro.

Outros aparatos que remetiam à maternidade já estavam definidos pela performer, tais como exames de gravidez, preservativos, brinquedos, roupa de criança e papéis. Esses objetos de cena seriam amarrados ao figurino, um vestido previamente desenhado por Bruna.

No segundo ensaio definimos o roteiro (texto) e a movimentação do corpo pelo espaço. Notamos que aqui trato o segundo encontro como ensaio, recurso recorrente para uma

⁷⁹ A performance/instalação *Reconciliação* foi apresentada no jardim externo do CAC no dia 7 de junho de 2018, também integrando a exposição coletiva *Tramações 2*. O mesmo trabalho esteve, ainda, em João Pessoa, durante a 1ª Jornada Discente de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, em 2019.

⁸⁰ A obra *É permitido chorar* é dedicada à colega Bruna Pedrosa. Ao relatar sua trajetória como profissional e mãe-solo, seu choro foi recorrente nas disciplinas do primeiro semestre do mestrado. Nesse e em outros trabalhos que observei na exposição *Tramações 2*, a criação de uma obra de arte representou uma catarse para os estudantes que tinham aberto certas questões emocionais durante a aula. Nesse sentido, não tenho dúvidas de que houve uma real reconciliação da colega Bruna com sua vaidade, sua beleza, sua sensualidade, sua força.

montagem teatral. Arrisco dizer que nessa performance, que também contou com elementos da dança, a linguagem teatral foi contemplada o bastante para ter um ensaio supervisionado por uma direção, que incluía a compreensão do todo e a atribuição de unidade estética na dosagem de ferramentas cênicas.



Figura 61: Materialidade em Reconciliação

No caso de *Reconciliação*, o cruzamento dos elementos de cena com as qualidades da performance se deu da seguinte forma: A *cenografia* foi a própria instalação, utilizando a *materialidade* do barro e da água, que se desdobraram nos objetos de cena: espelho, imagem de Iemanjá, flores, moringa e bacia de barro. A primeira apresentação se deu ao ar livre à luz da tarde, enquanto a segunda contou com uma *iluminação* criada no contato com o espaço.

O *figurino* foi elemento determinante para designar a movimentação do *corpo* pelo *espaço* e serviu como *materialidade*. A performance trabalhou com o *ator* (no caso, a performer), no sentido da interpretação de diferentes etapas vividas por aquela figura feminina. A sequência de acontecimentos biográficos da performance operou como um pré-roteiro, culminando no *texto* (roteiro), ainda que sem falas. Também em relação ao componente textual, o texto aparece como materialidade em papéis escritos utilizados na performance.

APÊNDICE B – DIÁRIO DO CHORO

Trechos de anotações de *É permitido chorar*

Abertura Tramações 2 – Dia 1 – 1 hora de choro

Antes de entrar pensei na dificuldade de não ter um personagem.

Uma jovem chorou junto e me abraçou. Disse que vive um amor impossível.

A filha de Luciana sentou-se ao meu lado e disse: “Isso aqui é teatro, né?”

A primeira que chegou para me dar um abraço falou: “Não estou aguentando ver todo mundo te vendo chorando. Posso te dar um abraço?”. Ajeitou meu cabelo, me levantou e me deu um abraço.

Outra, de cabelo curto, usou o lenço.

São histórias de amor. As pessoas perguntam meu nome e perguntam se está tudo bem. Não perguntam o motivo do choro.

Dia 2 – 40 minutos de choro

Fim de tarde.

A turma de performance de Rafaela veio me ver. Disseram que meu choro é de tristeza.

“O abraço é a melhor maneira de aproximar dois corações”, disse uma menina que se sentou lá.

Não tenho personagem, mas tenho a persona da estudante.

Dia 3 – 40 minutos de choro

Pessoas viram, fotografaram a placa e não ligaram pra mim.

Dia 4 – 20 minutos de choro antes de entrar na aula

Hora do almoço

Jajá, minha amiga travesti, vai mudar de cidade. Jajá veio pegar umas coisas pra levar. A dor de Jajá e de outros colegas de Tramações é uma dor que não conheço.

Dia 5 – IFRN – Natal

20 minutos de choro

Pessoas chorando ao me ver. Usam o lenço.

Yasmin interagiu: “O choro é o alongamento da alma”.

Pessoa lacrimejando esperou para se sentar e conversar quando não ninguém estivesse vendo.

APÊNDICE C - MANIFESTO DA PÓS-PRESENÇA

MANIFESTO DA PÓS-PRESENÇA

(texto: Renata Caldas)

