

7

aParte XXI

revista do teatro da universidade de são paulo

PRCEU
pró-reitoria de cultura e extensão universitária
USP

TUSP
Teatro da USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Marco Antonio Zago
Vice-Reitor Vahan Agopyan

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitor Marcelo de Andrade Roméro
Pró-Reitora Adjunta Ana Cristina Limongi-França

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor Ferdinando Martins
Vice-Diretora Elisabeth Silva Lopes
Orientadores de Arte Dramática Cláudia Alves Fabiano, Dilson Rufino, Francisco Serpa Peres, Maria Tendlau e René Marcelo Piazentin Amado
Assistente Técnico de Direção Magali Chamiso Chamelette de Oliveira
Analista de Comunicação Fábio Larsson
Técnico Contábil Nilton Casagrande
Sonoplastas/Iluminadores Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari
Técnico para Assuntos Administrativos Marcos Chichorro dos Santos
Auxiliar de Manutenção Antonio Marcos Nogueira da Silva
Auxiliar para Assuntos Administrativos Fábio Luiz Cerqueira
Vigia Edinaldo Barbosa
Estagiárias Jaqueline Siqueira Corrêa, Thais Mendes Camilo e Bianca Flores

7

aParte XXI

PRCEU
pró-reitoria de cultura
e extensão universitária
USP

TUSP
Teatro da USP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
Rua da Praça do Relógio, 109
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093
Fax: 11 3091.3154

Teatro da Universidade de São Paulo
Rua Maria Antônia, 294
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010
Telefone: 11 3123.5223
Fax: 11 3123.5240

SUMÁRIO

Sinal dos Tempos: a Performance em Universidades Brasileiras Apresentação	**7**	Beth Lopes e Ferdinando Martins
Nota Histórica	**11**	
Eu, um Outro que Performa	**13**	Lucio Agra
Corpo sem Vontade	**23**	Helena Bastos
Performance e Gênero: Ela é uma Princesa!	**29**	André Luiz Silva Rodovalho e Mara Lucia Leal
O Campo Expandido da Performance	**39**	Maria Fernanda Vomero
Sudários, Pergaminho de Perdas	**49**	Ileana Diéguez
Sudários Ensaio	**51**	Erika Diettes
Imagens em Luto, Performatividades da Dor	**67**	Ileana Diéguez
Paradoxos do "Performer Arcaico"	**73**	Cassiano S. Quilici
"Traga seus Problemas para a Arte!": Performances de Arte Relacional como Cura	**81**	Diego Elias Baffi e Tania Alice

Umas poucas Tendências da Performance Contemporânea, diante de uma Diversidade Incomensurável **91** Marcus Bastos

Tech-illa Sunrise (.txt dot com sangrita) **97** Rafael Lozano-Hemmer e Guillermo Gómez-Peña

Nudez aParte **107** Richard Schechner

Sobre os Autores **139**

SINAL DOS TEMPOS: A PERFORMANCE EM UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

Apresentação

A edição deste número da revista *aParte XXI* reúne uma parcela dos professores, pesquisadores e artistas ligados à performance em universidades brasileiras. É um dossiê dedicado aos modos como esta linguagem se desdobra em discursos com as pesquisas acadêmicas.

Longe de querer capturar um pensamento conclusivo sobre o tema, os ensaios revelam a força de um movimento que segue a contrapelo do gosto, da estética e da autonomia das linguagens. O hibridismo, a fusão do imaginário com o real, a inclusão dos conceitos de teatralidade e a performatividade como operadores para uma possível leitura de situações-limite; as ações públicas que integram arte e ativismo; a arte do corpo como território de manifestação política; o comportamento estético composto com o ético legitimando em atos públicos "a partilha do sensível"[1].

O que impulsiona as mudanças nesse modo de ver em que se insere a performance são as inúmeras tentativas de aproximações da vida com a arte, mas, principalmente, a força das relações entre performers e cidadãos, que deslancham inusitadas relações entre vida privada e vida pública.

1 Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política.* Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, Ed. 34 EXO experimental org., 2005.

Os autores convidados são nomes que se associam ao crescente contingente de artistas-pesquisadores com quem temos dividido espaço e olhar em eventos promovidos em São Paulo – assim, este material torna-se um veículo para a multiplicação das relações e parcerias que se dão em encontros. Compartilhar o ato sensível amplia um desejo comum, o interesse pela performance e pelo legado que se agrega com as reverberações interdisciplinares e conceituais, selando uma noção ampliada que ecoa desta forma de arte.

Dentre os eventos, destacamos o *Encontro Internacional de Antropologia e Performance*, promovido pelos pesquisadores do Napedra, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2012); o *8º Encontro do Instituto Hemisférico. Cidade/Corpo/Ação. A Política da Paixões nas Américas*, promovido e realizado pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova Iorque (NYU), em conjunto com a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e a Escola de Comunicações e Artes da USP, o Sesc Vila Mariana e a SP Escola de Teatro (2013); o *Performix*, núcleo das Satyrianas, evento promovido em parceria com o TUSP, a SP Escola de Teatro e a companhia paulistana Os Satyros (2014); os *Encontros sobre Performance*, da SP Escola de Teatro (2014); *O que não é Performance?*, do Coletivo sem Título, s.d., realizado com apoio do Centro Universitário Maria Antônia (2015); e a II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, organizada pelo TUSP (2015).

Além de reunir pesquisadores e artistas, o que se quer é visualizar neste horizonte apresentado pelos autores as reflexões sobre os sentidos e modos de produção ligadas à performance entre nós, brasileiros. Este conjunto pode ser visto como forças que resistem e impulsionam o movimento multidisciplinar em torno de uma arte do corpo, sem fronteiras, e por isso mesmo nos permite rearticular modos de fazer arte, dando visibilidade à produção artístico-pedagógica do coletivo universitário.

A performance persiste ainda em nossos dias. Ganhou outros contornos, mas, sempre alinhada com os exercícios de liberdade, se tornou reconhecível pelas situações liminares e efêmeras, e por estas mesmas razões até hoje resiste em se deixar assimilar pela sociedade de consumo, pelas instituições, situando-se quase sempre do lado oposto dos discursos vigentes – como, por exemplo, o da academia científica.

A disciplina acadêmica, bem como o modo com que se lida com ela, representa para a performance o que a ideia tradicional do museu significa para as artes visuais: um lugar para olhar, pesquisar, guardar e preservar.

Nesta relação, as ideias que fundam a performance resistem ao repetir, registrar, guardar, encaixar e catalogar, considerando que uma das tarefas da teorização, mesmo que voltada para a fatura prática, é tornar a experiência poética uma fonte de definições.

Os currículos estruturados em disciplinas especializadas são enquadradas em suas normatividades, opondo-se à fratura das fronteiras da linguagem e dos padrões constituídos.

A performance como ideia, como conceito, como prática, orienta-se pela mestiçagem. Tornando o corpo um lugar de inscrição destes discursos e espaço de cruzamento das diferentes linguagens, a performance agregou em seu chapéu o hibridismo como forma de desidentificação de territórios delimitados.

Desse modo, embora com dados pouco precisos sobre a inclusão da performance nos currículos acadêmicos, é visível que ela ganhou espaço e atenção entre as disciplinas de graduação, como objeto de investigação na pós-graduação e nos laboratórios de experimentação nas universidades brasileiras. Se por um lado isto revela a impossibilidade de profanar o sistema vigente, que absorve em seu corpo qualquer tendência, por outro, traz a possibilidade de espanar a poeira das atitudes e formas artísticas estagnadas. In-disciplinar por natureza, o campo da performance não se ressente, entretanto, da falta de uma definição única e categórica, mas busca compreender em que consiste a sua potência como provocadora de sensações e percepções de acontecimentos postos na ordem do dia em que vivemos. Mesmo que paradoxalmente, sua inclusão entre as disciplinas consiste num modo de resistir ao próprio modo de fazer e mobilizar a pesquisa em arte e educação na universidade.

Os textos aqui publicados permitem uma visão de algumas práticas artísticas e pesquisas atuais que vêm sendo realizadas no âmbito de algumas universidades brasileiras, entre as quais descrevo abaixo os seus autores: da USP, os editores e professores Ferdinando Martins e Beth Lopes, além da professora Helena Bastos; da Unicamp, Cassiano Quilici e Matteo Bonfitto; da PUC-SP, Lucio Agra e Marcus Bastus; da Unirio, Diego Elias Baffi e Tania Alice; da UFU, André Luiz Silva Rodovalho e Mara Leal.

Além desses textos, o desejo de pontuar as relações contínuas com a professora e pesquisadora Ileana Diéguez, da UAM-México, nos permitiu a abertura de um espaço de diálogo, em um encontro via Skype, entre Diéguez, Matteo Bonfitto e Beth Lopes, o qual contou com a preciosa mediação da mestranda da USP Maria Fernanda Vomero.

Ileana Diéguez contribui ainda com um artigo sobre sua pesquisa mais recente, e nos apresenta, com a sua curadoria da obra *Sudários*, a artista visual Erika Diettes, destaque na programação da II Bienal Internacional de Teatro da USP (2015).

A tradução de um texto inédito entre nós, escrito em 1973, que discute a nudez no teatro e na performance, desdobra também as relações com o professor, editor e diretor Richard Schechner, da NYU.

Publicamos além disso um texto de/para performance de Guillermo Gómez-Peña, performer mexicano naturalizado norte-americano, que,

em sua radicalidade criativa ao lado do La Pocha Nostra, faz arte sobre imigração, mestiçagem e corpos híbridos.

E por fim, para interpor-se a este conjunto, figuram as obras fotográficas da colombiana Erika Diettes, cujas criações se abrem às teatralidades sociais e políticas da vida.

A pequena geografia traçada por esta edição visa, portanto, ampliar os estudos da performance, incluindo diálogos com algo que se encontra, de modo singular, alinhado com o teatro, com a dança, com as artes visuais, com as novas linguagens e tecnologias, além das ações cidadãs[2].

Os artigos, como se poderá notar, têm uma sintonia com a performatividade e, por esta razão, as experiências pessoais, pedagógicas e artísticas constituem a dimensão performativa dos textos, onde palavras, traços, acentos, espaços deixam escapar, pelas entrelinhas, a autorreflexibilidade, o acontecimento e o indeterminado que, para Derrida, reflete o modo como um texto faz/diz a sua verdade.

Beth Lopes
Ferdinando Martins

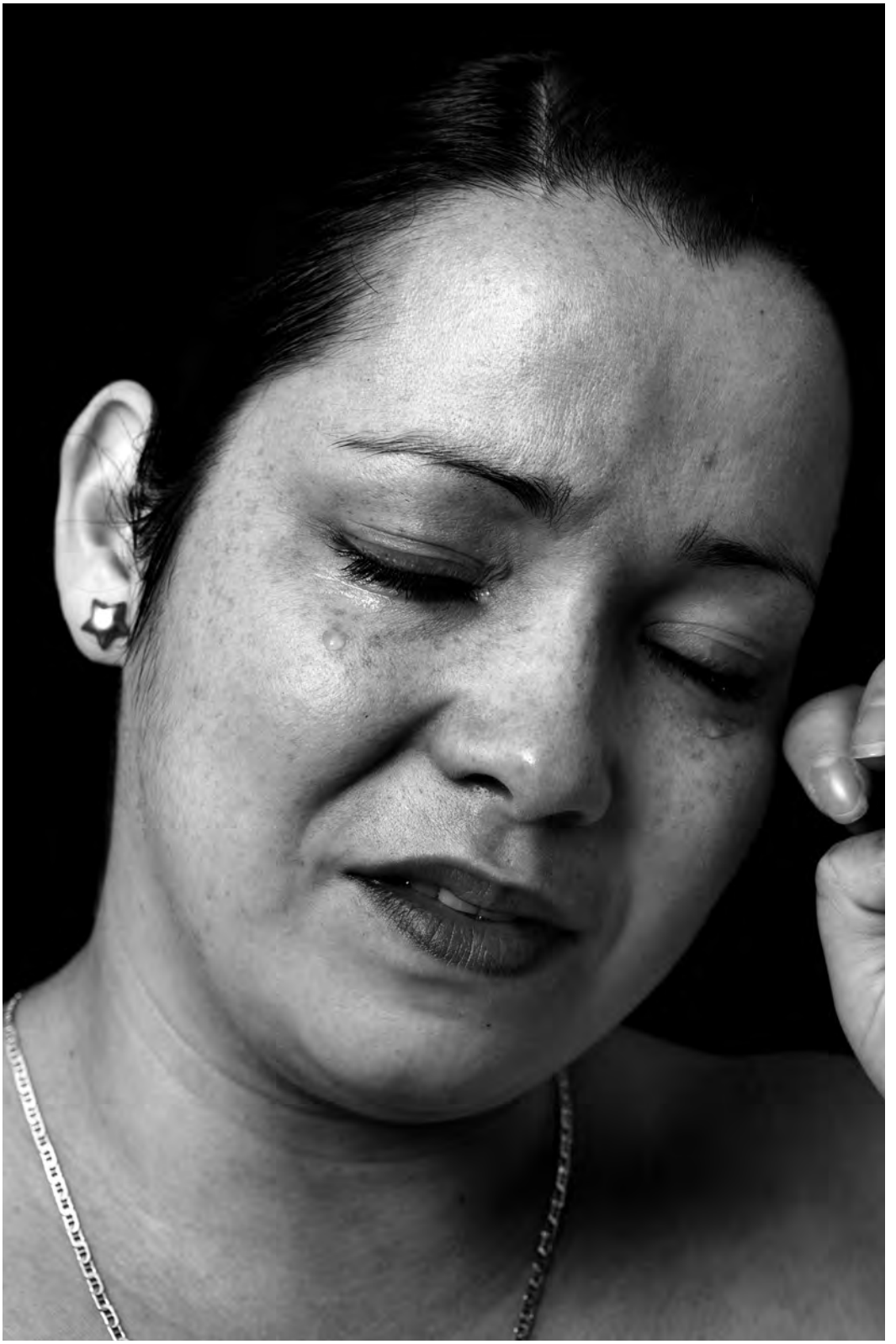
2 Ação cidadã é como intitula Ileana Diéguez para expressar-se sobre manifestações que estão no limite entre arte e cidadania.

NOTA HISTÓRICA

Lançada em 1968, a revista *aParte* surgiu como a publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, sob a coordenação editorial de Flávio Império e André Gouveia. Os dois números da *aParte* lançados nesse fatídico ano da história de nosso país (um terceiro não pôde ser publicado e foi quase totalmente destruído ante o acirramento da perseguição política) são documentos estéticos-políticos, de posição francamente revolucionária, nos quais tendência política e qualidade estética aparecem como impulso tensionador das posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe.

Em 2010, 43 anos depois, o Tusp – Teatro da usp, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo – se propôs a retomar a ideia original daquela publicação.

Em sua atual empreitada, nossa intenção é indagar e perscrutar caminhos que mantenham a vocação da *aParte* original diante da produção atual em artes cênicas e, como consequência desta, da produção artística e cultural contemporânea como um todo. A partir disto, consideramos que a *aParte XXI* deva expor uma perspectiva crítica de como opera o mercado da cultura e de como a universidade participa – propondo questões e/ou reiterando comportamentos – dessa produção e reprodução: no teatro profissionalizado (tanto o "comercial" como o assim chamado "experimental"), nas diversas manifestações da arte universitária e, por fim, na formação prática e teórica em artes cênicas.



EU, UM OUTRO QUE PERFORMA

Lucio Agra

Autoperformance: eu, este eu que vos fala, sou só uma pesquisa no Google. Meu nome de guerra, junção dos erros que me concebem, subtítulo das vidas pregressas, o nome do meu avô materno e o sobrenome da família do meu pai, resulta em um perfil de Facebook, um currículo Lattes, um perfil da rede Contemporary Performance Network (que uso como meu "site"), minhas citações minúsculas no mundo acadêmico, meus artigos.

"Quem sou eu?", uma das primeiras frases do Bandido da Luz Vermelha, criatura de terceiro mundo, perdido entre Freud e a Boca do Lixo, no wellesiano filme de Rogério Sganzerla.

"Eu sou ninguém. Você é ninguém também?", indaga Emily Dickinson. "A fama é reles", repete, adiante, Boris Pasternak.

Barthes e Foucault (Barthes, 2004; Foucault, 2001) perguntam-se sobre a construção da autoria em dois textos fundamentais que Naira Ciotti me indicou anos atrás, na PUC-SP, para que eu pudesse começar a trabalhar o assunto em Autoperformance. Cohen enfatizou a necessidade da mitologia pessoal mas, desde o início dessa disciplina, na Performance, nas Artes do Corpo, na PUC-SP, buscamos fugir da obviedade que poderia resultar do desentendimento da famosa busca da própria história. Já disse em outras ocasiões e repito: trata-se não de justificar sua arte pelo resgate do mundo de supostas singularidades de sua vida pessoal, mas fabricar, produzir, sua própria trajetória, a contrapelo, ao

arrepio dessa mesma história, como um astro de rock ou do cinema (menos o rock e o cinema), um *star system* sem propósito.

A proposta desse artigo me ajuda a examinar algo que sempre me desafiou: minha própria "trajetória" como artista. Difícil, em primeiro lugar, pois sempre detestei ser designado dessa forma: "o artista".

Resisti o quanto pude a isso, à beira da inexistência. Minha geração foi levada a desacreditar radicalmente dessa possibilidade. Fim da representação, fim da pintura, fim da aura, chegou-se até a falar de algumas coisas que hoje vivemos, como o "fim" do livro ou da música. Claro, nada acabou. O que se findou foi o modo como entendíamos essas supostas "essências".

Assim, "o artista". Achávamos que ele terminara, ninguém gostava, nos anos 80, de ser chamado assim, soava meio hippie…

Já dizia Wally Salomão: "Eu nasci num canto qualquer de uma cidade pequena" (2014, p. 143). Mas também não é totalmente verdadeiro, pois cresci em uma casa em que desde sempre havia livros e música (pelo rádio). Aos dez anos de idade, no ano da graça de 1970, os livros foram para uma estante e uma TV ornou a sala, esses dois móveis que meu pai e minha mãe, em um repentino surto de prosperidade, conseguiram comprar à prestação, junto com a imprestável *Enciclopédia Barsa*.

Me lembro de algumas coisas, então, válidas para um futuro "performático". Lia os gibis fazendo as vozes de todos os personagens. Eu era uma empresa de dublagem. Em pedaços de plástico, cortados em tripas, fazia filmes desenhados com caneta Bic que eu tentava projetar em caixas de sapato com lâmpadas ou velas. Dirigia peças cujo enredo só eu entendia e tinha absoluta e particular fascinação por lugares pelos quais passava ao sair de casa, depois todos reproduzidos dentro dela: circos, boates, cabarés, trens-fantasma, teatros, museus de cera.

Alguns poucos anos pós-TV-em-casa, uma das tias colecionou e encadernou para nós (eu e minha irmã) a única enciclopédia que me interessou: a *Enciclopédia Abril*, que continha verbetes sobre Música Concreta, Teatro do Absurdo, Dodecafonia. Eu viria a descobrir anos depois que nomes incríveis como Décio Pignatari, Augusto de Campos, Damiano Cozzela e Isaac Epstein coordenaram equipes e escreveram nessa enciclopédia.

Não fiquei imune ao rock. Ao contrário, e, como todos de minha geração, decidi rápido o instrumento que preferiria tocar em uma banda. Isso era resultado do que eu chamaria de uma "pressão performativa" que se abatia sobre todos os garotos interessados em música. Havia um entendimento tácito de que não bastava ouvir, era preciso fazer. No início você fazia guitarras de madeira e batucava em baterias de caixa de papelão com baquetas de espeto de churrasquinho e formas de pizza (somente porque eram metálicos). Depois resolvia ir à luta de tocar, comprar um instrumento, geralmente precário, e arriscar-se nos vexames públicos. Éramos fascinados por um "rock ostentação" de que o progressivo de Rick Wakeman era a sombra mais evidente. Não percebíamos que éramos, na verdade, punks fundo de quintal.

As revistas em quadrinhos e o rock misturaram-se a estranhas escolhas, como *A Metamorfose* de Franz Kafka ou *Artes Plásticas na Semana de 22*, de Aracy Amaral. Conseguimos entrar antes dos 18 anos (era proibido) em filmes como *2001* de Kubrick e assistimos aos primeiros pornôs brasileiros, já adultos.

O caminho natural era a poesia, o teatro e o cinema. No teatro, durante sete anos, fiz o aprendizado de todo o universo tradicional que já se esboroava desde os anos 60. Os grupos amadores eram os arautos da resistência à ditadura e mantiveram a coisa viva até o retorno dos exilados.

Há dois marcos, porém, para mim: um é um happening, o outro uma performance. O primeiro foi a operação de um quadro que um amigo pintor, influenciado por Karl Appel (segundo ele), quis fazer. Compusemos a música com ruídos "concretos", vestimo-nos com trajes de enfermeiros, encenamos a operação num ateliê, e tudo terminou numa galhofa. A pintura foi queimada, ritualmente. O segundo foi a participação em um show de estudantes, no início da faculdade, lendo poemas com um visual e uma "atitude" meio que contrabandeada do teatro farsesco que eu fazia. No grupo Teatro Experimental Petropolitano, que tinha 25 anos quando nele entrei, aos 16, fiz uns quatro espetáculos ao longo de sete anos e levei dali um aprendizado sobre como colocar a voz e dominar uma certa "linguagem cênica", por assim dizer.

Depois desses eventos (o segundo se repetiu algumas vezes) a minha proximidade com a performance deu lugar a outros encantos. Primeiro o Super-8. Enquanto fazia meu curso de Letras na UFRJ participei de um filme coletivo e outro que tinha dois finais possíveis. Nos dois aconteceria uma performance. Usava-se o termo com um sentido localizado. Era uma possibilidade de presença artística, geralmente em um território das artes visuais. No caso, o filme concorria a um Salão de Artes no Rio. Se fosse recusado – como o foi –, a performance aconteceria na abertura do Salão. Se fosse aprovado, o filme seria projetado sobre o suporte – um trapo de pano que outrora fora um lençol – dentro do MAM do Rio. Na Faculdade de Letras, ainda recheada de apreço ao teatro e ao cineclubismo, fazíamos performances e exposições com latas de filmes e cadeiras achadas no velho Auditório Gil Vicente. Como programação alternativa de congressos, filmávamos recepções mambembes e apresentávamos grupos musicais idem.

A música me puxou de volta através do entusiasmo recobrado pelo rock no início dos anos 80. De outro, o vídeo também me seduzia e substituía as dificuldades do cinema. Sabe-se que um e outro – música e vídeo – juntaram-se a uma terceira arte emergente – a própria performance – para gerar um híbrido conhecido como videoclipe. Pois é.

O punk me/nos desterritorializou. Jovens muito jovens poetas, antropólogos, sociólogos, office-boys, skatistas. De repente, "nenhuma fórmula para o viver – ver com olhos livres". Articulistas e escritores como Nicolau Sevcenko, dramaturgos como Antonio Bivar nos deram a senha pelos jor-

nais e pelos novos livros. Paulo Leminski explodia com seus *Caprichos e Relaxos* em São Paulo e no Brasil a fora. Tadeu Jungle comandava, na cola do Chacrinha, o programa *Fábrica do Som* na TV Cultura de SP, feito no teatro do SESC Pompeia, a antiga fábrica ressignificada por Lina Bo Bardi. Poetas como Arnaldo Antunes cantavam em bandas de rock cuja participação, decretara o crítico Pepe Escobar, pelas páginas da Folha de São Paulo, era obrigatória para qualquer jovem "antenado" naqueles tempos.

No SESC Pompéia trabalhava, como programador, Renato Cohen que, testemunha ocular da história, tudo fazia e catalogava para em 1989 lançar seu *Performance como Linguagem* (Cohen, 1989)[1]. Otávio Donasci trazia a "videocriatura" nas galerias, na TV e na Bienal. No Lira Paulistana berrava Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção sussurrava "chega de conversa mole". No Rio, em SP, em Juiz de Fora, em Brasília, fortes ventos varreram a poeira e os punks surgiram como uma invasão de ratos: sem controle, com surpresa, assustando mais uma vez a sempre modorrenta e preguiçosa cultura brasileira que se acostuma rápido à preguiça que eu chamaria de "negativa", preguiça improdutiva e apostadora do atraso, teimosa em reconhecer as mudanças que se processam no planeta[2].

Os punks me atiraram de novo a uma ação de arestas, exigente e veloz. Foi um mergulho de cabeça, um *stage dive*, num *moshpit*. Eu devo ter ido no Madame Satã em algum dia que Renato fazia sua performance, mas só me interessava tocar bateria. Pareceu, em certo momento, que só isso existia, além das drogas, da diversão, do desperdício, do nomadismo generalizado.

O fim da década me caçou de volta, finalizando o sonho. Era preciso "trabalhar". Então comecei a exercitar um certo "comportamento restaurado" (Schechner) de meus professores de faculdade e passei a dar aulas. Vivi todos os estágios dessa atividade performativa, dos mais convencionais (exigir presença, corrigir provas e usar gravatas) aos mais anárquicos (dar aulas de performance). Mas ela mesma, a dita cuja, desapareceu completamente. A bateria foi trancada em um armário e a performance sumiu do mapa. Dedicava-me à "academia", tornava-me semioticista, pesquisador, mestre, poeta de livro impresso. Isso durou bem alguns anos. O tema que pesquisava era histórico, em torno dos movimentos de vanguarda dos anos 20 (aqueles mesmos pelos quais demonstrara interesse, ainda criança, lendo a *Enciclopédia Abril*). A dedicação a ele foi excessiva e me conduziu a uma transformação na

1 As menções ao *corpus* da pesquisa que incluem a atuação de Renato Cohen se encontram detalhadas nas pp. 176-177 de *Performance como Linguagem.* O que Cohen chama de "Estudos de Caso", nos quais analisa os trabalhos de Otávio Donasci e Guto Lacaz, estão nas pp. 76-89. O cap. 5 ("Do *Environment:* Anos 80 – Passagem de Eros para Thanatos") discute a rede de relações que entretecem o *new rock* e a performance (pp. 143-154).

2 Escrevi um texto sobre esse tema, juntamente com Otávio Donasci, publicado na revista canadense *Parachute*, em um número sobre São Paulo organizado por Suely Rolnik. Posteriormente informações e reflexões desse texto iriam reaparecer em um breve artigo para o catálogo do Festival Performance Arte Brasil, com curadoria de Daniela Labra, ocorrido no MAM-RJ em 2011. Agra, 2004 e 2011).

vida. Durante os últimos anos da década de 80 e começo de 90 vivi como se a arte moderna nunca tivesse terminado, vestia-me como se estivéssemos nos anos 30, 40 e 50. Forjei uma "utopia regressiva" e, como vejo em alguns jovens de hoje com a mesma idade que eu tinha na época, desacreditava completamente do contemporâneo. Mas tive a sorte de conviver com Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman, vi o teatro de Gerald Thomas e, finalmente, quando saía dessa performance retrô, conheci aquele estranho artista que, como eu, fascinara-se pelas vanguardas russas e fazia algo que eu já nem lembrava direito o que de fato significava.

Não sei bem ao certo quanto tempo levei para desenvolver um desejo de participar daquilo. No trabalho com Renato eu agia de várias formas, todas distantes do "atuar". Dava assessoria sobre os movimentos russos de vanguarda, sugeria elementos na cena, dava palestras em seus cursos e suas workshops, tentava me engajar – sem êxito – de seus encontros xamânicos com o auxílio de Lynn Mário, operarava equipamentos, gravava e editava, desenhava *webpages*. Discutimos certa vez o que seria um *dramaturg* e porque não devíamos ir por esse caminho. Quando finalmente tomei coragem de fazer algo (depois de colaborar com *KA* (1998) e *Doutor Faustus Liga a Luz* (1999), além de *Máquina Futurista* (1997), comecei atendendo a uma sugestão sua sobre uma exposição de Raoul Hausmann no Paço das Artes. Ele me dissera que o Goethe Institut faria aquilo e que eu devia ir lá propor coisas em torno do Kurt Schwitters e dos dadaístas, meus objetos de pesquisa. Isso resultou em uma performance no Paço e no teatro do Goethe, em 2000, a primeira versão da *Ursonate*, de Schwitters. Era uma bela forma de entrar no séc. XXI. Seguindo seu conselho, coloquei duas atrizes – Samira Borovik e Vera D'Agostino. Chamei também os outros colaboradores seus de luz, som e imagem (Cacá Diniz, Vanderlei Lucentini e Rogério Borovik, nessa ordem). O resultado pareceu entusiasmá-lo, embora hoje seja difícil para mim relembrar da mesma forma. Esse foi o embrião de várias outras apresentações com o poema longo de Schwitters (depois convertemos essa performance num *pocket* que incluía outros poemas sonoristas longos do mesmo autor , além de seu famoso "An Annablume" ou "Anaflor", na tradução de Haroldo de Campos).

Ir para a PUC como professor do curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, em 2001, um ano após o experimento do Goethe, era arriscar muito. O curso, existindo desde 1999, buscava acertar seu caminho com a performance. Sob a direção de Carlos Gardin e coordenação de Christine Greiner, Cohen formava uma equipe que já incluía Naira Ciotti e viria a incorporar imediatamente dois atores do *Ka*: Samira Borovik e João André Rocha. Com esse time e, em meio a inúmeras dificuldades que até hoje se sucedem com outros contextos, a performance foi deitando suas influências num ambiente artístico que pouco ou nada dela compreendia e que por muitas vezes a rechaçou. É necessário dizer, ao menos de passagem, que o curso explodiu uma

barreira e abriu uma rede de influências hoje sensível tanto em cursos de artes cênicas quanto na área acadêmica das artes plásticas.

Que fique claro que considero a atividade de professor e a própria movência que nos empurrou durante esses anos como uma ação artística. Um exemplo poderia servir: no ano do repentino desaparecimento de Renato Cohen, 2003, no que seria o segundo de seus projetos orientados, nos convocou a todos, de algum modo, para a cena. Eu, por exemplo, integrei uma banda que tocava ao vivo e, de onde estava, coordenava os trabalhos realizados. No ano seguinte, orientar trabalhos com temas tão diversos como gênero, teatro desconstruído, masculinidades, cultura popular e vários outros me fez construir personas que se desdobravam em várias direções.

Mas não foi senão a partir de 2005, quando começamos a participar intensamente das atividades da Abrace, no GT Territórios e Fronteiras, outrora co-fundado por Cohen e, depois, na criação de nosso Grupo de Estudos que começou a emergir o sentido fundamental daquilo a que eu dera tão pouca atenção durante tantos anos. Nesse meio tempo, participei de eventos internacionais de poesia eletrônica, nos quais levava um trabalho que não me parecia fazer sentido se não viesse acompanhado de uma leitura – que fosse – do texto com um tom que fizesse jus à imagem que eu mostrava, à animação que eu trazia e que impulsionava minha fala. Para isso foi importante conhecer, desde o doutorado, as ideias de performance de Paul Zumthor, cujo seminal *Performance, Recepção, Leitura* fui honrosamente convidado a apresentar em sua edição de 2007 pela Cosac e Naify. Com ele e com uma atuação que viria a culminar em performances no Brasil e na França no mesmo ano dessa edição, me vi finalmente encontrando um sentido daquela trajetória que começara com alguns textos lidos em tom farsesco para os alunos de uma noite no *campus* da UFRJ. Com o duo *(demo)lição*, formado por percussão eletrônica e a guitarra preparada de Paulo Hartmann, aproximei-me também do improviso livre em música, braço da performance em território de "intermidialiade", como o poderia chamar Dick Higgins (2007)[3].

A partir desse evento e de sucessivos esforços de organização dos artistas da performance em SP que culminaram, em 2010, com a criação, por um pequeno grupo, de uma associação, a Brasil Performance, foi possível notar um gradual crescimento do interesse pela arte e pelos conceitos que dela emanavam, sobretudo o de "performatividade", cuja matriz localizada em J. L. Austin, no livro *How to Do Things with Words* (1955) era agora expandida em meio aos debates sobre o pós-dramático (Lehman, Féral). Das assim chamadas artes cênicas, o conceito passava a ser um designativo geral inovador para questões que demandavam antigas categorias tais como "presença", "contexto", "realidade" etc.

3 As primeiras formulações de Higgins sobre uma poética "intermeios" ou "intermídia" encontram-se no texto de 1966 "Declarações sobre a Intermídia", publicado no volume *Escritos de Artistas, Anos 60/70* (Ferreira e Cotrim, 2006, p. 139).

Essa percepção se tornou intensa a partir do marco da primeira década deste século. De 2005 em diante, fui solicitado cada vez mais a não só atuar como analista, pensador, pesquisador desse novo campo mas também como artista. Compreendi o sentido disso a partir de minha própria prática que, agora, se colocava nos festivais nacionais e internacionais.

Foi provavelmente com Ignacio Perez-Perez, cuja atuação já conhecia através da rede de e-mails que administrava, a Performancelogia[4], que pude perceber o que significavam essas ações que fazíamos e qual era o novo sentido de fazê-las no séc. XXI. No festival Performance, Corpo, Política, Tecnologia, organizado por Bia Medeiros em Brasília, 2010, passei a notar aquilo que já se desenhara um ano antes quando eu e Naira fomos ao VII Encontro do Instituto Hemisférico, em Bogotá, Colômbia. Passei a entender também o que se desenhava em novembro quando fui a Manaus a convite de um festival subsidiado por edital, o primeiro da Funarte dedicado à performance (dividido com fotografia e salões de arte), o qual, aliás, não durou. A primeira experiência de apoio específico à performance precisou esperar até 2015 e foi realizada no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza.

Esse aspecto político, da organização dos performers, devo dizer, afetou seriamente meu próprio trabalho. Não só porque ele se expandiu, mas também me buscou entender questões próprias: os monstros (tema pessoal de pesquisa), a performance na rua, a caminhada, a ausência do texto ou o poema como texto e todas os desdobramentos desse aspecto na dimensão autobiográfica que assomam no que seria, a princípio, apenas uma reperformance daquela feita em Brasília e à qual chamei *Strip-Tease*.

No festival Transperformance (2011, curadoria de Lílian Amaral), no Oi Futuro de Ipanema, onde fiz essa performance, comecei a reatar um fio da meada dos anos anteriores à minha vinda a São Paulo e minhas relações com o calor, a praia, a vida carioca. Isso tomaria outro rumo no ano seguinte, em ação no mesmo local, desta vez para o evento Poesia Visual (curadoria de Antonio Saraiva, ora publicado em livro-catálogo). Ali retomei dois poemas antigos nos quais traçava minhas relações com o mar: um fazia analogias deste com o livro, o outro homenageava os mares do cineasta Mário Peixoto. Nesse evento, num dia chuvoso e sem público, em sua abertura, descobri por acaso que aquele trecho de praia próximo do centro cultural da Oi fora o pedaço conhecido como "Píer", que nos anos 70 reunia a resistência "hippie/underground" à ditadura, espaço conhecido como "Dunas do Barato" ou "Dunas da Gal" (por ser muito frequentado por ela e Jards Macalé, além de Wally Salomão e outros, no início da década). Me vi emergindo do mar em filme reverso, numa performance chamada *Revestir-se* (em *Strip-Tease* eu me desfazia de camadas de figurinos e máscaras e caminhava até o mar) e, lendo poemas e textos alusivos a isso, vivia o choque de finalmente cruzar informações de experiências e vivências das quais fora contemporâneo sem o ser, que pesquisara sem estar perto e estivera perto estando muito longe.

4 performancelogia.blogspot.com.br/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html.

Esse sentido de distâncias passei a vivê-lo em outros experimentos como *Achar Play – Inventário de Personas*, que, juntamente com Grasiele Sousa, fizemos em 2013, em Berlim, no Mês da Performance, a convite de Nathalie Fahri, numa curadoria chamada Sítios Distantes. Em um parque na periferia da cidade, retomávamos a ideia de "levar a terra à terra" de Hélio Oiticica, identificando espaços projetados por arquitetos desconstrucionistas que ecoavam o "construtivismo brutalista" (Haroldo de Campos) de Oiticica através de "cortinas" do penetrável *Tropicália* (1967), panos comprados no Brasil e no *Turkish Markt* de Berlim. No texto da ação no cemitério do Caju, no Rio, um dos últimos trabalhos de Hélio, o artista elabora a noção de "achar play", jogo do acaso absoluto[5]. Levamos nossas "personas", figuras meio que saídas de histórias em quadrinhos, e nos propúnhamos a reencontrá-las naquele "lugar distante". A ideia desse "inventário" se repetiu em performances no festival pArte em Curitiba (curado por Fernando Ribeiro) e na Galeria Central, na mostra da revista *Performatus* (ambos de 2014).

A compulsão no produzir de híbridos estranhos como o Jesus Cristo Parangolé, o Frankenstein Psi e outras aberrações, tem me levado a pensar no sentido de minha própria presença. Uma das questões mais comentadas da performance é o nu. Eu já fizera uso dele em 2010 no RIAP (Rencontre Internacional d'Art Performance) no Québec. Mas ultimamente busquei outro artifício, baseado novamente em uma memória pessoal. Dessa vez trata-se de alguns trailers de comédias eróticas italianas como *La Monarca* e *Vedo Nudo*, ambos de 1968/69. Do último vem o nome de uma série na qual uso o que chamo de um "dispositivo": uma adaptação de uma cabine de provador de roupas, feita para mim por Otavio Donasci. Durante o ano passado, no Perfolink (Chile) e neste ano, no O que não é Performance, organizado pelo Coletivo sem Título para o Centro Cultural Maria Antônia da USP, em São Paulo, bem como em outras ocasiões, fiz vários testes com essa cabine na qual permaneço invisível e, totalmente despido, leio listas de nomes de artistas ou de personalidades da área da performance.

Creio que questões como a palavra – em primeiro lugar – a invisibilidade, a construção de uma especificidade da performance, a produção de um "atuar menos" – como o dizia Michael Kirby a propósito da performance – e, consequentemente, a produção dessas figuras sem personalidade, como zumbis ou fantasmas de um filme de terror classe Z, a ligação com a poesia

5 A ação aconteceu, segundo narrativa de Oiticica, em 18.12.1979, no Caju. Ele mesmo datilografou e distribuiu um "release" no qual dizia que a ação era parte da série a que chamou "Acontecimentos Poético-Urbanos", um "programa in-progress" (notar a similitude com a abordagem do mesmo termo, anos depois, por Renato Cohen). Em certo ponto se lê, no release: "o *programa in progress* CAJU propõe aos participadores abordar-tomar o bairro do CAJU como um *playground bairro-urbano* para curtir os achados: *achar-play*: esse achar-abordar-penetrar é sem fim". O texto se encontra no site do Projeto Hélio Oiticica, no Portal do Itaú Cultural. A narrativa pós-evento está em *Hélio Oiticica* (catálogo), Rotterdam, Paris, Rio, Centro de Artes Hélio Oiticica, Galerie Nationale Jeu de Pomme, Witte de With, 1992-97.

concreta, visual e eletrônica, o improviso em música e a antipedagogia de uma produção de performance que questiona a pré-produção, tudo isso tem relações com uma espécie de resenha contínua de mim mesmo, do ciclo histórico que me envolve e do momento especial que essa arte vive entre nós. Conjugados, esses motivos também se ligam a outros como as inúmeras transformações no curso de uma vida, o interesse por artistas de múltipla produção e de várias tendências, por vezes conflitantes (exemplos de Flávio de Carvalho a Hélio Oiticica, de Christian Marclay a Joseph Beuys, de Kurt Schwitters a Wally Salomão, para citar alguns) e a tentativa de anular as oposições algo fundantes como a separação entre "teorias" e "práticas".

A performance já é uma arte de veteranos. O Black Market International, conhecido coletivo e "franquia" de uma estratégia de performance duracional, compõe-se de veneráveis senhores, alguns na casa dos seus setenta e tantos anos. A performance, posso dizer, foi o que eu descobri em mim mesmo e nas minhas ações políticas, éticas e estéticas, junto com o punk rock, o hardcore, a semiótica, o teatro, o cinema e o vídeo, o super-8, a percussão, o construtivismo artístico e sua contraparte complementar, o dadá, o underground dos anos 60 e 70, e mais uma meia-dúzia de obssessões que ainda seguem me mantendo "ao vivo". Como nesse momento agora, em que milito pela mobilidade urbana por cicloativismo e pelo financiamento público da cultura. Com quase trinta anos de magistério, acho que me tornei um professor-performer (como o descreveu Naira Ciotti). Faço performance todos os dias, a cada dia.

Referências bibliográficas

Agra, Lucio. "(re)entrer le vif de l'art /(re)viewing live art". In: *Parachute art contemporain, contemporary art – São Paulo.* Québec, 116, 2004.

_____. "Arte ao Vivo: Vídeo, Performance e Subterrâneos dos Anos 80 até Hoje". In: *Festival Performance Arte Brasil*. Rio, Automatica/Funarte, 2011.

Barthes, Roland "A Morte do Autor", 2004. Disponível em: www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf. Acessado em jun. 2015.

Ciotti, Naira *O Professor-performer*. Natal, Editora UFRN, 2014.

Cohen, Renato *Performance como Linguagem* São Paulo, Perspectiva, 1989.

Foucault, Michel "O que é um Autor?", 2001. Disponível em fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf. Acessado em out. 2015.

Ferreira, G. e Cotrim, C. *Escritos de Artistas: Anos 60/70* Rio, Zahar, 2006.

Higgins, Dick. *Horizons.* Ubu Editions, 2007. Disponível em www.intermediamfa.org/imd501/media/1230921144.pdf. Acessado em jun. 2015.

Salomão, Wally. *Poesia Total* São Paulo, Cia. Das Letras, 2014.

Saraiva, Antonio (org.). *Poesia Visual 2*. Rio, Fase10/Oi Futuro, 2015.

Torrens, Valentín. *How We Teach Performance Art – University Courses and Workshop Syllabus.* Outskirts Press, 2014.

Zumthor, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.



CORPO SEM VONTADE

Helena Bastos

O *corpo sem vontade* nasce enquanto provocação, no atual contexto contemporâneo. Negociações impõem-se nesse corpo por estar continuamente escorrendo entre diferentes instâncias e produzindo situações que merecem nossa atenção. Existem mudanças substantivas, que nos tornam sujeitos diferentes dos que fomos. Usamos palavras conhecidas de outras maneiras. Elas se transformaram em relação a seus contextos. Lembremo-nos do ato da escrita: se antes o gesto estava alinhado entre papel e caneta, agora é mediado pelas teclas do computador. Em momentos anteriores, nossos dedos teclavam os aparelhos celulares, enquanto agora deslizam sobre novos modelos. Cada um enquanto mídia apresenta seus modos específicos de se organizar e por isso mesmo modifica a informação. Um exemplo é a mídia televisiva, que prioriza a imagem e a oralidade. Meios de comunicação como a tevê, que são os chamados meios de comunicação de massa, se caracterizam por dependerem do comando de quem escolhe qual notícia será veiculada. A mídia, assim, é um composto, mas não é só isso, ela também é uma potência acionadora.

Reconhecemos que as formas de comunicação são muito significativas na organização social e política. Hoje, surge a relação acúmulo de capital/capacidade de acionar as mídias. Assim, o possuidor de mais capital tem maior potencial de comunicação, seja nas velhas mídias de

massa ou nas novas mídias digitais. É nesse contexto que surge a normatização. A organização social é raciocinada a partir do indivíduo, de si. A normatização se dá com foco em assegurar a individualidade, o que é de si próprio, deliberado como privado.

Historicamente, houve experiências em que a produção de riquezas se dava por outros modos de ações de um Estado constituído. A partir da reflexão de que desigualdades sociais são imanentes à lógica capitalista, alguns teóricos propuseram uma outra governabilidade na qual a ação do Estado fosse norteada pela coletividade. Nesse modelo, a coletividade seria vista como uma imanência de indivíduos.

O entendimento de indivíduo ou individualidade nos contextos sociopolíticos que partem de lógicas opostas, como neoliberalismo e comunismo, carregam problemas em relação à posição do indivíduo no contexto social. Desse modo, é mais adequado o termo singularidade. A singularidade acontece em uma ruptura do todo que, para se romper, precisa antes ser aberto. Quando aberto, em uma perpétua abertura, o indivíduo se singulariza na ruptura. É isso que leva à reflexão do que se entende por indivíduo. Ou seja, trata-se de uma ontologia do indivíduo constituído.

Retomando o início deste texto, percebemos mudanças substantivas que nos tornam indivíduos diferentes dos que fomos. O desamparo torna-se evidente nesse ambiente fluido, em constante mudança, numa velocidade que interfere em nossa apreensão em relação a permanências. Se, no momento, esse vem sendo o nosso modo de existir, a arte que daí surge é vulnerável a tais alterações. Assim, apontamos diferentes linguagens ou gêneros artísticos que fazem parte das artes do corpo (a dança, o teatro e a performance) enquanto desejo de apostar nas contaminações. Como a própria nomeação sugere, a conexão aponta diferentes experiências cuja ênfase está no corpo enquanto disparo das experiências, tanto na sua materialidade quanto nas suas possíveis representações. Nessa escolha há o desejo de desestabilizar classificações e compartimentações do saber a partir da observação das próprias experiências que despontam no cenário da arte contemporânea.

Assim, partimos do entendimento que cada sujeito promove um mapa particular de sua cidade quando se move. Nessas implicações, uma percepção é que somos invadidos por muitos moveres de forma simultânea. Entendemos o corpo como um processo contínuo, do biológico ao cultural. Assim, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também se modificará. Desse modo, corpo e cidade se transformam e se movem de forma codependente. Nesse contexto contemporâneo, em termos cognitivos há muitas transformações e nossas capacidades adaptativas apontam mudanças na comunicação, na ética, na política e na cultura. O corpo humano penetra numa lógica de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe segundo Foucault:

Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica de poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (Foucault, 1987, p. 119)

A "criação" dessa diferente anatomia política deve ser compreendida como uma multiplicidade de processos de origens distintas, que se replicam em acordo com seu campo de aplicação – isto é, comungam aos poucos a fachada de um método geral. Se antes reconhecíamos esses modos de operar nas escolas e hospitais, essas regulações também podem ser reconhecidas enquanto "esquadrinhamentos do corpo", ou seja, táticas de controle minucioso nos movimentos do corpo, em que estão implicadas regras e relações de poder dos lugares direcionados à circulação, que agem sobre o singular e o múltiplo.

Portanto, discutir a ideia do mover que se produz destas implicações na pesquisa cênica é sublinhar uma dimensão crítica na criação em relação a si mesma. Como esta criação se dá no corpo, aqui se propõe a hipótese de que ele se transformou em um corpo sem vontade.

Este corpo sem vontade propõe um mergulho. Estamos interessados na discussão do que acontece entre o espaço da performance e o espaço da dança. Absorver a compreensão de uma "quase dança" ou de uma "quase performance" nos propõem deslocamentos. A pesquisadora Christine Greiner nos alerta que a palavra "quase" promove a percepção de um espaço/tempo do "entre". É a dança não dança, o teatro não teatro, a performance não performance. Todas são expressões limiares de passagem que surgem no "entre". É relacional e desterritorializado.

O corpo sem vontade é uma provocação que se processa num ambiente de crise. Entendemos que o ato de criação visa, entre outras coisas, a permanência do vivo. Seria a transição de um nível de estabilidade ao próximo; o que normalmente temos chamado de "crise" é essa transição. Por essa ideia, o processo evolutivo não é uma transformação suave.

Desse modo, a cada novo processo criativo, uma crise, de algum nível, no conjunto de hábitos desenvolvidos pelo criador se instala. A crise nos hábitos é uma crise em crenças. A crença busca conservar e a crise produz angústia.