Tá dando para me ouvir direitinho?
 Eu não estou aqui
 Vocês estão me ouvindo?
 Isso não é uma voz
 Toda presença é memória
 Toda pós-presença pode ser história
 História pra contar
 A história que querem apagar
 História pra boi dormir
 História pra resistir
 Era quase 2000 quando disseram que o mundo ia acabar
 Bug do milênio, apocalipse, Nostradamus
 Mas tinha um dois no meio do caminho tinha um dois
 Podia ser antes, podia ser depois
 Era 2020, a matéria abstrata, a presença adiada
 Pós-presença não significa ausência
 É que de repente nós não estamos aqui
 O presente foi embrulhado, embaralhado com suas digitais...
 Mídias. Midas
 A pós-presença como estratégia de sobrevivência
 Ainda que filtrada, quase apagada, hackeada, editada ou fakeada
 Mais uma live morta. **Pandemia, pandemia, pandemia**
 Mais uma vela acesa Outra vida apagada. **Pandemia, pandemia, pandemia**
 Esta que fala, gravada
 Registro é pós-presença
 Escrito é pós-presença
 Desenho é pós-presença
 De repente não estamos aqui
 Conheci uma moça uma vez que chorava lágrimas
 Em seu próprio abismo, ela mergulhava
 De repente eu nem estou mais aqui
 De repente, estamos saltando naqueles paraquedas coloridos das ideias para adiar o fim do mundo. Krenak, Krenak, Krenak
 Presentes ou pós-presentes
 Nem no futuro o silêncio fala
 Se Marielle está presente, está pós-presente
 É a história
 É o que fazemos com a memória
 De repente pós-estamos aqui
 Ocupar e reexistir
 Agora, pós-presencialmente nós somos
 De repente, já é 2022
 Podia ser antes, podia ser depois

É permitido cair em nossos abismos
Chorar nossos vazios
Despencar em profundezas para quem sabe, voltarmos à tona revigorados
Sinal do começo dos tempos

Renata Caldas
Brasil, Recife, Brasília, 24 de setembro de 2020, 21, 22
Podia ser antes

ANEXO A – LINKS

Críticas/ Matérias de jornal

<https://www.casadamao.com/post/no-tempo-da-performance-no-espaco-da-criacao>

<http://4parede.com/critica-e-permitido-chorar-a-delicadeza-das-lagrimas/>

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/08/21/interna_diversao_arte,778225/nena-inoue-atua-em-espetaculo-sobre-mulheres-historicas.shtml

Links para vídeos das performances

Multiplicando pesquisas performativas

<https://www.youtube.com/watch?v=nJ8ixgEavk&t=21s>

<https://www.youtube.com/watch?v=HF82CyK6y6I&t=10s>

<https://www.youtube.com/watch?v=rhhqCaDN81E&t=24s>

Meu abismo

<https://www.youtube.com/watch?v=b5a5GltkMos>

<https://www.youtube.com/watch?v=O2iaiuBLDzc&t=15s>

É permitido chorar

https://www.youtube.com/watch?v=Q_zcar0G7ys

<https://www.youtube.com/watch?v=HH1OPY3msI8>

<https://www.youtube.com/watch?v=QbuvIHvVjQ0>

Exposição *Festival Risco! Atelier Aberto*

<https://www.risco.art.br/festival2021>

ANEXO B – CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Figura 1 - Reprodução
Figura 2 – Divulgação/ Andréa Nestrea
Figura 3 - Divulgação/ Andréa Nestrea
Figura 4 – Divulgação/ Ique Gazzola
Figura 5 – Divulgação/ Bruno Coqueiro
Figura 6 – Divulgação/ Galeria Cavalo
Figura 7 – Divulgação/ Galeria Cavalo
Figura 8 – Reprodução/ Renata Caldas
Figura 9 – Reprodução
Figura 10 – Élide Nascimento
Figura 11 - Reprodução
Figura 12 – Renata Caldas
Figura 13 – Renata Caldas
Figura 14 – Élide Nascimento
Figura 15 – Élide Nascimento
Figura 16 - Reprodução
Figura 17 – Luana Andrade
Figura 18 – Paloma Rosa Klein
Figura 19 - Reprodução
Figura 20 - Reprodução
Figura 21 - Reprodução
Figura 22 - Reprodução
Figura 23 - Reprodução
Figura 24 - Reprodução
Figura 25 - Reprodução
Figura 26 – Reprodução/ Sérgio Lobo
Figura 27 – Renata Caldas
Figura 28 – Ronaldo Praxedes
Figura 29 – Ronaldo Praxedes
Figura 30 – Gustavo Montenegro
Figura 31 – Gustavo Montenegro
Figura 32 – FIG
Figura 33 – FIG
Figura 34 – FIG
Figura 35 – Frame/ Gravação: Ju Caldas
Figura 36 – Frame/ Gravação: Ju Caldas
Figura 37 – Élide Nascimento
Figura 38 – Mitsy Queiroz
Figura 39 – Mitsy Queiroz
Figura 40 – Reprodução
Figura 41 – Reprodução
Figura 42 – Reprodução
Figura 43 – Reprodução
Figura 44 – Reprodução
Figura 45 – Reprodução
Figura 46 – Reprodução/ Recorte: Renata Caldas
Figura 47 - Reprodução/ Recorte: Renata Caldas

- Figura 48 – Walton Ribeiro
Figura 49 – Bruna Rafaella Ferrer
Figura 50 – Reprodução
Figura 51 – Reprodução
Figura 52 – Reprodução
Figura 53 – Reprodução
Figura 54 – Walton Ribeiro
Figura 55 – Walton Ribeiro
Figura 56 – Reprodução
Figura 57 – Reprodução
Figura 58 – Rogério Alves
Figura 59 – Mitsy Queiroz
Figura 60 – Humberto Araújo/ Cena Contemporânea
Figura 61 – Reprodução/ MAR Fotografia