A dúvida é um estado desagradável e incômodo, de que lutamos por libertar-nos e passar ao estado de crença; este é um estado de tranquilidade e satisfação que não desejamos transformar na crença em algo diverso. Pelo contrário, apegamo-nos tenazmente não apenas a crer, mas a crer no que cremos. (Peirce, 1975, p. 77)

Alertamos que o lutar para sustentar a crença não é só característico do criador enquanto indivíduo, mas também da comunidade comprometida com um paradigma – essa é a fonte mais comum de resistência à inovações. Produzir segundo estes questionamentos significa reconhecer a inserção da arte em um contexto mais amplo, que ultrapassa a obra, discutindo este contexto na sua própria linguagem. O fato de muitos artistas contemporâneos adotarem semelhante perspectiva crítica na realização de seus trabalhos, é indicativo de uma certa condição da arte contemporânea.

Torna-se primordial, para o artista que problematiza a inserção da sua criação no mundo em que vive, incorporar uma perspectiva crítica em relação a seu próprio trabalho que pode aparecer de inúmeras maneiras. O que talvez seja comum a elas é uma permanente tensão entre o fazer artístico como gesto criador e a consciência de que suas investidas estão inseridas em um contexto maior, que envolve as relações de mercado e a própria legitimação da linguagem no decorrer da sua constituição histórica. Este conflito demonstra que é próprio da arte contemporânea estar em constante questionamento em relação a si própria, em uma permanente desconfiança em relação à sua existência como linguagem autônoma.

Nesse contexto, o corpo sem vontade reconhece que vivemos hoje em uma sociedade que exige de cada indivíduo uma performatividade de sucesso. Precisamos parecer estarmos juntos, e sabermos como nos individuarmos no coletivo. Todavia, alguma coisa parece estar ocorrendo nos processos de individuação. Uma sensação diante desse panorama é que estamos imunizados ao que seria coletivo no panorama político. Este é um exemplo de corpo sem vontade. É um processo cognitivo que nos atravessa e é conservado pelas experiências sociopolíticas que vivemos. O corpo sem vontade não é uma experiência da ordem do absoluto porque vai perfurando o viver e se manifestando em maneiras plurais.

Desse modo, enquanto artistas, é necessário estarmos atentos e nos responsabilizarmos em como nos lançamos a uma nova ação criativa. Nessa perspectiva, o nosso foco é levar o artista do corpo a tornar-se atento, isto é, a experienciar o que está fazendo enquanto o faz, para assim, num estado de prontidão, sermos então capazes de criar distâncias em relação às soluções que o corpo precisa resolver. Tais distâncias são possíveis com mudanças de hábitos, e estes são muito difíceis de se modificar. Por isso propomos o silêncio, o silêncio de uma vontade.

É o espaço do entre. Espaços suspensos.

O que propomos é qualificar o *corpo sem vontade.*

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios.* Chapecó, SC, Argos Editora da Unochapecó, 2009.

_____. *O Estado de Exceção.* São Paulo, Boitempo, 2008.

Bastos, Helena. "Corpoestados: Singularidades da Cognição em Dança". In: *Revista Brasileiras de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 4, n. 1, pp. 157-166, jan./abr. 2014. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/presenca.

_____. "O Mover da Cidade no Corpo que Dança". In: *Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*, 2013. Disponível em: www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2013-09.pdf.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 30ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

Greiner, Christine. *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. 3ª ed. São Paulo, Annablume, 2008.

Katz, Helena. *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo.* Belo Horizonte, FID Editorial, 2005.

Peirce, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia.* São Paulo, Cultrix, 1975.

Vieira, Jorge Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: Formas de Conhecimento*. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2006.



PERFORMANCE E GÊNERO: ELA É UMA PRINCESA!

André Luiz Silva Rodovalho
Mara Lucia Leal

Este texto, escrito a quatro mãos, etnografa o percurso da performance *Ela é uma Princesa!* (2013), criada por André Luz (André Luiz Silva Rodovalho), e apresenta o contexto em que esta surgiu: uma disciplina de atuação oferecida por mim, Mara Leal, para alunos do sexto período do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Deste 2010 venho oferecendo essa disciplina, cujo objetivo é apresentar aos alunos experiências performativas e entrecruzamentos com a cena teatral contemporânea. A metodologia tem-se fundamentado em artistas que trabalham de forma autoral a composição da cena, teoria da performance e exercícios de percepção e memória como estímulo para o processo criativo dos alunos. A partir dessa imersão teórico-prática, cada aluno desenvolve um programa de performance, realizada ao longo do semestre.

Devido ao caráter híbrido, libertário e crítico que muitos artistas têm trilhado desde o surgimento da linguagem nos anos de 1960, ou mesmo seus antepassados das vanguardas históricas (Goldberg, 2006), incluindo-se também "performances-cidadãs" contemporâneas (Caballero, 2011) na América Latina, considero um campo importante para se pensar em caminhos menos utilitários e mais autorreflexivos sobre o fazer artístico. Partindo desses pressupostos, o percurso da disciplina tem como ponto convergente a própria experiência dos alunos, colaborando

assim para se descobrir potencialidades a partir do que se é, do que se carrega em seu corpo-memória, da sua relação com o mundo, pensando a sala de aula como um espaço de reflexão e de criação sobre arte.

Com esse processo tento ir na contramão da expectativa de muitos alunos de que as disciplinas de atuação/interpretação são espaços apenas para adquirir habilidades técnicas: em vez de apresentar técnicas ou procedimentos como ferramentas para a criação do ator, tento fazê-los pensar que o teatro que fazemos deve ser aquele que queremos que ele seja e não algo dado por uma tradição. A tradição deve ser nossa conselheira, mas aquela que nos aconselha a trilhar novos caminhos a partir do conhecido, e não a permanecer no mesmo lugar. Nesse sentido, inclusive, alguns alunos têm optado pela reperformance, quando se identificam com determinado artista ou tema, como forma de se apropriar desse conhecimento incorporado.

A escolha das referências teóricas e audiovisuais para a disciplina privilegia algumas frentes: primeiro, dar um panorama da arte da performance com o objetivo de evidenciar a grande diversidade de propostas e pensamentos sobre performance. Depois, apresentar trabalhos de artistas que focam suas pesquisas em narrativas pessoais e construções identitárias, tentando apresentar a diversidade de contextos e temáticas abordados. Em paralelo às discussões sobre os textos, as performances e espetáculos assistidos durante o semestre, realizo com os alunos exercícios de percepção e de memória sensorial para que o corpo-memória deixe vir à tona os desejos escondidos e/ou adormecidos, buscando ir além dos condicionamentos e padrões fixos, num processo de autopesquisa. O interesse com esses exercícios é de que colaborem para religar as experiências do aqui e do agora com as memórias significativas, e para trazerem ao grupo o que os afete naquele momento, pois como diz Larrosa (2008, p. 187), quero que sejam sujeitos da experiência, "um sujeito ex-posto, ou seja, receptivo, aberto, sensível e vulnerável. […] Um sujeito que não constrói objetos, mas que se deixa afetar por acontecimentos". É a partir desses acontecimentos, presentes e passados, que deixam marcas nos corpos, que eles se lançam no processo criativo.

A partir da definição dos programas a serem realizados, cada aluno vai descobrindo quais são as necessidades acerca do preparo psicofísico e da produção técnica que cada performance exige. Assim, a sala de aula se transforma no espaço tanto para discussão da viabilidade material de cada performance como da preparação exigida de cada performer.

Considerando as várias edições da disciplina, algumas "tendências dramatúrgicas" (Fabião, 2008) tem se evidenciado como: ritualização do cotidiano, ampliação dos limites psicofísicos do performer, ampliação da presença e da colaboração do espectador para o desenvolvimento da performance, busca da horizontalidade entre artista e público, compartilhamento de experiências e vivências, uso de *site specific*, intervenção

no espaço urbano/público, interdisciplinaridade artística e novas tecnologias. Dos temas que tem surgido os mais recorrentes foram os ligados à sexualidade, gênero e a opressão social.

Após esta breve apresentação do contexto, André Luz entra em cena.

Recordo-me que a disciplina já iniciou com uma questão em comum a quase todos os alunos matriculados: o que é performance? No entanto, por mais que a ministrante Mara Leal explanasse acerca desse tema, o interesse não era delimitar um território, mas, ao contrário, expandi-lo. Creio que esta liberdade influenciou totalmente nos exercícios performáticos que fizemos antes de criarmos os nossos programas individuais. Exemplo disso foi o exercício performativo *Lava Bandeira*. Ele tem direta relação com o momento que o Brasil vivia na época, e ainda vive, quando milhões foram às ruas manifestar uma insatisfação geral com a grande corrupção política no Brasil, dentre outras reivindicações. A performance coletiva contou com a participação massiva dos alunos pertencentes à disciplina e foi constituída da simples ação de lavar bandeiras do Brasil com água e sabão em um gelado dia de inverno na praça central de Uberlândia. Essa ação foi inspirada em "performances-cidadãs" (Diéguez, 2011) ocorridas no Peru e na Argentina, durante os anos 2000, cujos dispositivos de teatralidade e performatividade acionados tinham como foco a discussão social e política no espaço público.

O desejo de realizar a performance sobre gênero surgiu a partir de uma discussão formada por psicopedagogos, psicólogos e pesquisadores do tema em meios de comunicação como televisão e internet sobre a instituição particular Escola de Princesas, situada em Uberlândia. A escola, como se apresenta em seu site e em entrevistas dadas por sua criadora, oferece cursos alternativos, como "Vida de Princesa" e "Férias de Princesa", exclusivamente para meninas de quatro a quinze anos, cujo objetivo seria, segundo as informações do site, transmitir valores e conceitos de aprendizagem que perpassam as prendas domésticas, as aulas de etiqueta e de maquiagem até alcançar etapas mais avançadas: "como se vestir sem ser vulgar" ou "como se guardar para o príncipe encantado". Tais ensinamentos machistas e retrógrados em pleno séc. XXI me estimularam a questionar e refletir sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea.

Logo na primeira página do site da Escola de Princesas há o slogan: "O sonho de toda menina é tornar-se uma princesa". O site é repleto de fotografias de meninas, em geral brancas, loiras e de olhos claros, e nele se explica detalhadamente o que oferecem os cursos, no formato de módulos. Dentre eles: "A identidade de princesa" – no qual são trabalhados conceitos como o caráter de uma princesa e o resgate dos valores e princípios éticos e morais que uma princesa deve ter; "Os relacionamentos de princesa"; "Etiqueta de princesa"; "Estética de princesa"; "O castelo

de princesa" – no qual as meninas aprenderão sobre o gerenciamento do lar – como se isso fosse uma função exclusiva das mulheres – e também sobre prendas domésticas, como lavanderia, culinária e organização em geral; e, finalmente, o módulo mais assustador: "De princesa a rainha" – no qual são ensinados conceitos e objetivos para o matrimônio, como restaurar valores e princípios morais, como esperar o príncipe encantado, como se "guardar" (no sentido da virgindade), "ser a passageira ou a eterna?", e finalmente aulas sobre educação e orientação sexual.

Estes "ensinamentos" retrógrados em pleno séc. XXI, depois de tantas conquistas feitas pelo movimento feminista desde a década de 60, serviram de mote para a criação da performance *Ela é uma Princesa!* Levei a ideia para a sala de aula e comecei a montar o programa que a priori seria executado em frente à Escola de Princesas. Sempre me aproximei do travestismo artístico em meus trabalhos teatrais autônomos e acadêmicos, e para esse trabalho tive novamente o desejo de usar o transformismo como recurso cênico para discutir questões de gênero.

O programa da performance se baseou na atmosfera cor-de-rosa dos contos de fadas apropriado pela Escola de Princesas. As "prendas" serviram como inspiração para as ações – optei por desenvolver ações cotidianas e domésticas como organizar, limpar e varrer – e também queria fazer uma alusão aos ensinamentos relacionados ao matrimônio. Para isso, programei interagir diretamente com homens da plateia, trazendo-os para o foco da ação performática. Após sentá-los na cadeira, eu iria fazer massagens em suas costas e pés, em busca de ações que ressaltem esta submissão que as "princesas" formadas deveriam ter para com seus futuros maridos e "príncipes encantados".

Todas estas ações teriam como trilha sonora algumas músicas que se relacionam – criticamente ou não – ao universo machista, dentre elas *Mulheres de Atenas*, de Chico Buarque, *Pagu*, cantada por Maria Rita, *Sou a Barbie Girl*, de Kelly Key, e a música *Escola de Princesas*, do filme *Barbie Escola de Princesas*. Essas e outras serviram apenas como fundo musical para a performance, e para o final da ação performática, preparei alguns cartazes com textos inspirados nos mandamentos da escola como "Em nome da moral e dos bons costumes", "Quero me vestir sem ser vulgar" e "Quero aprender a ser submissa ao meu príncipe encantado".

Com o programa fechado, decidimos divulgá-la no perfil do Facebook "Escola de Ogras"[1], criado por um grupo de mulheres em resposta à Escola de Princesas. Após a divulgação, os donos da escola enviaram uma procuração à reitoria da UFU com a acusação de que eu estava planejando vandalismo e agindo de forma preconceituosa para com a instituição. Ainda na procuração, os donos da Escola de Princesas pediam ao reitor o meu desligamento do programa institucional de bolsas de incentivo à docência (Pibid), do qual eu era bolsista, e minha expulsão da universidade.

1 www.facebook.com/pages/Escola-de-Ogras/392441920842005?fref=ts

Obviamente os responsáveis pela Escola de Princesas se sentiram acuados quando tomaram conhecimento da performance que aconteceria nas portas da instituição. Afinal, a escola já havia sofrido algumas outras manifestações de repúdio, como pichações em seus muros, além da página "Escola de Ogras". Diante das repentinas ameaças, fui orientado por Mara a não mais fazer a performance na frente da escola conforme o programado, e decidimos que seria melhor performar em uma praça próxima à universidade, mas ainda no mesmo bairro da Escola de Princesas. De forma alguma nos sentimos acuados pelas ameaças advindas da escola, apenas queríamos que a performance pudesse ser realizada.

A performance aconteceu em 27 de agosto de 2013, na praça Luiz Finotti, no bairro de Santa Mônica. Travestido de princesa, cheguei à praça dirigindo um carro, estacionei em frente a uma área recuada da praça onde havia um banco, desci uma cadeira e utensílios de limpeza, como balde, vassoura, espanador e escova. Desenvolvi as ações programadas ao som das músicas amplificadas pelo som do carro, e passei a convidar homens que estavam assistindo a se sentarem na cadeira para que eu pudesse interagir com eles. O público foi composto pelos alunos da disciplina, alguns convidados e os passantes. Em geral, a performance aconteceu conforme o programado, e pude notar que esta chamou bastante a atenção dos transeuntes, a pé ou em automóveis, já que muitas pessoas se manifestaram durante a ação.





Performance Ela é uma Princesa! *na Praça Luiz Finotti (ago.2013). Fotos: Mara Leal.*

A performance ganhou repercussão na internet e o não previsto por nós aconteceu: a performance entrou na mesma discussão à respeito da Escola de Princesas que havia me inspirado a criá-la. Os mesmos sites que

publicaram matérias em relação à Escola de Princesas noticiavam agora o acontecimento de uma obra performática em resposta aos ensinamentos da instituição. Foi feita uma postagem de uma matéria[2] do site do Ceale (Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da FaE-UFMG) com algumas fotos da performance e a seguinte legenda: "*Estudante de teatro realiza em praça pública uma performance em resposta aos 'valiosos ensinamentos' da Escola de Princesas em Uberlândia-MG*". A publicação foi bastante compartilhada no Facebook.

Com a repercussão da performance pude compreender na prática o caráter crítico que a linguagem tem e as proporções incomodativas que ela pode gerar na sociedade. A partir dessa experiência percebi que a performance tem grande potencial pedagógico. Concordo com Eleonora Fabião (2009), que sugere a performance como importante experiência para o aluno de teatro em geral, pois se trata de uma oportunidade do aluno abrir horizontes perceptivos insuspeitados, aprofundar o autoconhecimento e questionar-se a respeito de padrões culturais e sociais.



Apresentação para alunos da Eseba (set. 2013). Foto: Rodrigo Müller.

Como dito anteriormente, na época em que performei *Ela é uma Princesa!* era estagiário-bolsista do Pibid, e nossa escola de atuação na época era a Eseba (Escola de Aplicação Básica da UFU). O professor supervisor, Getúlio Góis, ao saber da existência da performance, fez o convite para apresentá-la na escola durante o intervalo dos alunos dos 5º aos 9º anos. Ao aparecer vestido de princesa percebi um grande alvoroço e, ao mesmo tempo, uma boa recepção por parte dos alunos e dos funcionários. A escola simplesmente parou para assistir as ações da princesa, e as manifestações que recebi da primeira vez estavam agora multiplicadas. Com certeza foi uma grande experiência reperformar na Eseba, como performer e como estagiário bolsista. E o mais importante foi perceber que todos que assistiram entenderam os questionamentos acerca do papel da mulher na sociedade contemporânea.

2 www.ceale.fae.ufmg.br/pages/view/princesa-so-em-conto-de-fadas.html.

Realizei por fim uma última apresentação de *Ela é uma Princesa!* na semana de fechamento do semestre do curso de teatro. Esta foi a que mais se diferenciou das outras, uma vez que foi realizada em sala fechada, com iluminação e sonoplastia. Posso dizer que a performance ganhou elementos de teatralidade, ao utilizar cenário (cama, mesa e penteadeira), além de ter outros elementos cênicos e a participação de outro aluno (Rafael Patente) da disciplina. Combinamos que haveria uma entrada dele como o marido "príncipe" e que começaria a me espancar. É interessante pensar que pelo referencial ter mudado, todas as ações que antes eu fazia na rua ganharam uma plasticidade teatral e o único momento em que isto se rompeu foi quando ele começou a bater e humilhar a princesa que fazia de tudo para agradá-lo.

A performance *Ela é uma Princesa!*, assim como outras realizadas no contexto da disciplina, não chegam a ter um caráter de protesto como de artistas que se engajam na luta por direitos civis, mas as/os performers cobram de si outra forma de se colocar frente a questões que lhe dizem respeito. Procuraram, através desses experimentos, refletir sobre qual o papel que suas ações, artísticas ou não, têm no coletivo.

Quando se tirou a mordaça e se falou de temas como sexismo, homofobia, opressão familiar e social, muitas vezes vivenciados e silenciados, criou-se ações liminares, que contribuíram não apenas para o compartilhamento dessas experiências, mas também para se pensar outras formas de se relacionar com essas questões através da arte.

Com base na afirmação de Foucault (2002, p. 10) de que "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar", pergunto-me se essas performances, ao discutirem construções identitárias, como gênero e sexualidade, existentes em nossa sociedade, também promovem o apoderamento dessas/es alunas/os-artistas de novos discursos e espaços de poder.

O que nos constitui? Incorporamos construções identitárias de gênero e sexo porque são objetos de nossa percepção? Por que foram inscritas em nossos corpos através das experiências cotidianas? Nossos atos são apenas a repetição dessas memórias? Acredito que é o olhar crítico sobre essas performances – do cotidiano e da arte – que abre uma brecha para se sair do círculo vicioso das linguagens normatizadoras e naturalizadoras.

Ao pensar sobre as construções de sexo e gênero, Judith Butler aponta para duas formas de se entender como o corpo é construído nesses termos: "meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por 'si mesmo'". Nos dois casos, o corpo é mero instrumento ou meio de significados culturais. Então, ela apresenta outra possibilidade de se entender essas relações, ao propor que "cultura" e "discurso" enredam o sujeito, mas não o constituem.

Assim, a ação do sujeito não é completamente determinada, abrindo-se brechas para se criar novas performances, já que "o sujeito culturalmente enredado negocia suas construções, mesmo quando estas constituem os próprios atributos de sua própria identidade" (2008, p. 27; 206).

Desde os anos de 1970, as chamadas "performances de identidade", que partem de material autobiográfico, tiveram papel significativo para dar visibilidade à discussão sobre gênero, sexualidades e diferenças étnico-raciais. A performance, pelo seu caráter de "comportamento restaurado", tem a possibilidade de, ao repetir os atos, propor uma disjunção, pois o ato nunca repete o original. Nesse sentido, a teoria de Butler (2008) sobre a performance de gênero, que influenciou todo um discurso sobre performances que trabalham com construção identitária ou politicamente engajadas, colabora para pensar que, a partir da repetição, da citacionalidade, há espaço para a crítica:

> A possibilidade de agenciamento inovador está sempre presente, não baseada num sujeito preexistente limitado por leis regulatórias, mas no "deslize" inevitável que surge da repetição reforçada e da citação da performance social (Carlson, 2009, p. 194).

A experiência com as edições dessa disciplina tem lançado questões sobre a importância da linguagem da performance e da memória autobiográfica no processo de formação do artista cênico. Performance se ensina? Valentín Torrens (2007), ao organizar um livro sobre pedagogia da performance, ajuda a pensar sobre a questão. Para ele, a função dos procedimentos propostos seria mais de dinamizar, de colaborar para que os participantes conseguissem dar forma ao que já era latência em cada um, já que para ele, a performance não teria como objetivo reformar a arte, pois seu início e fim é o homem.

Em seu livro, Torrens apresenta programas de artistas-docentes oferecidos em cursos universitários e oficinas sobre performance em diferentes continentes. Ao ler os programas, dois fatos chamaram minha atenção: primeiro que o caminho percorrido por mim na disciplina converge com alguns citados, o que me faz pensar não em uma metodologia, mas em procedimentos recorrentes unindo teoria, material audiovisual e prática que, ao mesmo tempo em que inserem o participante nessa linguagem artística, apresentam exercícios que colaboram para o desenvolvimento de seu projeto autoral. Cada artista-docente imprimirá um foco, geralmente ligado às suas pesquisas, mas, por ser uma arte corporal, exercícios físicos são essenciais para a quebra de padrões fixos, inibições, como indicam BBB Johannes Deimling e Angelika Fojtuch sobre as atividades em suas oficinas, que incluem improvisações e exercícios de percepção:

> Não tente aprender uma técnica, mas sim de superar a timidez, reduzindo inibições, explorando os limites pessoais, estar pronto para uma nova experiência e percepção do corpo no espaço e no tempo. O que importa é compreender e utilizar o próprio corpo como um instrumento. (In: Torrens, 2007, p. 227. Tradução nossa)

Não penso em revolução, mas vi transformações pessoais serem realizadas nesses processos. Vi contra-discursos às práticas dominantes de controle do corpo, lutas pessoais contra micropoderes que querem domesticar corpos, seja pela repressão ou pela estimulação. Trazer para a cena fragmentos de situações de opressão ou de construções fixas de gênero, como no caso de *Ela é uma Princesa!*, colaborou para se refletir sobre performances que já naturalizaram esses mesmos discursos de opressão e controle e para pensar novas possibilidades de reescrituras cênicas.

Referências bibliográficas

Agra, Lucio. "Autor/Autores: Performance no Coletivo. Ou, de como a Reencenação da Performance é um Fator Estratégico para sua Pedagogia". In: *Sala Preta*. São Paulo, n. 8, pp. 247-252, 2008.

Bergson, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Berstein, Ana. "A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico". In: *Sala Preta*, São Paulo, n. 1, pp. 91-103, 2001.

Butler, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 2008.

Carlson, Marvin. *Performance: uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

Cohen, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Perspectiva-Edusp, 1989.

Caballero, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: Teatralidades, performances e política*. Uberlândia, Edufu, 2011.

Fabião, Eleonora. *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*. In: Florentino; Telles (Org.). *Cartografia do Ensino do Teatro.* Uberlândia, Edufu, 2009. pp. 61-72.

Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Goldberg, RoseLee. *A Arte da Performance do Futurismo ao Presente*. Martins Fontes, 2006.

Larrosa, Jorge. "Desejo de Realidade. Experiência e Alteridade na Investigação educativa". In: Borba, S. & Kohan, W. *Filosofia, Aprendizagem, Experiência*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2008, pp. 185-193.

Leal, Mara Lucia. *Memória e(m) Performance: Material Autobiográfico na Composição da Cena*. Uberlândia, Edufu, 2014.

Medeiros, Maria Beatriz de. *Aisthesis: Estética, Educação e Comunidades.* Chapecó, Argos, 2005.

Torrens, Valentin (org.). *Pedagogia de la performance.* Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2007.

Villar, Fernando. "Performances". In: Carreira et al. (org.). *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2003, pp. 71-80.

Escola de Princesas. http://escoladeprincesas.net. (Acesso em 9.11.15)



O CAMPO EXPANDIDO DA PERFORMANCE

Maria Fernanda Vomero

As transformações e contaminações que as práticas cidadãs, no espaço do real, introduziram no campo cada vez mais expandido da arte e dos sistemas de representação trouxeram novas leituras para os conceitos de teatralidade e performatividade. Um dos principais pensadores desses temas na atualidade é a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero, cubana de nascimento e mexicana por adoção, pós-doutora em história da arte e docente da Universidad Nacional Autônoma de México (UNAM). Mais além da performance considerada artística, ela se dedica a estudar ações de vida que "buscam certa restauração simbólica e se configuram como práticas socioestéticas", como afirma no recente livro, *Cuerpos sin Duelo – Iconografias y Teatralidades del Dolor* (2013). O assunto é vasto e instigante – e para partilhar algumas das inquietações relacionadas à performance, dentro e fora do campo da arte, e suas relações com o estético, propusemos uma conversa via internet com Ileana, acompanhada por outros dois pesquisadores e artistas: Beth Lopes, professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, vice-diretora do TUSP e membro da diretoria do Instituto Hemisférico de Performance e Política; e Matteo Bonfitto, professor do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, um dos fundadores do Performa Teatro – Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica e autor dos livros *O Ator-compositor* (2002), *A Cinética do Invisível* (2009) e *Entre o Ator e o Performer* (2013).

Matteo: Em um encontro do Performance Studies International na China, em 2014, Richard Schechner problematizou o afastamento da performance do campo da estética, por considerar a estética uma via de neutralização e apaziguamento da experiência, um elemento que despotencializaria a ação.

Pioneiro no campo de estudos acadêmicos sobre performance, professor na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. É autor de inúmeras obras, dentre elas *Performance Studies: An Introduction* (2002).

Ileana, como você vê esse tensionamento entre a performance na arte e a performance fora da arte? A performance pode se afastar do estético?

Ileana: Essa preocupação de Schechner me parece pertinente; é também uma preocupação minha há um tempo. Mas não tenho certeza se a questão é necessariamente sobre a estética; creio que se refere muito mais a pensar no modo com que a performance, como prática artística, foi se debilitando. Pois as ações performativas que são produzidas em outras dimensões do espaço imediato da realidade social passam por estetizações; graças à elaboração de linguagem, tais ações podem chamar atenção e ganhar um lugar visível no espaço social. Vejo essas elaborações de linguagem como produções estéticas, ainda que não sejam produções artísticas nem queiram ser.

Um pesquisador fala sobre aquilo que está investigando; pessoalmente, reviso sempre o que fiz e muitas vezes estou em desacordo com coisas que eu mesma produzi. Estou tão metida com a dor, e a prática do luto me afeta tanto, porque tem a ver com a situação do México. Há pouco tempo voltei do Chile e tive oportunidade de estar no Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago. Ali vi a obra de um artista local, Enrique Ramirez, nascido em 1979, que está trabalhando sobre o luto no Chile quarenta anos depois do golpe.

Durante o governo de Felipe Calderón (2006-2012) e como resultado de sua "guerra ao narcotráfico", cerca de 101 mil pessoas foram mortas. Estima-se que até hoje 25 mil estejam desaparecidas. Em setembro de 2014, 43 estudantes da cidade de Iguala, em Guerrero, desapareceram. Meses depois, confirmou-se que tinham sido assassinados e incinerados em um depósito de lixo. Marchas, protestos e outras manifestações têm sido frequentes – e objeto de estudo de Ileana.

São obras recentes, fundamentalmente em vídeo, e que têm um sopro melancólico, doloroso. Esse trabalho me fez perceber que se trata de um assunto não resolvido, daí o regresso a essa performatividade da dor, do lamento, da perda. E agora falo da performatividade do lamento não como gesto artístico, mas humano, como manifestação do ser. O modo com que somos no encontro com os outros e nos relacionamos com os outros, baseados naquilo que nos afeta. Meu novo projeto de pesquisa tem a ver com a maneira com que comunidades de familiares, para elaborar seu testemunho, estão produzindo ações performativas com um certo estranhamento de linguagem.

Beth: Concordo, Ileana. Acredito que, cada vez mais, a epistemologia da performance se volta para um modo de olhar em direção à vida. Esse

exercício da performance fora do artístico de que fala Schechner – há tempos ele vem trabalhando com a antropologia – considera o que está acontecendo aqui e agora, aquilo que é presente e nos mobiliza como cidadãos, sujeitos deste contexto histórico, político e social. Trago, dos estudos da performance, esse olhar para a performatividade como um operador: algo que nos permite ler a vida e encontrar nela questões artísticas colocadas de outra maneira, mais ampla, transbordante, menos construída.

Matteo: Ao mesmo tempo em que entendo o que Schechner diz e reconheço nessa questão vários aspectos interessantes, percebo que há um risco de criarmos dicotomias: estético e não-estético, arte e não-arte. Segundo a visão construída sobretudo no Ocidente, o estético seria uma dimensão pela qual se poderia mergulhar nas experiências e capturar o que nelas haveria de mais profundo e mais específico. O que me intriga nesse novo olhar que está emergindo é a possibilidade de uma simplificação da estética e também da arte. Como se posicionar diante da história da filosofia, que propõe um olhar não de apaziguamento, mas de captura do que a experiência tem de mais complexo?

Ileana: Estive pensando nas reflexões de Theodor Adorno em *Teoria Estética*, o último texto que escreveu e sequer viu publicado: qual seria o lugar da estética – entendida como reflexão filosófica sobre a arte – num momento em que a arte havia transgredido os marcos disciplinares pensados para ela? Na época, a estética, produzida e sistematizada nos espaços acadêmicos, tinha a ver com algo que se considerava possível no interior do marco artístico, com a forma da linguagem artística e as sublimações que se supunha que a arte produzia. O chamado lançado por Adorno deixa ver que algo está se passando; naquele momento, Frank Popper já havia publicado seu texto sobre arte e participação, sobre a questão da estética participativa. Mas Adorno não está falando especialmente da participação, mas sim da necessidade de um giro estético – que é o que vem acontecendo desde os últimos anos do séc. XX e começo do XXI. Temos repensado aquilo que chamamos de estético. Onde estão os traços do estético fora da arte? Ainda estamos nessa reflexão, ainda não se construiu a última palavra.

Filósofo e sociólogo alemão (1903-1969), um dos expoentes da chamada Escola de Frankfurt, deixou inacabada sua *Teoria Estética*, iniciada em 1961, na qual reflete sobre a perda de evidência da arte moderna.

Especialista em história da arte e da tecnologia e autor de *Art, Action and Participation* (1975), entre outros.

Pergunto, então: é uma simplificação ou uma abertura, uma expansão? Faz tempo que estamos metidos na dinâmica do enunciado dos campos expandidos, introduzido por Rosalind Krauss, que permeou nosso modo de ver o problema das linguagens artísticas hoje.

Crítica de arte e professora na Columbia University, Krauss publicou o artigo "A Escultura no Campo Expandido" no número 8 da revista *October* (1979), no qual questiona certas categorias artísticas, apresentando-as como historicamente limitadas.

Me refiro a "campo expandido" não só para pensar a expansão da arte no interior da própria arte – o modo com que a escultura se expande até a instalação, o teatro se expande e começa a criar performatividade ou vice-versa –, mas aquela expansão em que se cruzam objetos de arte e objetos da vida, sobre a qual não se pode estabelecer uma sistematização em termos de comportamento. Penso em certas obras produzidas como arte em colaboração com comunidades, uma forma pela qual essas comunidades conseguem processar certas coisas que não poderiam de outro modo em razão de condições extremas, do risco de vida, da vida em risco, por disposição de um espaço de morte, de um necropoder.

Destaco a obra da artista colombiana Erika Diettes, que pesquiso há algum tempo, e que não se encaixa nas categorias estabelecidas de autoria e arte comunitária. Erika é autora, mas sua obra utiliza objetos cedidos por mães e familiares de mortos. Esses trabalhos, ainda que se movam nos espaços de circulação da arte, às vezes ocupam espaços consagrados à reunião de pessoas, a exemplo das igrejas. O que acontece ali são espécies de funerais. Ora, quando a arte provoca isso, o que está se passando?

Beth: Eu agora estou pensando no Joseph Beuys.

Escultor, performer, professor e ativista nascido na Alemanha (1921-1986).

Ele já sugeria que a função do artista fosse a de um negociador, de um agenciador, alguém que constrói sua arte, concebe esteticamente sua obra, mas não impõe um limite. Assim, tanto uma conferência quanto uma entrevista poderiam ser parte de uma performance.

Matteo: Mas, ao mesmo tempo, Beuys insistia na noção de que todos podemos ser artistas: uma estética da existência, de certa forma. E propunha fazer disso um processo transformador. Mas o que falávamos antes vai no sentido oposto: a performatividade como uma ação que intervém na realidade, que a modifica e que prescinde de um pensamento artístico.

Ileana: Talvez a preocupação de Schechner, como eu dizia antes, seja que o gesto da performance esteja diluído por se encontrar muito estetizado.

Matteo: Entendo a necessidade de ir além do artístico no campo da performance e acho importante. Mas não deixo de reconhecer que o estético captura níveis de complexidade da experiência, que não foram racionalmente elaborados. A dimensão estética envolve processos perceptivos dentro do campo do sensível. Assim, ao demonizar o estético, corremos o risco de abrir mão de uma dimensão humana fundamental. Por isso, é importante afirmar essa diferença entre estético e estetização.

Mf: Existe um caráter excludente na estetização, que acaba esvaziando o estético e, com isso, servindo aos dispositivos de poder. Essas experiências não-elaboradas, não colocadas em linguagem codificada, ainda não estão sob domínio do poder; são elas que conferem potência.

Beth: Sim. Ainda sobre o Beuys: ele foi um precursor; construiu uma arte que transborda, que se relaciona com o espectador de outra maneira,

que coloca a vida – a singularidade da existência – como matéria dessa elaboração de identidades, abrindo outras possibilidades. Como Rosalind Krauss propôs a expansão da escultura para lugares nunca imaginados, Beuys também encarou a performance de outro modo. Recentemente, meus alunos fizeram uma intervenção na rua, e as pessoas que passavam por ali diziam: "isso é uma performance". Essas ações que vão contra o fluxo artístico, que saem da caixa teatral e buscam relações com os demais, são reconhecidas como uma intervenção e rompem com o cotidiano. Se, por um lado, há uma estetização da performance no teatro, nas galerias ou mesmo na rua, por outro existe uma legitimação por parte do público que entende essa performance como uma linguagem que intervém no seu dia-a-dia.

Ileana: Gostaria de retomar a questão de se não há um caminho inverso ao que propunha Beuys: os gestos da vida em oposição aos gestos construídos de modo exacerbadamente artístico. Se alguém inseriu a noção dos campos expandidos das artes na vida foi Joseph Beuys. Contudo, é preciso apontar a noção de arte que tinha Beuys; uma noção de arte ampliada, ele dizia, com essa construção de gestos singulares, gestos que podiam dar mais visibilidade a nosso modo de estar no mundo, de nos posicionarmos. Isso me evoca Antonin Artaud, de algum modo, pois ele buscava no teatro a autenticidade da vida.

Ator, diretor, poeta e teórico francês (1896-1948), para quem o teatro da crueldade confrontava as forças alienantes do corpo e do espírito.

Mf: Falamos de gestos da vida com alto grau de performatividade e de gestos construídos artisticamente que interferem na vida. Ileana, você costuma usar o termo *homo performativus*. A performatividade é característica intrínseca do ser humano?

Ileana: Performance não é sinônimo de arte – nem de estética. A ideia de *homo performativus* vem das reflexões de Victor Turner sobre o reconhecimento da expressão e da produção de gestos de um indivíduo como manifestação performativa, quando Turner estudou as produções da cultura, mas também as da vida social – os dramas sociais em momentos de crise –, ou seja, a performatividade do ser humano. Da mesma forma, J. L. Austin falou da performance na linguagem. E, me atrevo a dizer, assim como Aristóteles afirmou que a *mimesis* é uma condição da *physis*; toda *physis* tende a produzir uma *mimesis* – não quero igualar *mimesis* a performance, não são a mesma coisa; são categorias que funcionaram de modo diferente na história da arte –, mas me refiro a essa possibilidade de manifestação, de expressão do ser humano.

Antropólogo britânico (1920-1983), pesquisador dos ritos de passagem e outras manifestações simbólicas, trabalhou com Schechner nos primórdios dos estudos da performance.

Filósofo da linguagem britânico, John Langshaw Austin (1911-1960) cunhou o termo "performance discursiva".

Existem ainda outras reflexões elaboradas no campo da sociologia e da psicologia a respeito dessa apresentação de si-mesmo. Penso em Georges

Balandier é um etnólogo francês, autor de *Antropo-lógicas* (1974) e *O Poder em Cena* (1982), dentre muitas outras.

Ervind Goffman foi um cientista social canadense (1922-1982). É o autor de *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1959).

Balandier e em Ervind Goffman. Há essa linha sutil, que está relacionada ao pensamento bakhtiniano, de que nos construímos na fronteira com o outro; através de nossos atos, posicionamentos, gestos e palavras, marcamos nosso espaço subjetivo frente a outro espaço subjetivo. A performatividade é uma condição do humano, como defende Turner. Isso é muito diferente da dimensão de teatralidade. Creio que Beuys guiava-se pela possibilidade de produzir estetizações da dimensão performativa do humano, essa possibilidade de que possa existir um pensamento estético em dar uma aula, elaborar uma teoria científica… Estamos falando aqui da dimensão estética do acontecer performativo da vida – mas obviamente essa dimensão estética pode chegar ao mundo da arte, segundo quem faça e seu propósito.

Referência ao russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), filósofo e estudioso da linguagem.

O que é arte hoje em dia, afinal? Às vezes, é algo que se produz para um lugar de arte e, por isso, parece, então, que é arte. Há muitos gestos estéticos que não querem chegar a construir-se para espaços artísticos nem querem ser lidos como produções artísticas. O que me ajudou a esgotar essa questão do estético foram as reflexões dos formalistas russos, quando introduziram o conceito de *ostranienie* – o estranhamento, a desautomatização em relação à linguagem. De que maneira, em certos momentos, produzimos formas de desautomatizar, de desmontar a linguagem cotidiana ou estabelecida, também no interior do campo da arte, para chamar a atenção e produzir outras formas de expressão? O "cadáver esquisito" dos dadaístas foi uma forma de desautomatização no interior da arte. Toda teoria não é mais que um invento de ficção. Temos que inventar ficções e narrativas…

Matteo: A relação entre a realidade e a ficção se encontra enfraquecida porque tendemos a associar ficção ao estetizante e realidade a algo mais autêntico. Mas, quando consideramos saberes fora das artes e nossa própria percepção – e disso fala Gaston Bachelard –, constatamos que os processos de ficcionalização se encontram presentes até na construção da identidade, na elaboração das próprias experiências…

Filósofo francês (1884-1962), que se dedicou aos estudos sobre a imaginação.

Ileana: Sim. Penso muito nessas produções estéticas que incidem na questão da memória. Quando se produzem vazios, os buracos negros nos atos de recordar, a única maneira de recuperar a lembrança acontece por meio de atos ficcionais, poéticos, artísticos. Produzimos aproximações não exatamente "verdadeiras" daquilo que não se pode recordar. A arte está trabalhando com essas elaborações de documentos, gerados por esses processos reais e ao mesmo tempo ficcionais, e esses documentos aparecem como provas. O autêntico, portanto, é aquilo que me é imprescindível, não o que é verdadeiro. Trata-se do gesto necessário do ser.

Matteo: É importante fazer essa observação sobre o autêntico em relação ao real. Para Jacques Lacan, o real está ligado ao trauma.

Segundo as reflexões do médico francês (1901-1981), o real é impossível de ser simbolizado; remete assim ao traumático, ao inassimilável.

Ileana: Quero conectar essa ideia com o texto de Alain Badiou, *O Século*, em que ele faz uma revisão do conceito de real. O real traumático de Lacan tem dois deslocamentos que me parecem muito importantes em âmbito sociológico: um pelo francês Alain Badiou e outro pelo esloveno Slavoj Zizek. O real traumático vinculado ao plano dos traumas sociais. Naquele texto, que se refere ao séc. XX como um século de acontecimentos traumáticos, Badiou pergunta: quem é esse homem que se construiu nas travessias do traumático e o que é o real para o homem do séc. XX? Usa o termo lacaniano, mas já colocado no plano do real compartilhado. Creio que aí temos pontos que enriquecem muito nossa reflexão e nossa pergunta sobre como o real pode se apresentar no âmbito do estético e das linguagens singulares.

Mf: Existem performances e manifestações artísticas construídas deliberadamente para fazer protesto e chamar a atenção. Por outro lado, vemos manifestações populares que acabam ganhando conotações performativas e até artísticas. A performance é *per se* um ato político ou só ganha tal contorno quando se insere numa situação específica?

Ileana: Naquele tipo de arte mais intencionalmente comprometido, denunciante, ou de visibilização, as matizes do político se agrandam, se acentuam. Mas penso em performances sutis como as de Ana Mendieta, aquelas feitas com terra em que indaga sua identidade, sua história tão complexa: uma menina levada de Cuba a Nova York porque assim os pais pensavam que a salvariam. Ana Mendieta, durante sua vida, tentou compreender a que terra pertencia, qual era seu lugar no mundo. Fez muitas performances em Oaxaca, no México, perto do mar, cavando uma fossa dela mesma, de seu corpo, como se buscasse essa conexão entre o corpo e a terra no instante da morte – e ela morreu tão jovem, ou a mataram muito jovem. Esse trabalho tão lírico, tão íntimo, está tão tingido de politicidade, tão atravessado pelo político. Porque a pergunta "quem sou eu no mundo" é uma pergunta essencialmente política.

Série *Siluetas* (1973-1980). Mendieta morreu em 1985, aos 37 anos, ao cair da janela de seu apartamento, em Nova York.

Beth: Se tomarmos a performance como linguagem, ela pode ser um modo de resistência. Convergir o material íntimo e o público, as memórias pessoais com a demonstração ou exposição delas, isso constitui o *modus operandi* da performance e faz dela um ato político. Me lembrei das performances da guatemalteca Regina Jose Galindo, também uma espécie de protesto calado, pela forma, pela pele, pela respiração, por sua relação com seu país. Não é preciso ser um artista visual ou um ator para fazer performance. As apropriações dos elementos dessa linguagem

permitem que o performer provoque, denuncie, resista. É uma via diferente dos trabalhos mais construídos, elaborados, que visam a uma comercialização. O princípio da performance já parte de uma inversão, uma ruptura com o mercantilismo da arte.

Ileana: Estava pensando em Tania Bruguera e em sua proposta sobre a arte da conduta, ou na performance como arte da conduta: um chamado a percebermos a maneira como nos comportamos como seres humanos. Pensava na ação que a fez ser presa em Havana. E ainda no gesto extremamente político, humano e solidário de Regina Galindo, ao escrever uma carta sobre sua participação na Bienal de Havana.

Na ação denominada *El Susurro de Tatlin #6*, prevista para ocorrer em 30.12.2014, a artista cubana Tania Bruguera pretendia colocar um microfone aberto na Praça da Revolução de Havana para que os cidadãos pudessem manifestar suas opiniões sobre o futuro de Cuba.

Ora, Regina foi convidada a uma bienal sobre arte pública, sendo que uma artista que faz arte pública – Tania – havia sido presa justamente por isso. Em sua carta, Regina denominou sua ação de *Caña* e disse que vai à ilha, descerá do avião, se deslocará diretamente ao lugar onde fará a performance e voltará ao aeroporto porque não são tempos de celebrar, são tempos de solidariedade, disse Regina. Sua performance começa nesta carta!

Matteo: Também precisamos reconhecer que há uma diversidade muito grande de manifestações. Considere o trabalho da performer e cantora norte-americana Meredith Monk, muito vinculada às práticas espirituais; é claro que essas práticas têm uma implicação política por se basearem em dinâmicas relacionais que se dão de forma específica etc. Mas devemos levar em conta essa diversidade na performance tanto dentro como fora do campo da arte.

Ileana: Por isso mencionei Ana Mendieta: suas performances tinham esse caráter lírico, de conexão mítica, cosmogônica. Às vezes, fazer performance é deixar falar o ser íntimo. Como quer que fale seu ser íntimo? Nem sempre quem fala na performance é o mesmo ser do ser…

Mf: Apesar de toda sua potência, a performance não tem sido institucionalizada, domada?

Ileana: Mais que os marcos institucionais, é preciso ver a pessoa que está nesses marcos. E conectar-se com o que essa pessoa tem a dizer.

Matteo: Percebo essa institucionalização acontecendo dentro do campo da performance pensada como arte. Mas, fora desse campo, não vejo isso, não, pelo contrário: vejo uma ampliação. Se pensarmos na performance fora do campo artístico, o horizonte de reflexão se amplia muito. Havia um exercício entre os estoicos em que o filósofo aprendiz tinha que arrastar um peixe grande e fedido pela cidade. Diante dos olhares indignados, ele precisava cultivar a própria convicção.

Ileana: Esse ato, que é liminar, se revela um exercício de constituição do ser filosófico, um rito de passagem, uma performance social e humana.

MF: E existe um engajamento do corpo nesse processo, não?

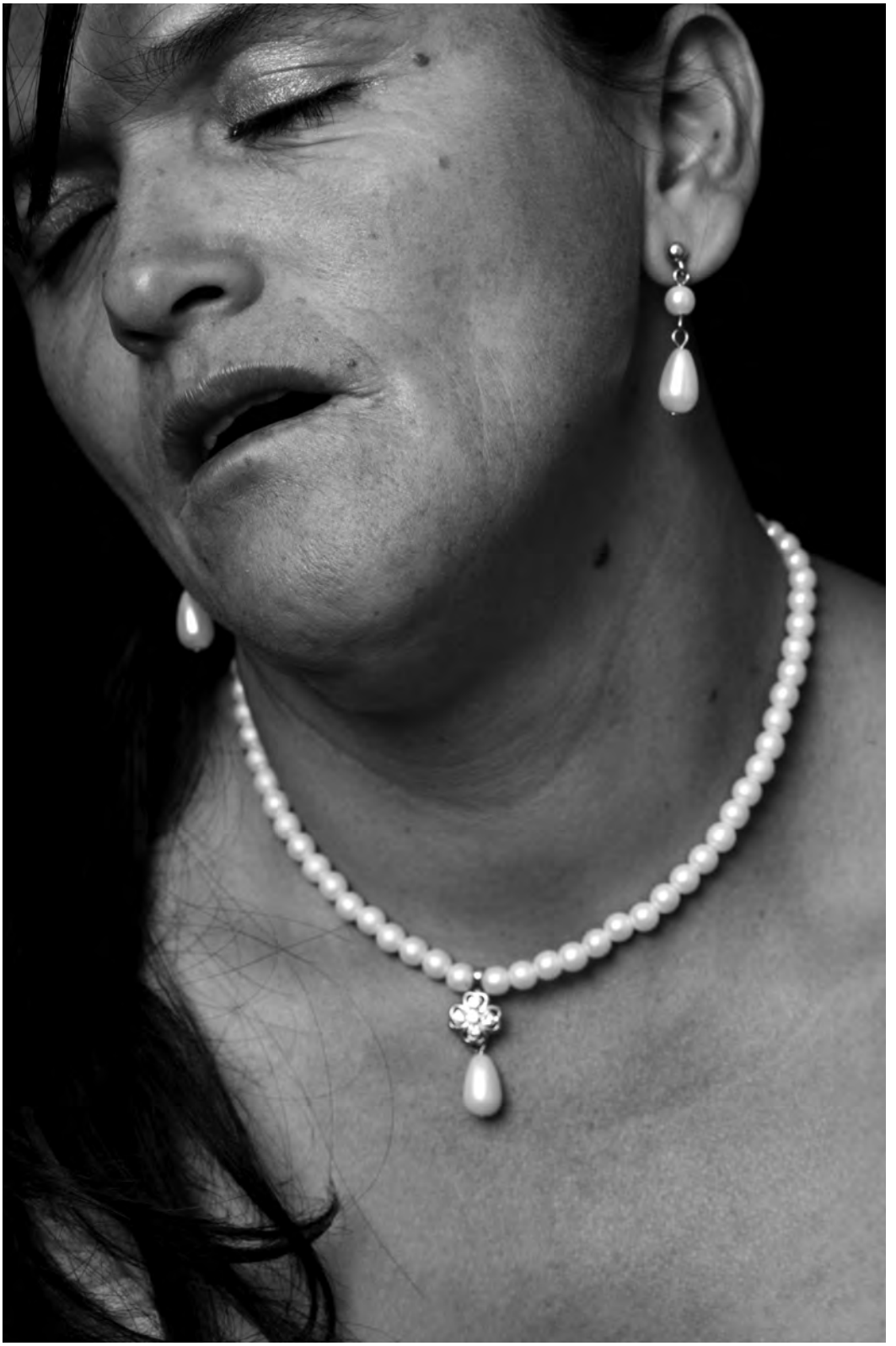
MATTEO: Me incomoda muito quando se considera o corpo como uma entidade que pudesse ser pensada isoladamente. Isso é impossível. Muito mais que falar de corpo, faz mais sentido pensarmos em termos de corporeidades. Corporeidades são qualidades que emergem dos processos relacionais. O corpo está sempre em relação a. Em uma entrevista que fiz com a pesquisadora alemã Erika Fischer-Licher, ela diz: se leio um livro e esse livro me mobiliza, existe uma ação performativa em processo.

Diretora do International Research Center »Interweaving Performance Cultures«, em Berlim, e autora de *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2004) e *Theatre, Sacrifice, Ritual*(2005), dentre outros.

MF: Por fim, mas não menos importante: por que vocês, como artistas, acreditam na performance?

BETH: Venho do teatro. Para mim, o teatro acabou se tornando uma arte muito construída, voltada a si mesma, com pouca reverberação e relação com o público. O processo criativo de um espetáculo gera um código interno próprio, que nem sempre é compreendido como algo compartilhável. Torna visíveis suas questões invisíveis apenas para o grupo, e acaba não criando esse laço tão desejável com o espectador. O ator compreende o que criou, mas o espectador nem sempre. Isso me incomodava. A performance, por sua vez, oferece uma abertura, não a uma realidade apresentada, mas à realidade vivida. É impossível fazer uma performance que não esteja relacionada comigo. Sou o que performo, é nisso em que acredito. A performance me permite construir, simultaneamente, um projeto de vida e de arte.

MATTEO: Acredito na performance porque instaura experiências. Mas, quando me encontro em processo criativo, o que me norteia é o material estou construindo e que tipo de experiências eu quero instaurar. Não penso se é teatro ou performance, não penso em categorizações. Afinal, a gente pode cair na armadilha de se deixar induzir por um fazer e um criar que já sejam coerentes com determinada categorização.



SUDÁRIOS, PERGAMINHO DE PERDAS

Ileana Diéguez

O corpo, como superfície e profundidade, é o espaço onde é objetivada a dor. A pena se expressa através deste, coloca Veena Das, fazendo do corpo "um pergaminho de perdas". Esta relação entre corpo e texto é articulada pelo recurso da inscrição, da gravura, que fala para fazer visíveis os nós que atam a memória e a dor.

São estas as coordenadas que enquadram a criação da fotógrafa e artista visual colombiana Erika Diettes. Sua obra poderia ser expressa como um *corpus* de perdas, gerada por intensos processos de indagações em sitios específicos, por sustentados encontros e relações com pessoas que tem sofrido a morte violenta e a desaparição dos seus seres queridos.

A série *Sudários* é composta por vinte retratos – impressos em seda – de mulheres de Antioquia, Colômbia, que foram obrigadas a presenciar, olhar e chorar, como torturavam e assassinavam seus mais caros afetos.

As fotografias foram realizadas no momento em que elas prestavam depoimento, como testemunhas, sob a agonia das lembranças e na mesma geografia dos acontecimentos.

Um sudário é um manto fúnebre, pano que amortalha o corpo do defunto, mas é também o tecido que se contamina uma vez posto em contato com o rosto, virando impregnação fantasmática.

Sob esta concepção alegórica, os sudários de Diettes são o registro de um corpo espectral duplo: o *corpus* da agonia, que encarnam os retratos,



Museo Iglesia de Santa Clara. Bogotá, Colômbia, 2011.

e esse outro *corpus* fúnebre, que vela os rostos. Este duplo registro expõe o *pathos* liminar a partir do qual hoje habitamos o mundo: como sobreviver e conviver com a perda, como processar as mortes violentas que envenenam a memória e contaminam a ilusão de uma paz.

Muito tem se falado sobre a legibilidade das imagens e seu poder de informar. Particularmente as imagens vinculadas a acontecimentos traumáticos expõem um *pathos* que nos confronta e que fazem perceptível a inquietante experiência da qual eles emergem. A imagem queima, como afirmou Didi-Huberman, pela urgência que manifesta, tornando impossivel toda retirada.

Submersos no *corpus* de perdas que condensam estas telas, como não se envolver neste abismo de dor sublimado? Como não abrigar em meu próprio corpo isso que temos chamado de a dor dos outros? O sublime está inevitavelmente vinculado ao sensível, ao corpo, a um estado de mundo que nos fere e frente ao qual é humanamente difícil ficar alheio.



Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México, México, 2011.
Fotógrafo: Juan Enrique González.


JESUS NOS CHAMA



Missão Paz, 2015, São Paulo, Brasil. Fotógrafo: Frederico Chigança.



Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México, México, 2011.
Fotógrafo: Juan Enrique González.



Capilla de Jesús Resucitado. Barichara, Colômbia, 2012.



Museo Iglesia de Santa Clara. Bogotá, Colômbia, 2011.



Missão Paz, dez 2015, São Paulo, Brasil. Fotógrafo: Frederico Chigança.





St. Canice Church. Sydney, Austrália, 2014.



Missão Paz, 2015, São Paulo, Brasil. Fotógrafo: Frederico Chigança.



Iglesia de San José. Madri, Espanha, 2015.



Kościoł oo. Jezuitów, 2014. Poznań, Polônia.



Capilla de Jesús Resucitado. Barichara, Colômbia, 2012.



Iglesia de San José. Madri, Espanha, 2015.



Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México, México, 2011.
Fotógrafo: Juan Enrique González.





Iglesia de Chiquinquirá (La Chinca). Santa Fe de Antioquia, Colômbia, 2012.

IMAGENS EM LUTO, PERFORMATIVIDADES DA DOR

Ileana Diéguez

Existe, em alguns artistas, uma vocação de sepultadores. Ao longo deste continente, a arte vem imaginando estratégias para dar forma a seus olhares e perguntas, a suas obsessões, a seus posicionamentos e ao acúmulo de uma dor imensa que tem se feito impossível aplacar. Percebo a obra da artista e fotógrafa colombiana Erika Diettes[1] como o tecido de um extenso e visceral sudário com o qual desejaria poder amortalhar, consagrar, despedir e dar sepultura aos corpos sem descanso. Sua obra pode ser expressa como um *corpus* de perdas, gerada por intensos processos de indagações em lugares específicos, por encontros alentadores e vínculos com pessoas que sofreram com o desaparecimento e a morte violenta de seus entes queridos.

As obras produzidas por Erika Diettes foram concebidas e realizadas com base num compromisso entranhável com a dor que sofrem os familiares pela perda de seus seres queridos no conflito armado colombiano, em razão das desaparições e mortes violentas. Sua obra é um arquivo poético de memórias para conjurar o esquecimento. A criação dessa artista tem implicado um autêntico processo de relacionamento com os grupos de memória e os parentes das vítimas, e um cuidadoso trabalho de recepção e arquivamento de cada um dos objetos confiados, um delicado

1 Artista visual e fotógrafa colombiana, con formação de antropóloga. Para informação sobre sua obra, consultar http://www.erikadiettes.com/.

processo de reconhecimento que permite a localização afetiva das roupas que ficam sob seu cuidado até o momento da elaboração artística. Esse trajeto é registrado fotograficamente, material que junto às memórias das viagens de trabalho se compila nos *cadernos de campo* que a artista tem produzido. O chamado trabalho de campo, método de pesquisa das ciências sociais, é utilizado por alguns artistas contemporâneos que criam a partir de memórias traumáticas em contextos de conflito, trabalham com informação de primeira mão e geram uma documentação capaz de produzir outros relatos na *contramão* das histórias oficiais.

Río Abajo (2007-2008) e *Sudários* (2011) são duas séries que partilham o dispositivo fotográfico, mas exploram suportes discursivos e *experiências antropológicas* muito diferentes. *Río Abajo* está integrada por um conjunto de 26 impressões digitais sobre vidros, enquadradas em estruturas de madeira que as sustentam desde o chão. Os *Sudários* são compostos por vinte impressões em seda, sem elemento algum que emoldure as peças, apenas uma fina estrutura de alumínio pela qual ficam suspensas.

Río Abajo se criou com base no registro fotográfico das roupas e objetos facilitados, na qualidade de empréstimos, pelos familiares das vítimas. Como apontou o curador colombiano Miguel González, a realização dessa obra implicou "um percurso real pela geografia da violência rural e urbana da Colômbia, buscando e encontrando as vítimas da guerra e indagando as lembranças"[2]. Já se tornou comum escutar e ler que, na Colômbia, os rios se transformaram em espaços fúnebres, nos quais desaparecem os corpos e cujos restos às vezes são localizados pela presença de abutres ou urubus. Em muitíssimos casos, são as roupas que, na qualidade de vestígios, dão conta dos corpos. Nesse contexto, a instalação das 26 imagens digitais impressas em vidros translúcidos é uma poderosa alegoria das sepulturas de água nas quais se transformaram os rios. Por sua materialidade frágil e pelo desamparo que sugerem as peças como que abandonadas às águas, essas imagens se tornam *corpos fantasmais*.

Além de ser exposta em galerias e museus, *Río Abajo* percorreu regiões do Oriente Antioqueño[3], território do qual procedem os objetos fotografados e onde os familiares seguem chorando a seus mortos. Quando os parentes iluminam com velas as fotografias expostas, tem lugar um dos ritos ainda devidos a tantos mortos sem descanso naquelas terras. Que a contemplação artística seja transcendida para virar rito fúnebre em situações onde o luto está suspenso significa reconhecer que, desde a arte, talvez seja possível, simbólica e efemeramente, aquilo que na vida real muitas vezes é impossível, já que os corpos nunca foram recuperados ou velados.

2 González, Miguel. "Río Abajo". *Río Abajo*, de Erika Diettes. Bogotá, 2010.

3 *Río Abajo* foi exposta em Granada, La Unión, Nariño, Sonsón, El Peñol, Guatape, Guarne, Cocorná, Carmen del Viboral, e no Templo del Señor de las Misericordias (Manrique, Medellín), Barrancabermeja, Montería, Cartagena; além de ser exibida em galerias de Bogotá, Buenos Aires, Houston e Newark.

A série *Sudários* está constituída por vinte retratos de mulheres, do estado de Antioquia, que foram obrigadas a presenciar a tortura e o assassinato de seus seres queridos. Cada imagem carrega uma história atroz. As sessões fotográficas aconteceram enquanto elas prestavam testemunho, sob a agonia das lembranças e na mesma geografia dos acontecimentos.

A fotografia é a arte de captar o instante, ou como põe Didi-Huberman: "um êxtase do tempo em seu acesso ao visível"[4]. Mas, à diferença de *Río Abajo*, eram outras condições em que se obtiveram as imagens, pela tensão ao escutar os relatos de cada uma daquelas mulheres e, ao mesmo tempo, ser testemunha de narrativas terríveis enquanto realizava as fotografias.

Como captar o sofrimento humano, aquele que se instalou no corpo e que ainda o possui? Como é a performatividade da dor? Como representar as marcas de uma experiência dolorosa? No âmbito dos estudos sobre a violência inscrita nos corpos, Wolfgang Sofsky considera que toda a tentativa de representar a dor nos remitiria sempre a uma cena posterior e que a característica indizível do acontecimento anularia a possibilidade de expressão nos outros registros que não sejam o da imagem: "A lamentação verbal, a linguagem dos salmos, começa depois que o homem supera o estado em que geme de dor e se torna capaz de empregar a palavra. A lamentação verbal é a sublimação do grito. A dor não se pode comunicar nem representar, apenas mostrar. Porém, o meio desse mostrar não é a linguagem, mas sim a imagem"[5].

O corpo é o espaço performativo da dor. A aflição se expressa por meio dele, insistiu Veena Das[6], fazendo do corpo "um pergaminho de perdas". Essa relação entre corpo e texto se articula pelo recurso performativo para a expressão da dor, tornando visíveis os nós que fazem do corpo a *domus* da memória.

A série de rostos que compõem os *Sudários* não deixa lugar a dúvidas sobre a experiência dolorosa que os marca profundamente. Neles se consuma a sublimação da dor, o flagrante instantâneo transcendental de uma tortuosa experiência de perdas de seres amados, sentenciados e obrigados a morrer por vontade e exercício de outros.

Um sudário é um manto funerário, um lenço que amortalha o corpo do defunto, mas também é aquele tecido que uma vez posto em contato com o rosto se contamina, virando impregnação fantasmática do corpo em retirada, impressão que atua como princípio fotográfico.

Os *Sudários* de Erika Diettes são um *atestado do tempo* porque testemunham a degradação extrema a que chegamos numa época em que provocar a morte não é suficiente, mas também castigar o corpo e o

4 Didi-Huberman, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtriére*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 131.

5 Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid, Abada, 2006, p. 65.

6 Das, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Francisco A. Ortega (org.). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008.

olhar, além de tornar insuportável a memória do outro. Contudo, essa intensidade testemunhal está esculpida nas formas do *pathos*, dos sulcos dos rostos quase sempre inclinados, retidos em seu movimento agônico, como se um suspiro os alentara a elevar-se ou uma lembrança os empurrara na queda. As pálpebras cobrem os olhos, como janelas que se fecham para nos impedir o acesso a uma intimidade aterradora, como véus que desejaram cobrir a dor.

Tem sido muito clara a decisão da artista de expor essas sedas em recintos sagrados, carregados de certa aura; particularmente igrejas, sempre fundadas sobre relíquias e vestígios de sofrimento, espaço de sacrifício e dor, mas também ambiente ao qual muitas pessoas acodem buscando um silencioso consolo a tanta desmesura que lhes tocou viver[7]. Diante dessas telas, atravessadas por uma agonia que se condensa nas imagens, chegamos a desejar que alguma paz alcance esses corpos; que a contemplação piedosa gerada nesses espaços de ritos possa acompanhar – e fazer mais visível – o sofrimento das vítimas.

Instalado nos espaços de exposição, o conjunto dos *Sudários* é literalmente um acúmulo suspenso de dor. Em termos físicos, os vinte rostos impressos nas sedas penduradas ficam expostos ao contato, ao toque involuntário, ao desejo de encostar neles ou, inclusive, de abraçá-los. Há uma dimensão performativa e táctil propiciada pelo trânsito entre essas telas. E é inevitável não ser afetado pelo acúmulo de sobrevivências que as atravessa, pelas memórias que elas atestam e que nos remetem a outros cenários, como se murmurassem que a dor real e a verdadeira tragédia têm lugar em cenas que antecedem a arte. São esses os territórios do luto, dos infinitos lutos suspensos amontoados nessas terras.

A criação mais recente de Erika Diettes, *Relicarios* – obra em processo – explora o dispositivo escultórico. Um conjunto de cubos que também poderiam ser chamados de embalagens, "volumes" ou cápsulas, crescem dispostos sobre o chão, como se fossem túmulos. Regressam os objetos, as recordações que de seus mortos os parentes reúnem. Os familiares das vítimas viajam desde Chocó, Urabá e diversas zonas de Colômbia para depositar aquilo que se tornará relíquia de dor.

Os cubos têm dimensões de 30 centímetros por 30 centímetros e 12 centímetros de altura. São produzidos em tripolímero de borracha, uma substância viscosa e transparente na qual submergem numerosos objetos que condensam a memória de pessoas assassinadas e/ou desaparecidas pelo conflito armado e pela violência na Colômbia. Trata-se, em sua maioria, de peças que pertenceram a pessoas muito jovens, peças cuidadosamente guar-

7 *Sudários* foi exposto em igrejas ativas ou consagradas como museus, a exemplo de Museo Iglesia de Santa Clara, Bogotá; Trinity Episcopal Church. Houston; Ex teresa Arte Actual, México, DF; Capilla de Jesús Resucitado, Barichara; Monasterio de Santa Catalina, Buenos Aires; Capilla de Los Remedios, Santo Domingo; Templo El Señor de las Misericordias, Medellín.

dadas como relíquias por suas mães, principalmente, e outros familiares. Porém, nesse caso, os objetos são definitivamente entregues à artista para que, na voz dos próprios familiares, ganhem "um lugar digno". São peças que estiveram em contato com os corpos dos ausentes, que estão impregnadas de sua aura, de seus cheiros, que carregam uma memória sensível e que em ocasiões passaram por mais de uma geração na família.

Essa produção escultórica empreendida por Diettes é, antes de tudo, uma prática de memória. Uma prática na qual a artista se torna embalsamadora, amortalhadora, sepultadora, sobretudo quando não se encontraram nem se enterraram os corpos. Os objetos são literalmente embalsamados, inicialmente protegidos por uma primeira capa, o que permite que se conservem e não se desmanchem pelas altas temperaturas nas quais se manipula o tripolímero de borracha.

Pascal Quignard nos recorda uma antiga e bela relação entre túmulo e coração, entre enlutado e amante, e cita a Tácito para lembrar que o coração é o túmulo daqueles que amamos[8]. Reescreve a frase dizendo que "o coração é a *'domus* infernal' do fantasma daquele que amamos, tanto quanto o túmulo é o 'coração vivo' onde habitam as 'sombras' dos que abandonaram a 'luz' desse mundo mediante o fogo", aqueles que amávamos. Praticar memória reconhecendo sua dimensão performativa, viva, é apalpar um corpo, percebê-lo até quase tocá-lo, imaginá-lo, dar-lhe uma *domus* nos afetos que habitam nosso corpo, dar forma a uma experiência de amor e de dor. Sobretudo em um tempo no qual predominam as políticas de amnésia ou as políticas de monumentalização da memória. A memória está inevitavelmente vinculada à morte e à ausência, como também à presença e ao amor.

Nas obras de Erika Diettes, estabelece-se uma dimensão que vira espaço alegórico para o luto. De maneira alguma afirmo que a arte proporcione um espaço real para os lutos. A impossibilidade do luto passa pelas dívidas da justiça, pelo esquecimento, pela indiferença, pela impunidade e pela carência absoluta de espaços e ritos simbólicos para aceitar e processar a morte. Mas propiciar um espaço para visibilizar os vestígios e restos guardados cuidadosamente pelos familiares, reuni-los numa cerimônia pública onde o que se expõe é muito mais que uma obra de arte e acaba por se revelar – sem que necessariamente seja a artista quem o determine – ritual fúnebre, talvez seja propiciar outro lugar para chorar a morte. Quando a sobrevivência dos próprios protagonistas está comprometida[9], as imagens se transformam em acervo de sobrevivências, de imagens de luto e performatividades da dor.

Tradução de Maria Fernanda Vomero

8 Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona, Minúscula, 2005, p. 120.

9 Em referência às expressões de Didi-Huberman em *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid, Abada, 2012).



PARADOXOS DO "PERFORMER ARCAICO"

Cassiano S. Quilici

I

Diversos artistas performáticos contemporâneos retomam tendências das chamadas vanguardas primitivistas, dando-lhes novas direções. A ideia de que a reinvenção da arte para o nosso tempo passa pela redescoberta de aspectos das culturas arcaicas e tradicionais, em que as linguagens artísticas, mais próximas do ritual, possuiriam efetivamente outro tipo de significado, função e eficácia, atravessa a obra de algumas referências fundamentais neste campo, como Joseph Beuys e Marina Abramovic. Também a expansão do diálogo com tradições artísticas e culturais orientais, especialmente presente na cultura americana após a segunda guerra mundial, marcam tanto os trabalhos de John Cage e de parte da geração *beat* até artistas recentes como Bill Viola e Meredith Monk.

Tal temática nos interessa de perto na medida em que, desde o movimento antropofágico, o primitivismo tem sido um traço privilegiado de movimentos artísticos e culturais brasileiros que buscaram uma afirmação internacional. O diálogo com o Oriente também aparece pontualmente entre nós, sob perspectivas diversas e diferentes graus de aprofundamento, em artistas de diversas áreas, como Haroldo de Campos, Hans-Joachim Koellreuter, Takao Kusuno, Grupo de Arte Ponkã, Antunes Filho, Toshi Tanaka, para citarmos apenas alguns, ligados, de alguma forma, às artes performativas.

Uma reflexão crítica mais abrangente sobre esses fenômenos exigiria a investigação das diferentes formas de diálogo, assimilação, hibridização, propostas por artistas em relação a culturas e tradições artísticas que apresentam certas singularidades comparadas a modelos ocidentais. As dinâmicas interculturais neste campo têm se intensificado atualmente, com a expansão das redes globalizadas de comunicação e intercâmbio, criando condições distintas de aproximação. Uma perspectiva histórica de abordagem também é fundamental para estabelecermos comparações e diferenciações, apreendendo algo do que emerge no momento atual.

Neste sentido, parece-nos importante rediscutir contribuições do "último" Grotowski no campo específico da performance. O artista polonês cuidou para que suas proposições pudessem ter algum tipo de continuidade e desdobramento criativo, nos trabalhos desenvolvidos pelo *Workcenter*, dirigidos por Thomas Richards e Mario Biagini, em Pontedera. Nas últimas décadas, um número significativo de artistas e pesquisadores brasileiros têm se aproximado desse trabalho, tornando-o uma referência importante no campo cênico nacional.

II

A abordagem da questão da performance e do performer fazem a pesquisa de Grotowski convergir com algumas questões recorrentes nas artes performativas contemporâneas. Sabe-se que no período da "arte como veículo", o artista polonês assume o termo "Performer" (com P maiúsculo) para designar a pessoa que pretende formar. Ao mesmo tempo, ele irá redefinir sua antiga função de diretor, agora nomeada simplesmente como "teacher of Performer". Para discutirmos tais pontos é fundamental recorrermos a um texto intitulado "Performer", que sempre me despertou um especial interesse. Ludwig Flaszen, famoso colaborador de Grotowski, aborda este mesmo material em livro recentemente editado no Brasil, no ensaio "Teatro, ou o Olho de Deus" (Flaszen, 2015). Flaszen chega a dizer que o texto pode ser visto como uma espécie de manifesto do período da "Arte como Veículo". As afirmações e imagens ali apresentadas parecem condensar muitas das preocupações de Grotowski nesta fase, desafiando-nos a uma reflexão paciente, a uma espécie de meditação sobre seus conteúdos, referências e evocações.

Antes de entrar propriamente neste material, é importante ressaltar como os termos "performance" e "performer", propostos por Grotowski naquele momento, mobilizam hoje boa parte da reflexão teórica sobre o teatro, atenta aos aspectos performativos e não apenas ficcionais envolvidos na comunicação cênica. Mesmo num espetáculo preocupado com a exposição de uma fábula, pode-se investigar a dimensão performativa da comunicação, na experiência de intensidades perceptivas, afetivas, corporais que extrapolam a apreensão apenas sígnica do acontecimento espetacular. Para aqueles que investem num teatro fundado na narrativa, sempre é possível sondar a perspectiva performativa que se insinua na

qualidade de presença dos corpos, das ações, nos objetos e outros elementos materiais da cena, que ultrapassam a função de se construir um mundo ficcional, estabelecendo-se como presença perturbadora.

Ao mesmo tempo, a cena contemporânea viu proliferar uma série de experimentos performáticos que abdicam radicalmente de convenções teatrais, propondo dispositivos relacionais que pretendem colocar em jogo outros modos de percepção e experiência entre os participantes. Cabe notar que tais experimentações não deixam, muitas vezes, de criar uma série de novas convenções, mostrando que a busca da intensidade na experiência artística nunca prescinde de algum tipo de formalização ou "estrutura", para utilizarmos um termo do léxico de Grotowski. Observa-se ainda que, para construir tais dispositivos, muitos artistas recentes têm recorrido a exercícios próximos de formas de ascese, que são retiradas de seus contextos originais e reconfiguradas para uma nova situação com outros propósitos, obtendo resultados mais ou menos felizes. Um exemplo, que agora tornou-se mais próximo de um público amplo, devido a ampla exposição *Terra Comunal* organizada pelo SESC Pompéia em São Paulo, é o da artista sérvia Marina Abramovic. Naquela ocasião, os participantes podiam também usufruir de 2h30m do "método Marina Abramovic", formatado para a ocasião. Não me alongarei aqui sobre este assunto, mas, de forma geral, tais estratégias reafirmam o desejo de ampliação do campo estético para incluir o diálogo com outras dimensões da cultura, ligadas ao universo ritualístico e religioso, mesmo que de forma, por vezes, superficial.

Curioso notar que, todas essas dimensões do performativo foram, de algum modo, discutidas e experimentadas no trabalho de Grotowski, a partir de uma perspectiva singular, com considerável rigor. Um primeiro ponto a considerar é que a experimentação neste artista nunca perde de vista o que seria seu propósito mais alto: conduzir o ser humano a uma experiência profunda da realidade, que no limite, é uma experiência do mistério. O Performer, neste sentido, não é aquele que está simplesmente interessado em viver estados alterados de consciência, como um entediado em busca de "novidades espirituais". Ao contrário, o campo da performance deve se constituir como um lugar em que se investiga procedimentos precisos que desencadeiam qualidades de percepção e consciência que não se definem apenas pelo fato de serem "extra-cotidianas". Trata-se de fazer florescer possibilidades que foram investigadas e trabalhadas por diversas tradições espirituais da humanidade. Grotowski crê, como outros de sua geração, que haveria um fundo comum a todas as "tradições", uma *sophia perennis*[1]. O ponto mais polêmico é que ele acha ser possível retomar a conexão com esses princípios, sem assumir-se um formato religioso particular. Tratava-se de redescobrir, para o nosso tempo, e tendo a arte como um veículo, uma experiência que se encontra, em geral, fora do horizonte existencial do homem moderno.

1 Para uma primeira aproximação da ideia de *sophia perennis* ver Huxley (1995).

A noção grotowskiana de uma arte do Performer diferencia-se assim de boa parte das proposições modernas e contemporâneas que elegem a pura experimentação e a produção da diferença como o seu ideal. Não se trata apenas de buscar algo que se legitima porque se diferencia ou se contrapõe aos modelos dominantes. A dimensão política no trabalho de Grotowski está sempre vinculada a uma ampliação do campo existencial e da consciência que tangencia a experiência religiosa. Eliminar essa dimensão de seu trabalho seria incorrer no mesmo erro do período stalinista em relação ao legado de Stanislávski, que apagou todas as referências ao Yoga e outros assuntos não condizentes à ideologia do regime, como nos mostram Phillip Zarrilli e outros pesquisadores.

Flaszen, no texto citado, aponta para aspectos fundamentais implicados nesta busca. Em primeiro lugar, a presença de uma espécie de animismo, ou a ideia de que o mundo é um organismo vivo, e de que a sensibilidade do homem moderno para esse campo de forças e energias estaria atrofiada. Perdido na automaticidade de suas tarefas e na racionalidade estreita que orienta sua vida, o homem de hoje viveria num "mundo desencantado", conceito usado por Max Weber para descrever a atmosfera da nossa época. Seria tarefa do trabalho artístico despertar as energias e a vitalidade adormecida por uma forma de vida equivocada. A natureza passa a ser um importante parceiro de trabalho do artista, um parceiro não humano, por assim dizer.

Mas, como exprime o texto "Da Companhia Teatral à Arte como Veículo", o trabalho com a vitalidade corresponde apenas à dimensão horizontal da "arte como veículo", ou a plataforma a partir da qual poder-se-ia alcançar um outro patamar. Pergunto-me se esta dimensão propriamente vertical do trabalho, alcançada a partir da recuperação das forças vitais, não insere justamente a dimensão da contemplação no trabalho do performer.

O texto "Performer" parece fornecer algumas indicações nesta direção. O Performer é um "homem de ação", um dançarino, sacerdote, guerreiro. Alguém que está fora dos "gêneros estéticos". Aqui não se trata apenas de questionar as fronteiras entre a dança, o teatro e o canto, para propor algum tipo de gênero híbrido. Mais do que isso, trata-se de afinar a consciência com um potencial latente nisso que chamamos de atividade artística, o que nos conduziria para algo maior do que a experiência estética, *strictu sensu*, relacionado aos nossos estados de ser, a amplitude e a profundidade dos estados de consciência. Neste sentido, a cultura moderna teria conhecido uma espécie de estreitamento e constrição, algo difícil de percebermos, já que estamos por demais mergulhados nos nossos hábitos físicos e mentais.

Segundo as palavras de Grotowski, em termos de arte trata-se de redescobrir algo tão velho que as distinções entre gêneros estéticos não eram válidas. O nome para isso, evidentemente, é ritual. Antes de se tor-

nar espetáculo a arte possuía uma vinculação profunda com o ritual. Num certo sentido, o espetáculo é o esquecimento do ritual, porque conectou a potência do cantar, do dançar e do agir para finalidades meramente sociais, e para o entretenimento. O espetáculo apequenou e desfigurou o ritual. Mesmo que o entretenimento seja sofisticado, desencadeando uma experiência reflexiva e emocional significativa, ainda assim não se trata de um ritual.

É mais fácil entender o ritual e sua função dentro de outro horizonte cultural, distinto da modernidade. Grotowski chama de "guerreiro" o homem consciente da sua mortalidade. Esta consciência não é apenas "racional", mas passa por um *insight* profundo sobre a vulnerabilidade da nossa existência no tempo, sempre sujeita a mudança de condições. Este sentido agudo do risco, de que "viver é perigoso", pode nos despertar um espírito de urgência, sobre a melhor forma de conduzir nossa vida e realizar nosso potencial humano. Uma cultura que desenvolveu múltiplas formas de controle e intervenção técnica e científica da natureza e possui muitas formas de entretenimento e distração tende, a meu ver, a lidar mal com a angústia da morte, já que frequentemente nega e recalca o fato de que o que chamamos vida inclui o envelhecer, o adoecer e o morrer. Faz parte do "pacote".

O rito só pode ser entendido num contexto em que esteja presente o sentido da vulnerabilidade da existência temporal e a compreensão de que nenhum progresso científico ou regime político-social vai abolir completamente essa condição. Isto não quer dizer, obviamente, que não devamos investir em progressos científicos e nas melhorias das condições sociais. No entanto, é preciso estar atento à transformação de utopias científico-tecnológicas e políticas em "religiões seculares", com todos os riscos totalitários que as acompanham (como mostraram o nazismo e o stalinismo). O rito existe na medida em que o homem se descobre limitado e impelido a abrir-se a uma realidade mais abrangente que ele.

Grotowski vai direto a este ponto, quando se utiliza de uma antiga imagem da tradição hindu, dos dois pássaros: aquele que bica e aquele que mira, ou contempla. Diz ele no texto:

> Se pode ler nos textos antigos: nós somos dois. O pássaro que colhe e o pássaro que observa. Um morrerá, o outro viverá. Preocupados em colher, embriagados de vida no interior do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós mesmos que observa, contempla. Há então o perigo de existir apenas no tempo e de nenhum modo fora dele. Sentir-se observado por essa outra parte de si (a parte que está como se fora do tempo) abre uma outra dimensão. Há um eu-eu. O segundo eu é quase virtual, não é em você o olhar dos outros, nem julgamento algum; é como um olhar imóvel, uma presença silenciosa como o sol que ilumina as coisas, e isso é tudo. O processo pode ser consumado somente no contexto dessa presença imóvel. (Grotowski, 1993, p. 79)

Nós somos esses dois pássaros apenas potencialmente, porque corremos risco de não alimentar aquele que contempla. Embriagados com as coisas

temporais, ficamos "bicando" os farelos (os farelos podem ser de muitos tipos: dinheiro, poder, *status* social, prazeres sofisticados etc). Não se está dizendo que esse pássaro que colhe ou que bica não tenha uma função. O perigo é que ele ocupe toda a nossa atenção, de modo que esqueçamos do pássaro que contempla, ou mesmo que ignoremos que ele possa existir.

Interessante como na tradição budista (em todas as suas linhagens, acredito eu) evita-se chamar esta consciência que contempla como uma outra espécie de "eu". Isto porque, quando falamos "eu" tendemos a construir uma espécie de identidade, e a consciência contemplativa só pode emergir do abono das identificações. Por isso, prefere-se no Budismo, a palavra *sati*, que pode ser traduzida como consciência atenta, lembrança ou atenção com sabedoria.

De qualquer modo, chegamos aqui ao que poderia ser chamado de paradoxo do Performer. O Performer é um homem de ação e seu conhecimento é um saber fazer, uma *techné*. A importância da construção do ofício, do artesanato rigoroso, são ressaltados em diversos momentos por Grotowski. Por isso, mesmo na sua última fase, quando se diz, talvez um pouco apressadamente, que ele tenha abandonado o teatro, convém lembrar que suas investigações incorporam a pesquisa stanislávskiana sobre as ações físicas. Suas proposições sobre a performance nunca elegem o teatro como uma espécie de inimigo a ser combatido, como nos discursos antiteatrais de muitos performers. A construção das ações físicas faz parte do caminho de formação do Performer, como demonstram os trabalhos e oficinas realizados pelo *Workcenter*, hoje. Mas, ao mesmo tempo que age, o performer tem de descobrir e alimentar em si, um espaço de silêncio e contemplação, em torno do qual as ações são construídas. Este espaço não é apenas o lugar que propiciaria uma espécie de distanciamento, no sentido brechtiano do termo. O artista não se distancia de uma personagem, para refletir sobre ela. Ele se distancia de "si mesmo", de suas identificações (com os pensamentos, as sensações, os impulsos etc). E é justamente esse espaço que conferirá às ações uma qualidade especial, descoladas da identificação com um "eu".

A imagem taoísta, citada por Artaud (*apud* Virmaux, 1978, p. 317) em "O Teatro e os Deuses", é muito clara: "Trinta raios convergem para o eixo, mas é o vazio que está no meio que permite o uso da roda" (Lao Tsé). A ação, no sentido forte do termo, só acontece quando enraizada nesse "vazio", que é abertura para fora do tempo cronológico povoado de desejos e preocupações. No teatro *nô*, estas duas dimensões do performer estão nitidamente colocadas pelas funções que estruturam a cena. A primeira função é chamada de *waki*, ou "aquele que está ao lado". A segunda é chamada de *shite* ou "aquele que age". Aquele que age só pode aparecer na cena se aquele que está ao lado (geralmente, o personagem de um monge peregrino) cria as condições para tal. As condições são dadas pela sua própria presença, atenta, compassiva, disponível para o

acontecimento. Só a partir daí, o *shite* – na forma de um fantasma, deus ou demônio – pode expor seus sofrimentos e dançá-los diante do *waki*, a consciência que contempla, para assim dissolvê-los no espaço vazio.

No texto "Performer", Grotowski traz essas duas funções para a pessoa mesma do performer, nos dando assim uma imagem poderosa e fecunda do que pode ser a construção da nossa integridade como artistas e como pessoas.

Referências bibliográficas

Flaszen, Ludwig. *Grotowski e Companhia: Origens e Legado*. São Paulo, É Realizações, 2015.

Grotowski, Jerzy. "El Performer". In: *Revista Máscara*, ano 3, n. 11-12, México, 1992/93.

Huxley, Aldous. *A Filosofia Perene*. São Paulo, Cultrix, 1995.

Virmaux, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

Zarrili, Phillipp. *Psychophysical Acting: an Intercultural Approach after Stanislawsky*. London, New York, Routledge, 2009.



"TRAGA SEUS PROBLEMAS PARA A ARTE!" PERFORMANCES DE ARTE RELACIONAL COMO CURA

Diego Elias Baffi e Tania Alice

A arte relacional em seus múltiplos desdobramentos tem tido por denominador comum considerar a relação entre performer e participante como meio e fim da obra. Os pressupostos teóricos da estética relacional foram conceituados por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* a partir de linhas de força por ele observadas nas obras de artes visuais do começo da década de 1990 na Europa. Desde então, vêm sendo mobilizados para dizer de um conjunto de práticas performativas que valorizam o aspecto relacional acima dos aspectos autobiográficos, sociais, urbanos ou ritualísticos, igualmente constituintes da arte da performance, aproximando-as do que Kaprow denominava "atividades", buscando ativar micro e autopercepções em vez de contribuir a uma espetacularização da ação artística.

Em outras palavras, trata-se de pequenas ações para um ou mais performers e que tem por objetivo trazer a consciência e a fruição poética para as relações, diluindo as fronteiras entre arte e vida e seguindo na proposta de diluir as fronteiras entre interno e externo, corpo e mente, ritual e ordinário, ciência e arte. Ao considerarmos as diversas modalidades de relações estabelecidas (ou ao menos *possivelmente* estabelecidas) a partir da valorização da prática relacional, podemos pensar, de acordo com Claire Bishop (2004) ou Belenger e Melendo (2012), que, se criar relações é o cerne da prática relacional, o tipo de relação estabelecida em termos de potência de ativação de processos transformadores para os participantes

e os performers é fundamental ao se pensar a prática relacional de forma crítica. Outrossim, Claire Bishop aponta para um esvaziamento das relações em prol de uma pseudodemocratização da arte, onde cada um pode se expressar sem que isso traga consequências, sem que contenha um fermento micro- ou macrorevolucionário. Sabendo do grande leque de possibilidades da arte relacional, e considerando a problemática levantada pelas autoras, escolhemos aqui pensar performances que criem um espaço ou uma possibilidade de cura, em que a cura do performer e do participante constitui o horizonte maior da prática artística.

Cura pela performance: de que cura se trata?

A cura de que falamos se diferenciará de qualquer abordagem terapêutica que parta do princípio de que o participante é previsível ou possa ter sua condição de "curado" como um modelo previamente idealizado. Em outras palavras, se entendermos que devemos "ser terapeutas" daqueles que estão doentes, dando-lhes condições de "melhorar", seria como julgar-mo-nos detentores do acesso às vias para conduzir tal doente inevitavelmente à melhora e conhecedores das respostas prováveis de nossa ação terapêutica, por conhecermos a natureza daquele com quem trabalhamos e vislumbrarmos seu horizonte de cura. A ideia de terapia, neste sentido, nos parece oposta ao devir elencado fundamental à fruição poética, pois precisa que o participante frua para um local previsto inicialmente, lugar este sedimentado, planificado, estabilizado, destituído de potência de diferença, ou seja, ao mesmo tempo previsível e idealizado, perseguido e inatingível.

Como este não é nosso horizonte de interesse, faremos referência, aqui, a uma outra qualidade de cura. A "experiência somática", ou *somatic experiencing* (SE) pretende, como seu nome indica, ir além da terapia *stricto sensu*, ampliando-se à vivência compartilhada, experiência, acontecimento. Técnica desenvolvida por Peter Levine, nos Estados-Unidos, resultante de um trabalho multidisciplinar de psicologia, neurociência, biologia, medicina e práticas curativas xamânicas e com quase cinquenta anos de experiência clínica, atua no sentido de aliviar as consequências muitas vezes desconhecidas de um choque traumático consciente ou inconsciente vivido pelo paciente. Através de procedimentos específicos visa auxiliar a autorregulação, restabelecendo o fluxo energético no corpo, o que conduz a uma vitalidade aumentada, uma potência de vida acrescida e um engajamento ativo. A cura que se insere dentro desta lógica será, portanto, aquela que provoca o restabelecimento do fluxo represado pelo trauma, devolvendo ao devir algo estagnado, sem movimento.

Mobilidade entre ação de cura e ação artística pela busca de uma experiência da abertura máxima a um acontecimento em perpétuo devir, abertura máxima ao imprevisto dentro de uma experiência compartilhada entre performer e participante, que, vista de fora, pode ser lida como proposta social, terapêutica ou artística: é o que entenderemos por PARC (Performance de Arte Relacional como Cura), conceito elaborado por Tania Alice (2015). É

dentro desta linha que podem ser pensadas as performances relacionais *Espaços em Dobra – uma Deriva entre Memórias* de Diego Baffi, *The Bed Project*, de Tania Alice e as performances *Espaço para Dançar* e *Dança Livre para Todos*, realizada por ambos, individualmente e em parceria.

Durante as PARCs, performer e partícipes experienciam a possibilidade de escapar das políticas de subjetivação propondo um espaço onde é possível reinventar-se a cada instante, por vezes durante práticas relacionais em duos ou trios, por vezes em grupos maiores. Outro traço distintivo da terapia para a cura pela via da experiência somática parece residir no fato da cura, em cada instante, ser mútua: na medida em que o performer oferece seu tempo, sua disposição para dançar, rir, sonhar ou escutar, disponibiliza-se também para ser curado pelo outro, em um fluxo de troca mútua. Neste sentido, pretendemos pensar a *poiesis* não só como vetor ao combate ao preconceito, aos processos de dominação propagados por uma moral conservadora ou pela mídia que sustentam a lógica neoliberal, mas como um universo de cura pelo ritual artístico – diferentemente de um dispositivo terapêutico usado no contexto da psicologia como anteriormente apresentada.

Propomos a ideia de uma recriação de si constante, que não teria por meta um processo terapêutico, mas o horizonte maior de cura, proposta pela ideia de corpos em perpétuo devir, atravessados pelas forças em permanente renegociação, buscando suas possibilidades de ser além de uma normalização possivelmente almejada por uma terapia. Como a performance pode gerar esse tipo de dispositivos? Que ferramentas possuímos no campo da arte para gerarmos dispositivos relacionais?

PARCs: um possível entendimento

Em seu *Education for Socially Engaged Art*, Helguera desenvolve a ideia de que toda performance relacional propõe um tipo de participação diferente possível, podendo se sobrepor diversos tipos de participação: 1. A participação nominal, na qual o participante percebe pelos seus sentidos a performance que está se desenrolando diante dele. 2. A participação dirigida, na qual os participantes executam uma tarefa previamente determinada. 3. A participação criativa, quando os participantes, dentro de uma estrutura dada, podem preencher criativamente e com seus motivos pessoais a estrutura. 4. A participação colaborativa, na qual os participantes desenvolvem estrutura e conteúdo sob a supervisão de um artista. Como se verá, dentro das performances relacionais que aqui enfocamos como objeto de análise e discussão – ou seja, *Espaços em Dobra: uma Deriva entre Memórias* e *Es.Tra.Da II – Espaço Disponível para Dançar* de Diego Baffi e *The Bed Project* e *Dança Livre para Todos* de Tania Alice –, o espaço de participação é delimitado por uma estrutura física fixa, seja uma cama, uma sala de leitura, paredes ou fita colante no chão, que delimitem um espaço para dança, conferindo um papel ativo aos participantes. Dando-se à vista em primeiro plano, a organização do espaço físico propõe a maior parte da participação nominal nestas ações.

A participação dirigida dá-se na medida em que tais espaços são concebidos de forma a permitir o desenvolvimento de relações de acordo com os desejos do(s) participante(s) dentro de uma forma previamente estabelecida na qual este poderá conversar, registrar ou realizar qualquer movimento dentro do espaço delimitado que permita seja lido como dança (e não que necessariamente o seja *a priori*). De fato, as estruturas propostas pretendem a liberdade e o foco na relação para uma participação criativa, em estruturas que não se valem de relações de exploração mas, ao contrário, buscam gerar relações de troca que vão transformar o projeto de arte socialmente engajado – em diálogo com comunidades diversas – em um projeto de PARC, onde se fundem não somente projeto social e projeto performático, mas também projeto de cura.

Dentro dessa perspectiva, a PARC visa libertar a fruição artística da arte estrita, do cânone da fruição da arte como experiência impessoal. Em consonância aos movimentos de antiarte, as PARCs visam devolver à arte seu caráter ordinário, cotidiano, pessoal, ou, antes, transpessoal, pois vinculada ao encontro. Desta forma, os próprios processos desdobram-se em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de arte/vida. Essa fusão em si possui uma dimensão curativa, que passa por uma relação em perpétuo estado de vir-a-ser, um acontecimento em devir.

Passa-se às descrições de caso, por crer igualmente que a "cura performática" se apresenta não apenas como uma cura individual e relacional, mas, igualmente, social e contextual. Em *Espaços em Dobra: uma Deriva entre Memórias*, performance de Diego Baffi realizada desde 2013, o participante elege-se ao atender um telefone disposto em uma sala de leitura montada em um espaço de arte. Do outro lado está o performer, que encontra-se em deriva pela cidade. Ao atender a ligação, o participante é convidado a dar-se a imaginação de duas narrações do performer: a primeira sendo a descrição do horizonte material de seu momento presente e a segunda uma vivência rememorada, que este elege a partir de sua deriva. Em seguida, é convidado a compartilhar uma memória suscitada pelas narrativas ouvidas e o performer elege, desta memória, um dispositivo que lhe permitirá continuar a deriva e ao mesmo tempo corporificar esta memória, reabitá-la. Para o participante, sozinho em ambiente confortável e acolhedor, reabitar a memória é dar a ela um corpo sem ameaça: enquanto encontra-se só no espaço reservado à ação e seu corpo provavelmente repousa em uma poltrona deixada ali para esse fim, enquanto a voz descorporificada do outro lado da linha propõe dar corpo e (re)existência à memória, ao participante cabe se permitir ser desencadeador de uma deambulação por interposta pessoa – e aqui relembramos a "delegação" de Caillois (1967) e sua função social. O participante rememora a sua vivência enquanto potência de acontecimento e pode revivê-la sem sua perspectiva ameaçadora real e, ao mesmo tempo e por estar sozinho no espaço em que a troca se dá, tem a liberdade

de acessar o estado potencialmente traumático como se fizer necessário: o corpo-memória lembra por seus próprios meios (agitações, espasmos, caretas, torções, mal-estares…) e, muitas vezes, temos certa vergonha de dar a oportunidade de vislumbre deste rememorar aos olhos de outros; neste espaço, porém, há muito mais privacidade que um acontecimento performático normalmente propõe, de modo que o corpo do partícipe pode ser coautor, com a memória invisibilizada pela aparente quase imobilidade do corpo social, da lembrança que evoca o trauma revivido e dá a ela a mobilidade evocada no processo de cura como aqui sugerido.

Similares questões podem ser experienciadas em *The Bed Project*, que Tania Alice realiza desde 2012, unindo instâncias de cura e performance. A performance possui uma estrutura simples: uma cama é colocada em espaços públicos ou privados e as pessoas são convidadas a nela deitar com a performer, para falar do que querem durante o tempo que necessitam. Desta forma, as pessoas são convidadas não somente a expressar seus pensamentos, mas a entrar em contato com as sensações corporais que tais pensamentos ou sentimentos provocam, de maneira a torná-las conscientes de suas percepções, o que leva a reconstrução de um padrão restaurador.

Quando as pessoas na cama começam a manifestar sintomas físicos desconfortáveis em virtude destes pensamentos, em vez de desregular o performer por contaminação, são por ele orientadas a perceber sensações corporais mais confortáveis que permitam a regulação progressiva do sistema. Focando em partes do corpo onde a ativação não está preeminente, aos poucos a performance favorece as pessoas a alcançarem o relaxamento. Ao saírem da cama, estão em um estado diferente.

Vulnerabilidades compartilhadas: renegociando mapas afetivos

A ativação provocada no corpo pela fala, quando esta evoca memórias dolorosas, é feita pelo sistema nervoso simpático, que prepara o corpo para a ação, conduzindo a um aumento das batidas cardíacas, respiração mais curta, aumento da pressão sanguínea, desviando o sangue do sistema digestivo para os músculos, dilatando as pupilas, enfim, colocando o corpo em estado de prontidão. Quando o sistema nervoso autônomo fica preso neste modo superativado, pode-se observar hiperatividade, pânico, raiva, hipervigilância ou manias, o que se torna muito evidente no espaço da performance. Se tais alterações são visíveis mesmo sem a presença física do performer, e até mesmo se valem disso, como apontado em *Espaços em Dobra*, ela se intensifica em *The Bed Project* pela situação de intimidade proporcionada pelo compartilhamento da cama. Quando do transbordamento destes sintomas, os programas das ações dispõem de estratégias que pretendem auxiliar o participante a renegociar com o momento em que o sistema congelou, dando-lhe novamente movimento. Conforme Peter Levine, fundador do SE:

> A estrutura do trauma, incluindo hiperativação, dissociação e congelamento, se baseia na evolução dos comportamentos de sobrevivência do predador/presa. Os sintomas do trauma são o resultado de uma resposta biológica incompleta a ameaça, que fica con-

gelada no tempo. O trauma pode ser renegociado, quando a resposta de congelamento recebe apoio, podendo degelar e finalizar o ato interrompido (Levine, 1995, p. 12)

A performance abre o espaço para restabelecer o fluxo natural do corpo, abrindo o fluxo para a produção de subjetividade (Guattari). Tal prática contribuirá a se opor ao processo de construção do Capitalismo Mundial Integrado (CMI), que regula as políticas da subjetividade contemporâneas.

Uma imensa reconstrução das engrenagens sociais é necessária para fazer face aos destroços do CMI. Só que essa reconstrução passa menos por reformas de cúpulas, leis, decretos, programas burocráticos do que pela promoção de práticas inovadoras, pela disseminação de experiências alternativas, centradas no respeito a singularização e no trabalho permanente de produção de subjetividade, que vai adquirindo autonomia e ao mesmo tempo se articulando ao resto da sociedade (Guattari, 2012, p. 44)

Esta circulação dos afetos é possibilitada por uma abertura e permeabilidade maior ao externo, que por sua vez, se torna possível por um estado de abertura e exposição, por parte do performer. Até o presente momento os limites deste estado de abertura foram experimentados dentro dos programas aqui referidos por Tania Alice na versão de *The Bed Project*, realizada no Glasshouse ArtLifeLab em Nova York em 2014, quando durante doze horas, propõe uma experiência compartilhada na cama, sem uso de roupas e por Diego Baffi, quando durante a ação remotamente realizada como parte do XII Festival de Apartamento em 2013, realizou uma deriva durante a madrugada, deambulando ao longo de sete horas pela periferia das cidades de Curitiba e Almirante Tamandaré (PR). Conforme Suely Rolnik, em "Geopolítica da Cafetinagem", a vulnerabilidade é a condição para que se possa conjuntamente desenhar novos territórios de existência, flutuantes conforme as construções e desconstruções mútuas da subjetividade em perpétua redefinição. Conforme escreve Suely Rolnik, quando tenta pensar as políticas da subjetividade de acordo com o avanço histórico: "Ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas." Este avanço para uma integração da esfera do sensível contribui à produção da oscilação da arte contemporânea entre "produção de sentido" e "produção de presença" (Gumbrecht), valorizando sentido, presença e os acontecimentos por eles provocados. Experimenta-se então o corpo vibrátil, aquele que "tem o poder de poder de vibração às forças do mundo". Este corpo desenha um mapa de referências subjetivas compartilhadas, que modifica as paisagens internas e externas de performer e partícipes, integrando a "terapêutica social para o mundo moderno" proposta para Oswald de Andrade no Movimento Antropofágico. A performance coloca a vulnerabilidade como condição do jogo, como condição de partida para a troca verdadeira. A cama e a deriva se apresentam como mapas onde os poderes, a cada instante, são evidenciados, renegociados e redistribuídos, onde a vulnerabilidade é ofertada, compartilhada e tornada evidência em um território de afetos transitórios, em

que se revelam e são desmistificadas as instâncias de poder moldadas pelas experiências subjetivas de classe, gênero, cor etc. Em tais mapas, afetivos, o mundo pode ser sonhado e redesenhado a cada instante.

PARCs em dança coletiva: experiências em convergência

A experimentação das PARCs supracitadas conduz ao pensamento de sua aplicabilidade na experiência de ambos performers em comunidades mais estendidas, promovendo uma cura socialmente engajada de forma coletiva através da dança. Paralelamente, os performers realizaram ações que convidavam à experiência de dança coletiva em longa duração. Guardadas as particularidades, as experiências convergem como possibilidades reais da construção de espaços coletivos onde a cura pode ser alcançada. Mas vamos às performances.

Diego Baffi, no coletivo de que faz parte, idealizou ao longo de 2013 a intervenção urbana *Es.Tra.Da. II: Espaço Disponível para Dançar*, com a colaboração da bailarina e coreógrafa Juliana Adur, dentro do Núcleo de Pesquisa em Dança Investigação do Movimento Particular. Nela, um grande quadrado é desenhado no chão com fita crepe; dentro, há uma placa em que se lê "Espaço Disponível para Dançar". Os interventores realizam ali uma dança improvisada como proposta para compor o território de encontro recém-delimitado. Seus movimentos são influenciados tanto pelos sons de uma caixa de som com leitor de mídia removível que pode ser manipulada pelos passantes, quanto por diferentes estímulos sonoros provenientes do espaço público, a melodia urbana. Ao longo de 45 apresentações a ação integrou a Mostra de Performance CUBIC – Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba 2013, Mostra da FAP 2013, Projeto Artes de Passagem, no *campus* Curitiba da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e LAB_12, em Curitiba. Em 2014 a ação passou a integrar a ocupação poética Praças de Todo Canto, sendo realizada semanalmente em diferentes praças na mesma cidade. Integrou o Edital Artes Cênicas Mostra de Rua do SESC da Esquina e a Mostra de Artes Performáticas do SESC Paço da Liberdade como parte da programação do Palco Giratório 2014.

Tania Alice desenvolveu a performance *Dança Livre para Todos* em 2014. Nela, busca criar um espaço livre para dançar, com *playlists* criadas pelo artista francês Thomas Dupal, inspiradas da dança dos *5Rhythms* de Gabrielle Roth, na qual os participantes passam por uma autorregulação do corpo: pela prática dos ritmos de *flow, staccato, chaos, lyrical* e *stillness*, realizam uma meditação em movimento que os conduz a deixar o corpo falar, segundo o lema "dance feio e babe muito". A ação integrou o Festival International de Arte y Acción Paraíso e Dislocation na Republica Dominicana, no Festival International 100 em 1 no Rio de Janeiro junto com alunos da Unirio e no SESC Campinas com o Coletivo Heróis do Cotidiano em 2014 e que se desdobrou em projeto de arte socialmente engajada, acontecendo semanalmente na Unirio.

A similaridade dos programas e o desejo de experimentar as ligações possíveis entre as práticas, fez com que os artistas realizassem em 2014 a ação denominada *Espaço Disponível para Dança Livre*. Após ministrarem a oficina *A Performance como Experiência de Si*, realizaram com os partícipes breve deriva pela cidade de Curitiba, interrompendo-a por três vezes para propor espaços de dança no espaço público e concluindo-a pela participação na Mostra de Performance p.Arte de Curitiba, na Bicicletaria Cultural, com curadoria de Fernando Ribeiro.

Em comum, além da dança baseada em movimentos livres, sem padronização ou normatização, facilitando uma exploração dos momentos de liberdade no corpo facilitados pela música, observou-se as virtudes terapêuticas destes convites à dança, dados pela auto-regulação natural do corpo. O corpo, na dança livre, encontra seus próprios mecanismos de regulação, liberando os excessos de energia e as tensões acumuladas. Gabrielle Roth, ao conceituar sua prática pelos *5Rhythms*, nos ajuda a compreender o que ocorre nas ações *Es.Tra.Da II* e *Dança Livre para Todos*. Aprende-se não um acumulado de movimentos previamente concebidos para a dança, mas dos diferentes momentos da vida até a dança que ocorre no momento da morte. A dança se constitui como uma meditação em movimento:

> Quando praticamos os *5Rhythms*, aprendemos a expressar emoções de agressividade, e vulnerabilidade, dificuldades e ansiedade de forma criativa. A prática nos reconecta com os ciclos de nascimento e morte nos conduz à humanidade e ao espírito de todos os seres vivos. (…) Os *5Rhythms* transcendem a dança. O movimento é a medicina, a meditação e a metáfora. Juntos, deixamos as mentiras para trás, deixamos as máscaras caírem e dançamos até desaparecer. (Roth, em www.5rhythms.com)

Assim, detectamos grandes territórios de contaminação entre as possibilidades de cura presentes no conceito de PARC a performances realizadas pelos autores. Tais ações buscam como horizonte maior para a prática performática o estabelecimento de uma relação bitransitiva de cura – performer e participante, estabelecendo neste fazer uma ponte entre uma ecologia interna dos participantes e uma ecologia externa (interferência no espaço urbano), na construção de um mundo pautado por outros valores do que os afetos tristes promulgados pelas estruturas de poder que visam a enquadrar e normatizar as subjetividades.

Para que tal relação possa se dar, o performer se coloca em estado de vulnerabilidade, gerando um ponto de partida do qual pode se construir a regulação do sistema nervoso autônomo. Igualmente, observa-se pela prática dos autores e de Roth que prática estabelecida em relações de um-para-um (performer e partícipe) pode se estender para práticas coletivas, nas quais se enquadram os projetos de performance socialmente engajados por meio da proposição de espaços para livremente dançar. O corpo experienciado em relação, em estado de perpétuo devir, experimentando sua imprevisibilidade, seu estado de improviso, produz

novas relações dentro do campo artístico, integrando interno e externo, corpo e mente, ecologia interna e externa. A prática das PARCs permite inventar novas formas de se habitar o mundo e pensar a arte, desenhando novos contornos para a experiência poética, gerando estruturas de pensamento e de existência para a ampliação da liberdade. "*Do you have the discipline to be a free spirit?*"

Referências bibliográficas

Alice, Tania. "PARC – Performances de Arte Relacional como Cura". In: *Revista de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 2015.

Ardenne, Paul. *Un art contextuel – Création artistique en milieu urbain, en situation d´intervention, de participation*. Paris, Flammarion, 2004.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York, Verso, 2012.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". In: *October 110*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2004.

Belenger, Maria Celeste e Melendo, Maria José. "El presente de la Estética Relacional". In: *Calle 14*, v. 14. Bogotá, jan-jun 2012

Bishop, Claire. *Participation: Documents of Contemporary Art.* Cambridge, The MIT Press, 2006.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Diéguez, Ileana. *Cenários Liminares: Teatralidades, Performance e Política*. Uberlândia, Edufu, 2011.

Caillois, Roger. *Os Jogos e os Homens: A Máscara e a Vertigem*. Lisboa, Cotovia, 1967.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris, Gallimard, 1990.

Guatarri, Félix. *As Três Ecologias.* São Paulo, Papirus Editora, 2012.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produção de Presença – O que o Sentido não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. New York, Jorge Pinto, 2011.

Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*. New York, Routledge, 2011.

Kestner, Grant. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, Duke University Press Book, 2011.

Levine, Peter. *O despertar do Tigre.* São Paulo, Summus Editorial, 1999.

Levine, Peter. *Uma Voz sem Palavras.* São Paulo, Summus Editorial, 2005.

Rolnik, Sueli. "Geopolítica da cafetinagem". Texto disponível em eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt.

Roth, Gabrielle. *Os Ritmos da Alma: o Movimento como Prática Espiritual*. Trad. Newton Roberval Eichemberg. São Paulo, Cultrix, 1997.

Quilici, Cassiano Syd. "As técnicas de si e a experimentação artística". In: *Revista do Lume*, n. 2. Campinas, Unicamp, 2012

Ranciere, Jacques. *A Partilha do Sensível.* São Paulo, Editora 34, 2005.

5rhythms. www.5rhythms.com (Último acesso: 22.04.2015).



UMAS POUCAS TENDÊNCIAS DA PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA, DIANTE DE UMA DIVERSIDADE INCOMENSURÁVEL

Marcus Bastos

O conceito de performance é expansivo. Ou, para usar uma palavra mais coreográfica, deslizante. Tanto em seu surgimento, no início do séc. XX, quanto em seus desdobramentos posteriores, a partir dos anos de 1960, a performance desloca-se por rotas movediças. Em *Entangled*, Salter afirma:

> No contexto artístico, onde geralmente se percebe, a etiqueta *performance* foi uma estratégia usada para descrever ações, *happenings*, e eventos desdobrados no tempo, emergindo do contexto das artes visuais, desde os anos 1950 aos 1980. Predominantemente, mas não exclusivamente, na América do Norte, Europa, Japão e América Latina, artistas e movimentos variados como Yves Klein, Fluxus, o grupo Gutai Japonês (Gutai Bijutsu Kyokai ou Coletivo para Arte Concreta) e Laurie Anderson, entre outros, invadiram ou desprezaram as galerias de paredes brancas com práticas temporais ou corporais, "desmaterializando" o objeto artístico (2010, xxiv).

Esta diversidade desvela um campo múltiplo. E constitui um dos principais desafios aos críticos e curadores engajados em mapear seus desdobramentos. Este artigo propõe apontar umas poucas tendências atuais da performance (assim como seu diálogo com vetores históricos). A escrita crítica ou conceitual sobre manifestações como a performance, que tem um caráter presencial intrínseco, dependem de um acompanhamento sistemático e constante das apresentações dos artistas envolvidos em suas várias vertentes. Em função disso, o texto a seguir não se pretende um levantamento exaustivo, mas um recorte possível.

Numa primeira versão, ele propunha a leitura crítica de obras de artistas. Mas, diante da diversidade encontrada, fez-se prudente deixar as análises para um artigo mais longo. O esforço de síntese tornaria as leituras propostas muito descritivas, e a descrição do campo muito lacunar — diante da quantidade de trabalhos que vem sendo produzida no campo, como mostras como Performix, Perfor e outras atestam. Quem acompanha o circuito de artes ao vivo conhece bem a diversidade que torna impossível arriscar um mapeamento curto que não seja leviano.

Em *Avant-garde Performance – Live Events and Electronic Technologies*, Berghaus discorre sobre os desafios em jogo:

> Ainda que eu mesmo tenha sido um observador interessado de muitas das performances de vanguarda do último terço do séc. XX, eu não me consideraria necessariamente uma testemunha confiável e objetiva destes eventos. Os caprichos do gosto e da predileção pessoal, das modas e coqueluches temporárias, assim como as limitações de acessibilidade, verba para viagem, agendas etc., determinaram o que eu poderia ou gostaria de ver. Isto, inevitavelmente, significou que eu perdi algumas grandes oportunidades; mas mesmo espetáculos que eu consegui ver começaram a esmaecer em minha memória depois de dez, quinze anos. Por isso, todas as performances discutidas neste volume tiveram de ser revisitadas pelo exame de relatos escritos ou visuais recuperados em arquivos, bibliotecas, museus e coleções particulares. Isto incluiu, em primeira instância, documentos deixados pelos artistas, como textos, partituras, projetos cenográficos, projetos, artigos, entrevistas, etc. [...] Desnecessário dizer, registros deste tipo demandam avaliação cuidadosa, já que tendem a ser altamente seletivos e determinados pelos interesses da pessoa que os produz (ou preserva) (2005 , Loc 215 de 10076).

O campo das *eventualidades* demanda um entendimento das manifestações de linguagem de forma não teleológica, em função de seu caráter processual. Não é possível pensar as relações entre os diferentes períodos da performance de forma linear ou evolutiva. Pelo contrário, as reverberações entre as diferentes práticas performáticas tem parentescos com o entendimento borgeano da influência (cf. Nestrovski): um artista recente pode influenciar a maneira como um artista mais antigo é percebido; cada acontecimento, no campo da linguagem, reorganiza o conjunto de forma complexa, e os vetores de diálogo entre as diferentes épocas são compostos de fios multidirecionais, em que não importa em que direção aponta a seta do tempo, senão as transversalidades que o acúmulo de experiências vai produzindo. Diante disso, vale a pena refletir sobre algumas questões que a cena sugere.

Uma delas (o fato de aparecer antes no texto, não implica em considerá-la "primeira") é a relação entre a performance a música pop. Em "O Foco da Performance no Videobrasil" (2014), Lucio Agra desenvolve o assunto:

> Não se comenta muito isso, mas uma das origens negligenciadas da performance brasileira está justamente na descoberta de um novo universo musical. No início dos anos 60, na mesma época em que se desenvolve o *happening* na Europa e nos Estados

Unidos, inicia-se a experiência do Curso de Música na Universidade de Brasília, onde se reúne, em torno do maestro Claudio Santoro, o grupo que respondia pelo nome de Música Nova (1963). Faz experimentos que hoje seriam vistos como "performáticos": rasgar jornais, atirar moedas em um penico, emular pianos preparados, barbear-se em público ou até mesmo dar um tiro para o alto, foram algumas das ações praticadas em meio às composições de Rogério Duprat, Régis Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzela e outros. Com a interrupção dos experimentos decretada pela ditadura militar, uma parte dos integrantes do grupo voltaria a São Paulo e se engajaria na produção do Tropicalismo.

Vários artistas da performance contemporânea têm explorado os cruzamentos entre as artes do corpo e a música pop independente. É possível perceber pelo menos duas maneiras de se relacionar com o pop, uma delas pela desconstrução, a outra pela ressignificação. Isto se dá de várias formas. Pelo desmonte de músicas conhecidas ou pela gravação de CDs e videoclipes que buscam novas formas de circulação de conteúdo, expande-se o universo da canção a partir de registros performáticos. Pela ampliação do formato show com estratégias que vão da inserção de personagens em cena à criação de vocais abstratos ou cenários instalativos, contamina-se o universo do palco com a performatividade.

Os primórdios da videoarte no país também apontam outras possíveis origens da performance brasileira, em experiências de ações e coreografias do corpo diante das câmeras como *Marca Registrada* (1972), de Letícia Parente, e *M3x3* (1973), de Analívia Cordeiro.

Em *Cinemáticos*, André Parente aborda o grupo de artistas cariocas que explorou as possibilidades da videoarte a partir de 1974, mostrando seu interesse pela presença do corpo diante da câmera:

> Nos vídeos dos pioneiros, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos, repetidos de forma ritualística – subir e descer escadas, assinar o nome, maquiar-se, enfeitar-se, comer, brincar de telefone sem fio – são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. Nos vídeos do grupo, a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo "mergulho no corpo" – termo de Oiticica que retomamos como expressão de reversão estética, a cura da obsessão formal modernista. A questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos (p. 72).

Outro cruzamento que perdura, no campo da performance, é o diálogo entre corpo e vídeo. Várias obras recentes exploram este diálogo no plano da bidimensionalidade, algo que os conecta a experiências pioneiras da videodança, mesmo em exemplos com composições multitela. Este novo engajamento indica um certo desapego das novas gerações, menos engajadas em formatos rígidos que interessadas em encontrar a forma específica para aquele trabalho em particular. A produção de performances para exibição como vídeos (em alguns casos fica difícil decidir quando se trata de tela habitada por corpos, quando se trata de

corpos deslocados para o vídeo) parece ganhar nova força num momento em que o problema da efemeridade muda de sentido.

Hoje em dia, ao mesmo tempo que o circuito de arte absorveu o vídeo como forma de apresentar performances, as novas formas de publicação acenam com outros tipos de efemeridade ou desaparecimento. Termos como ao vivo ou em tempo real se tornaram moeda corrente.

É um resultado do uso frequente de tecnologias que permitem respostas imediatas: alguém publica na internet, e rapidamente várias pessoas compartilham e comentam; alguém segue a rota sugerida por um aplicativo que o ajuda a se deslocar pela cidade, e no meio do caminho uma informação sobre o trânsito vem junto de uma sugestão de desvio; uma tragédia acontece num lugar distante, e minutos depois todo mundo já ouviu falar. As pessoas se acostumaram ao acesso instantâneo e às reações rápidas.

Isto resulta numa série de experiências em que o uso de imagens, sons ou dados capturados durante a performance passam a ser bastante comum. Câmeras, microfones, sensores, Kinect. O número de dispositivos é infinito. Esta tendência gera uma série de termos associados como *live act* (que pode ser traduzido livremente para acontecimento ao vivo), *live cinema* (cinema ao vivo) e *live visuals* (execução ao vivo de elementos visuais, seja para compor o ambiente em uma casa noturna ou o cenário de shows pop, peças de teatro e espetáculos de dança). São práticas que têm em comum o uso de equipamentos que permitem incorporar elementos gerados ou alterados em tempo real a uma composição audiovisual — câmeras que filmam elementos do palco, microfones que capturam o volume de certos sons e usam o resultado para alterar efeitos previamente programados, ou mesmo sensores que colhem informações de um espaço.

Mas, como conciliar os tempos do corpo e os tempos da máquina?

Talvez o desafio mais contundente seja o cruzamento da presencialidade do corpo, com a instanteidade destes tipos de mediação.

Referências bibliográficas

Agra, Lucio. "O Foco da Performance no Videobrasil", 2014. Disponível em: site.videobrasil.org.br/festival/18/relatos/foco4 (acessado em 8 de outubro de 2015).

Berghaus, Günter. *Avant-garde Performance – Live Events and Electronic Technologies*. Palgrave Macmillan, 2005.

Parente, André. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro, + 2, 2013.

Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance.* The MIT Press, 2010.





TECH-ILLA SUNRISE (.TXT DOT COM SANGRITA)

Rafael Lozano-Hemmer & Guillermo Gómez-Peña

(agentes duplos pós-Mexicanos compilando conhecimento ilegal)

Artistas pós-mexicanos liberam arquivos recuperados da rede tech-illa. Especialistas acreditam que o documento vazado pode ser falso.

Queridos cibernautas angloparlantes,

Já se perguntaram o que está na raiz do diretório de seu servidor mexicano? Vocês não queriam dar uma olhada nos arquivos do mais poderoso administrador de sistemas do Chilício Valley? O que se segue é um documento extraído de arquivos deletados da rede tech-illa, uma rara espiada na agenda real do indocumentado subterrâneo. <Aviso> Até esse momento não está claro se esta informação foi obtida ao piratear o servidor ou se foi distribuída de propósito como uma armadilha. </Aviso> Seções em espaninglês são intraduzíveis. </Aviso>.

I.

Descomprimir arquivo "Mexiciborgue"

Nosotros, os outros…

Nós somos todos etnociborgues, chiborgues, ciBorges, ciboricuas y demás. Se você quer saber o futuro da tecnologia, dê uma boa olhada em nós, veja o Walter Mercado na Univision, um verdadeiro produtor social e transgênico de spams, o Morfeu de Miami, mero filho bastardo do Capitão Kirk e do Liberachi.

Também dê uma olhada na apresentadora de TV e Extreme Beauty Queen venezuelana Viviana de la Medianoche, de 60 anos, com seu corpo desenhado e reconstruído do zero em clínicas clandestinas de Tijuana; mil dólares, e isso inclui nariz trabalhado, queixo, bucetas infláveis, costelas removíveis e um ativador de mudança vocal.

Não se esqueça de também pesquisar sites "Frankenstein" latinos, Direct TV en español e fenômenos da cultura pop, como o transgênico/trans-étnico Rick Martin inventado em Epcott; o apresentador de talk-show Don Francisco em seus 274 anos; ou a pop star criminal, Gloria Trevi, que também conhece o segredo da imortalidade…

Não se esqueça de analisar cuidadosamente nossas identidades compostas

Nós/nossas 207 plásticas faciais & nossas 49 cirurgias de identidade a laser

Nós/a Orlan mexicana

Nós/as crianças de El Frankenstein de Los Mochis e da Noiva de Chucky

Nós, os high-tecas de *East L.A.* y La Mision.com

Nós/nossos corações muito sentimentais em seu feedback

Nós/nosso rrrobótico joystick jalapeño e seu método de aumento

Nós/nossa máscara mutante de identidade (nós codi-montamos antes do processador Transmeta Crusoé e do projeto Daisy da IBM).

Nós/nossas pílulas de melanina dos anos 1960 ainda vendidas em Cuernavaca e Acapulco para uma "mudança de identidade racial instantânea".

Celebridades, entre os clientes, incluem Colin Powell, Michael Jackson & Salma Hayeck

Nós/nossa nalgas lipoaspiradas de estética informercial bem anos 1970

Nós/nosso motor gráfico de peyote

Nós/nossa tecnologia de mergulho mojado

Nós/nossa carne assada comendo bactéria ebola

Nós/moscas cibermexicanas e baratas digitais

Nós/roubo-raça alimentado por burrito

Nós/os cibernacos na paisagem La Neta

Nós Tamos lentamente corrompendo sua configuração padrão

Nós, indocumentados virtuais alienígenas,

e temos nos acorrentado aos

nossos novos implantes neurais híbridos

que melhoram a adaptabilidade

do aparato perceptual epistemo-loco

a dados telessensoriais não-lineares.

(línguas)

Você acha que estamos ficando sonolentos quando estamos apenas resolvendo um loop recursivo: por que outra razão temos processadores cocleares de lógica difusa, mex-plico? Nosso bigote se dobra como uma antena para nossa conexão LAN wireless de amplo espectro (e sim, é uma I-triplo-E oito-zero-dois onze compatível com bluetooth).

Pergunta: qual é o super-cluster de computadores mais poderoso?

Resposta: uma máquina de processador-512 no Novo México chamada "Los Lobos". Não é coincidência que o cluster é programado em "Object Oriented Chile ++" que é radicalmente incompatível com todas as suas linguagens (você pode utilizar nosso programa de tradução Mexicorama2 para vizualizar mas não editar o código).

Você se sente muito atraente com seu super veloz Pentium gigahertz quando toda a ação está em nosso novo Sexium yottaherz com um ponto-g-rápido no interior (disponível no fabricante de chip Avanzados Mexicanos Dispositivos – AMD).

O que você pensa que realmente acontece nas Mac/illa-doras?

Estamos reconfigurando sua bunda, mi nerdisteca! Por quê?

Você quer a mais pura verdade?

De acordo com o porta-voz do Michoacano Instituto de Tecnologia (MIT):

"Latinos estão atualmente interessados no que chamamos tecnologia 'imaginária' ou 'poética'. Sua premissa é a seguinte: já que a maioria de latinos não tem acesso às novas tecnologias, nós imaginamos o acesso. Tudo o que temos é nossa imaginação política e nosso humor para interferir na conversação… Trata-se de um ato imaginá-

rio de expropriação. Nuestra complejidad estético-intelectual compensa a falta de billete, mexi-comprendes?"

Tome uma outra bebida, compadre

Mas-turbado que nunca

II.
Questão que está no comando <Lupita.xml>

Quem você acha que é seu administrador de sistema?

É Lupita, seu provedor de acesso!

Está certo, Lupita é a placa mãe real, la Gran Coatlicue digital, la Matrix Chola. Nascida multitarefas e multithreading, ela tem memória protegida e não lhe concederá privilégios de acesso. Y vigie-la porque se come a sus hijos! Ela devora suas próprias crianças. Ela ri diante de seu código binário, *&%$^& quando você tenta digitalizar, *#@$!%^ escanear *!~@$+(* e testa **&^^^%R# o mundo com um simples SIM/NÃO, um ou zero *^%#)(+^ preto/branco, dentro/fora. Norte/Sul.

Não é à toa que você está atravessando uma crise de representação/ uma crise de masculinidade/sociabilidade/ética.

(Delete o parágrafo depois de lê-lo)

Ela há tempos abandonou o código binário em favor de um sistema recombinante auto-organizado de redes neurais interconectadas via campos EMR que levam em conta fenômenos complexos emergentes, sombras marrons mais claras e mais escuras.

El ciberespacio es café, no blanco ni negro, lembre-se,

Você tenta aprender espanhol c/ fitas de cibervisão, mas nunca é suficiente.

Você tenta detectá-la remotamente mas recebe um 401.

Você tenta segui-la mas obtém um ataque de negação de serviço.

Você tenta abrir os anexos dela mas recebe uma tela azul da morte

Você tenta um verificador de porta mas consegue um erro tipo 2

Você lhe envia cookies e ela o golpeia com o vírus "I Love You".

Você lhe manda MP3s piratas (umas músicas pop polonesas ruins) e um par de óculos matadores de vídeo-pornô, e ela lhe bate com o vírus "I need you".

Você é TC (tecnologicamente correto); nós somos TA (tecnologicamente abusados).

Nós somos TI: temporariamente incompatíveis.

Lixeira vazia/memória digital/la memoria está en el dedo.

Conhecemos a administradora do sistema, e ela está louca como o diabo.

Bisbilhotar no registro dela poderia ser seu último erro fatal.

III.
Descomprimir arquivo de gastronomia em "Tecno-canibalismo"

Enquanto suas fábricas produziam wafers de silício com deposição de cobre, nós, Olmechs submicron, já estávamos voltando com processadores biocompatíveis buckminsterfulerenos… e comendo-os! Já ouviu falar de nacho-chips? Bem, acontece que são o nome do código dos nossos nano-EPROM-chips.

Nossas gordas panças de cerveja (veja ../barriga.jpg) são nossos repositórios redundantes de nano-chips de memória lipossolúvel, – digo "nano-chipos" de chipotle – isso mesmo, wafers co-processadores de tortilla feitos em TJ/Taiwana e East Japangeles.

Comemos isso tudo, de tocho! Podemos assimilar "baixo" ou "alto". Nos da igual. Nossa dieta inclui tudo, desde calculadoras ruins, purificadores "Alvo", relógios de pulso e telefones (o sea, Aztecnologia remodelada), a sistemas de som de marcas de luxo falsificadas "made in Tepito" & más y mais hidráulicas para nossas carruchas "lowrider" hi-preco. (Dê uma conferida na nova *Lowrider* magazine feita em Kioto). Gostamos especialmente de cabos com chorizo, tamalgochis y web-os rancheros.

Por que você acha que o fundador do Slashdot.org, o último destino para nerds na net, é chamado "CmdrTaco"? Porque é onde a ação acontece, intersecção de computadores biotech comestíveis que se desenvolvem em diversas piscinas de gene…

O sea, que vigíe-la:

Somos "tecnocanibales";

Habitamos en Chilício Valley,

Barrio sur del DDT (Digital Divide Tardio).

Te vejo-me veja

Estamos apontando para o norte…

Mi querido ethernet

endereço 00:03:93:fb:1c:9e

Tenha uma psicotropical tech-illa,

Y ponte las pilas web-on.

IV.
Descomprimir arquivo histórico sobre "ciência mexicana"

De volta ao fim dos anos 1930, a teoria da cibernética foi primeiro postulada no Instituto Nacional de Cardiologia, quando o pesquisador mexicano Arturo Rosenbleuth investigou a autonomia do coração em relação ao cérebro. Até então, não havia explicação disponível sobre por que o coração continuava a bater em corpos "Pacheco" (maconheiros) com morte cerebral. O sea, como poderia o corazón seguir bombeando sangue sem receber instruções do cérebro?

Também na Cidade do México, o colega gringo do Dr. Rosembleuth, Norbert Weiner, pensador interdisciplinar extraordinário, desenvolveu "a teoria das mensagens e feedback" para explicar a autorregulação e, assim fazendo, lançou as bases para o mais atual pensamento sobre controle e comunicações.

Camarada, e você achava que cibernética era sobre hard- e soft-ware? Quando, esse tempo todo, era sobre wet-ware?; sobre corazones sangrantes, errantes, punzantes, mecánicos, hidraúlicos; sobre corações pulsantes que jamás siguen instrucciones de arriba; puro heart-drive ese.

2 páginas de poesia xamânica léxico-lógica

E então os mexicanos lhe trouxeram TV em cores, graças à primeira patente de Guillermo González Camarena em 1940. E seguiram com as primeiras gravações estéreo e telepresenciais, gracias al maestro Juan Garcia Esquivel nos anos 50.

Também nos 50, o herói lutador e cientista alternativo mexicano El Santo fez diversos filmes nos quais ele claramente antecipou a internet, os computadores laptop, as web câmeras, os sistemas te ver–me ver e a performance art chicana.

Então, nos anos 60, cientistas chicanos do Michoacano Instituto de Tecnologia (MIT) trabalhando em garagens clandestinas por todo o sudoeste dos Estados Unidos desenvolveram uma robótica hidráulica sensacional para carros lowrider, que em retrospecto fazem a robótica americana, de Moravec a SRL, francamente, francamente parecer ingênua.

Realizações mais recentes que você deve conhecer são o laboratório de síntese de feromônios (abusado com los latin lovers) e o projeto Gnome de Miguel de Icaza, o mais admirado e adotado "software open source" já desenvolvido. No entanto a maioria desses avanços tem sido ignorada pelo Logos Digitalis, e por ora permanecem inéditos pela Mecánica Nacional.

A ser continuado...

V.
QuetZalcua82L*1 (do Banco de Memória #36582):

Em 1999, os americanos estavam se armando em números recordes, preparando para que o apagão Y2K [bug do milênio] estivesse protegido de saqueadores, motins, anarquia, você sabe, pessoas marrons. Ao mesmo tempo, o subcomandante Marcos foi escolhido pela revista *Wired* um dos 10 mais tecnovisionários de nossa era. Se você não pode escapar dos latinos na privilegiada fronteira final do ciberespaço, onde você pode se esconder?

O seguinte aviso tem circulado através da net pelos grupos guardiães do ciberterrorismo:

Alerta de vírus!! Atenção!! Não abra email algum enviado a você se o "assunto" está numa língua que você não entenda: espanhol, francês, espaninglês, franglês, ingleñol… Abrir essas mensagens pode corromper seu frágil sentido de identidade pessoal e nacional… Se você apontou recentemente seu browser para qualquer website com conteúdo latino: Zap Net, Virtual Barrio, Inter-Neta.com, Lati-Net, Salsaparagringos.net, Chihuahuas.com – uma subsidiária da Taco Bell Incorporated –, a página desconectada do menudo Rick Martin, Pocho Magazine, Pochanostra.com, ou qualquer outro site latino… você pode já ter sido infectado.

Pesquisadores de vírus da NSA (National Security Agency) do Pentágono estão chamando essa nova infecção de silício de QuetZalcoat-82L ou simplesmente 'O Bug Mexicano'. O temido vírus Michelangelo 96 e o vírus RTM são inofensivos em comparação ao bug mexicano. Como uma gangue cucaracha de microbites, esse "programa" se demora em redes latinas aparentemente não-ameaçadoras: sites de música rock en español, alto artesanato étnico, el Carne Asada sem Carne Club, receitas de burrito vegano, e páginas de informações sobre turismo sexual, detectando e selecionando gringos com um inocente fascínio com o etnoexótico.

Logo depois de visitar esses sites você recebe um e-mail visualmente amigável, anunciando um festival de mariachi legal ou propagandeando um cruzeiro a Baja que tem como tema a salsa.

Quando você o abre, um fofo Chihuahua falante vestindo poncho e um sombrero rosa aparece na tela e entrega a seguinte mensagem com um sabroso e carregado sotaque hispânico:

Querido turista, curador, crítico, empresário:

Não há repercussões morais, físicas ou sociais para suas ações no ciberespaço. A tecnologia digital finalmente nos permitiu criar uma mitologia milenar inofensiva do Latino, do Indígena e do Outro Imigrante. Somos parte dessa nova mitologia. Fomos feitos para atender seus mais íntimos medos e desejos.

**1.-Trecho de um e-mail não solicitado de "Cyber-Vato #127" Bob Sifuentes bastante editado pelos autores deste manifesto*

Tech-Illa Sunrise (.txt dot com sangrita)

VI.
Trechos de um cibertestamento:

"No começo não havia nada,
somente ciberespaço,
um vasto ciberdeserto indomável e invisível
sem água, gelo, fogo ou vento.
Não havia animais ou plantas,
nem mesmo criaturas microscópicas.
E então viemos,
El Gran Homo Digitalis.
Na ausência de pontos cardeais,
nos movemos em todas as direções,
conquistando cada polegada do espaço virginal,
nomeando-o tal e qual o vimos,
mapeando o terreno inexplorado do nosso futuro.
Nós éramos jovens, ambiciosos e brancos,
& não havia ninguém por perto para nos incomodar.
Era o Período Cambriano do ciberespaço.
Nosso lema era inquestionável:
"comunicação" sem fronteiras, que é em inglês,
livre comércio entre os continentes & mentes,
interatividade irracional,
uma Teologia da Interface,
pertencimento ilimitado a um "mundo total",
Nosso Mundo.
Então vieram os Outros,
os marrons, as pessoas-piche, e-vira-latas de todos os tipos,
falando birrazas linguas polutas.
Os cibárbaros vieram do Sul da inutilidade,
& rapidamente moveram para o Norte dentro "da zona",
Nossa Zona.
A fim de manter os webindocumentados "fora",
nós constantemente atualizamos nossos sistemas & software
& os fizemos cada vez mais caros & complexos,

mas eles começaram a piratear nossos programas.
Então criamos fronteiras cercadas,
códigos de segurança intricados, checkpoints digitais,
mas eles descobriram todos eles.
Rapidamente fomos deixados sem outra opção
senão privatizar o Novo Mundo.
A "era da grilagem" estava chegando ao fim
Norte, Sul, Leste, delete
Fomos então forçados a utilizar mais severos
3765*&7563#@^+~@893201!@^@&1234
em ordem (outrem) a$#@$#%
& aqueles vivendo no sul da divisória digital
onde#%$%$até o()65#@+8*&II…"

Año de 2002
DT (Después de Technopalzin)
Go-Mex Leste Erra-fael
O ano da Raposa Stalker
De acordo com a Astrologia Maia (Canal 55)

Tradução de Maria Fernanda Vomero

Tech-Ilia Sunrise (.txt dot com sangrita)



NUDEZ

Richard Schechner

Sou interessada num teatro em que toda experiência acontece pela primeira vez e eu tenha desatado todas as amarras com a dança convencional… Tenho retornado ao início ritualístico da arte enquanto expressão aguda da vida, estendendo toda forma de percepção. Quero participar dos acontecimentos de extrema autenticidade, envolver as pessoas em seus ambientes, para que a vida seja vivida como um todo.
Ann Halprin

As pessoas querem saber: Por que você se preocupa em tirar suas roupas quando precisamos destruir o imperialismo?
Julian Beck

Nudez – virando o de dentro para fora ou projetando nas superfícies do corpo os acontecimentos mais profundos. "Acontecimentos internos" fisiológicos de significância muscular, visceral e mental sempre alteram a tipografia do corpo – desde a inclinação dos ombros até os ritmos da respiração, desde o olhar até o movimento dos dedos ou o contorno dos lábios: as superfícies do corpo estão sempre mudando em relação a eventos internos do corpo. E vice-versa, pois a diferença entre *superfície* e *profundidade* não é tão fácil de discernir. A partir de um ponto de vista mais simplista, sabemos o que está dentro através do que está do lado de fora. Porém, a partir de um ponto de vista mais dinâmico, ambos são intermutáveis: as superfícies são os aspectos mais externos das profundezas, e as profundezas são os aspectos ocultos das superfícies. Não se trata de dois reinos diferentes que estão em comunicação, mas um reino que está continuamente reorganizando a si mesmo. O corpo vive em meio a fluidez, movimento, alterações: da superfície para a profundeza, para a pele, para as vísceras, para o visível, para o escondido…

A nudez reverbera em direções aparentemente contraditórias. Um bebê nu, um cadáver nu, uma pessoa nua dormindo. Um prisioneiro nu passando por um "corredor polonês" formado por guardas num campo de concentração. Sonhos de estar nu e sozinho entre uma multidão vestida. Nu e sedutor; centenas de pessoas nuas tomando sol numa

praia de Vancouver; filmes de amantes nus; pornografia. Filmes médicos. Da inocência e desamparo à vulnerabilidade e a incapacidade de se defender de imagens confusas que combinem vulnerabilidade e sadomasoquismo. Do erotismo ao desapego clínico. A nudez também implica evento público: estar nu sem ninguém assistindo é esboçar um processo que precisa de reconhecimento do outro. A nudez é uma condição social. Se nudez indica vulnerabilidade, ela também pode indicar impenetrabilidade:

> Os *Gaesatae*, ou "lanceiros" gauleses, iam à guerra inteiramente nus, carregando apenas suas lanças… Isto não era pura bravata, como os romanos pensavam, mas sim uma invocação para a proteção mágica, uma prática que, de fato, já tinha sido difundida na Grécia e na Itália, em épocas anteriores. Nas Pradarias – ou Grandes Planícies americanas –, os guerreiros *blackfoot* geralmente iam às batalhas inteiramente nus, com a exceção das vezes que usavam tintas em seus corpos. Nudez como forma de espantar demônios é, naturalmente, bastante comum entre vários contextos folclóricos da Europa. (La Barre, 1972, p. 310)

Os *sadhus* (homens bons) hindus às vezes andam nus pelas ruas da Índia. Isto inspira reverência e terror, mas não vergonha, entre a população. Alguns paranoicos utilizam "a nudez como forma de evocar terror" (Ferenczi, 1926, pp. 329-332). Quando performers de *Dionysus in 69* corriam pelados em direção ao público que os assistia, muitas pessoas fugiam amedrontadas. A ideia de um teatro cheio de *voyeurs* já é um clichê.

Em partes do mundo crianças andam nuas até a puberdade. A nudez total de adultos em situações cotidianas (com a exceção do banho) é rara. No entanto na nossa sociedade "nudismo" está em todo lugar. A nudez é uma forma tradicional de mostrar a graça e a beleza do corpo, como nos antigos Jogos Olímpicos ou na tradição artística do "nu" (Clark, 1956). Mas ao lado dessa estética mansa existe outra de adoração à fertilidade, orgias, culto à vulva e ao falo e pornografia[1]. Desde os tempos pré-históricos nudez tem sido associada com a generatividade; os órgãos sexuais tem sido representados triunfalmente nas exposições exageradas de excitação sexual.

As artes das cavernas primitivas são particularmente interessantes. Muitas das grandes obras de arte são inacessíveis, escondidas em galerias a centenas de pés abaixo do solo, aproximáveis pelas rotas mais difíceis. É como se estes primeiros seres humanos tivessem escondido mistérios generativos entre as entranhas da Terra, literalmente Mãe Terra, para que o ato de participação nas danças fosse, nele mesmo, a entrada para aquela terra primitiva feminina da qual toda vida provém.

> Contudo, não devemos supor que tais representações diretas de animais e de sexualidade humana estejam nas profundezas das cavernas por qualquer motivo de las-

1 Existe hoje uma literatura crescente de e sobre pornografia. Interessante notar que muitos, se não a maior parte, dos grandes artistas realizaram trabalhos que foram considerados "pornográficos" e até recentemente suprimidos.

cívia ou repressão cultural. Ao contrário, tudo indica que a sexualidade foi abordada com reverência como o mistério central da vida; e qualquer libertinagem é contribuída pelos espectadores dos últimos tempos, influenciados por uma religião há muito tempo em rivalidade e conflito com a velha religião. As cenas estão nas profundezas das cavernas apenas para simbolizar mistérios profundos no corpo da terra, e a única complexidade provém da sugestão simbólica de coito com a caça e de assimilação da sexualidade humana e animal (La Barre, p. 398).

Na verdade, as cavernas paleolíticas de rituais da fertilidade foram os primeiros teatros. No chão de argila da caverna ainda podemos ver as pegadas dos bailarinos, nos desenhos podemos vislumbrar seus figurinos espetaculares: o "Feiticeiro Dançante" ou a "Rena Xamã" de Trois Frères "usa os chifres de um cervo, uma máscara de coruja, orelhas de lobo, patas de urso e um rabo de cavalo, mas de qualquer forma é uma figura humana masculina, nua, dançando e talvez usando listras feitas de tinta no corpo (idem, p. 410).

As primeiras performances tratavam da magia da caça à fertilidade. O homem primitivo caçava animais e sabia, com mais força que nós, que ele deveria assegurar a sobrevivência da espécie caçada. Seus rituais tinham a intenção de forjar pontos de ligação entre a presa abatida e a substituição por novos rebanhos. A concepção do homem de si mesmo era a de continuidade do reino animal. As máscaras e os figurinos – conhecidos em seu conjunto como "totemismo" – cuidam da identidade dos reinos humano e animal. No exato nascimento da cultura humana, a associação entre conflito-morte-sexualidade-nascimento tornou-se absolutamente clara, "pois a arte mágica das cavernas é nitidamente um ato sobrenatural, quase sexual e criativo, feito pelo artista xamã para promover o crescimento de animais no útero da terra" (idem, p. 397). O que nos restou foram os desenhos, as esculturas e as pegadas: sombras das cerimônias, dos dramas, das danças e da música. Paralelos contemporâneos existem, por exemplo, no deserto do Kalahari, onde caçadores ainda realizam atos mágicos depois da morte de uma presa, pois a morte de um "tão grande espírito" deve ser imediatamente reparada. Estas cerimônias envolvem marcas, cicatrizes, pinturas e sacrifícios do corpo humano nu.

É impossível reduzir a um único fator de organização a multiplicidade de associações que o corpo humano nu desperta. Minha avaliação, através do trabalho e reflexão nesta vasta e preocupante área, é a indicação de que muito mais trabalho precisa ser feito.

Eu tenho explorado a nudez nos treinamentos e nas apresentações a partir da perspectiva limitada da fase do meio no ciclo: despir-ficar nu-vestir. Nenhum dos exercícios do TPG (*The Performance Group*) ou peças teatrais apresentavam os artistas nus durante todo o período. Portanto nudez, no contexto do TPG, significa despir-se, fazer alguma coisa e se vestir. Admito um fascínio pela troca de roupas, por despir-se como um e vestir-se novamente como outro. Quando uma pessoa veste as roupas de outra pes-

soa, uma mudança acontece. Quero explorar as formas como as pessoas se apresentam, mostram-se. O ciclo de despir-ficar nu-vestir tem repercussões que alcançam desde o descascar a cebola psíquica – desmascarar, mostrar, revelar, confessar; descer à pele e osso, ao âmago da questão, ao núcleo – até o *striptease*. Em relação a este último, Eric Bentley observou que no teatro americano dos anos sessenta a progressão tem sido "a partir do *strip-tease* até o '*cock-tease*'… [do strip-tease até a piada-do-pau. N. T.] o principal motivo do espectador americano que vai ao teatro no final dos anos sessenta era para ver o pênis" (Bentley, 1972, p. 375). Embora performance não seja exibicionismo, por si só, há no teatro um forte desejo de mostrar e de ver: um show é, antes de mais nada, a exibição do corpo.

Eu afirmei anteriormente que o meio ambiente é, de certa forma, uma extensão do corpo. Isto se confirma quando o corpo é experimentado como uma introjeção da geografia que o rodeia. O ser humano não termina na pele; o mundo exterior não é vedado à pele. Campos de energia irradiam da pessoa e a penetram. Em vez de imaginar o ser humano como uma silhueta, deve-se visualizar uma densa convergência de campos de energia, um pulsar da respiração. Não se trata de misticismo. Cada pessoa está em troca constante com o mundo exterior. Cada pessoa é incandescente, um vaso através do qual se concentram foco e fluxo das forças externas. Quando falamos de um performer com presença, queremos falar de alguém com alto e desenvolvido senso de esplendor e de união. Num nível ainda pouco conhecido, as roupas governam a afluência e o gasto de energia do corpo e para ele. Nus, cada um de nós foi jorrado do ventre, mas a vida é vivida num traje, em meio a uma miríade de mudanças de figurino; e os mortos são especial e suntuosamente vestidos.

A nudez é, em si mesma, um traje, um figurino. Posicionar-se nu diante dos outros coloca as pessoas cara a cara com suas próprias fantasias de corpo. Algumas delas são positivas, mas muitas não. "Eu sei que você não gosta de mim porque…", este é o refrão não dito. Ele pode ser traduzido em: "Eu não gosto de mim porque …" Que por sua vez poderia ser traduzido em: "Eu não gosto daquilo que acontece em torno e dentro de mim porque …" Mesmo sob os auspícios mais encorajadores, tenho visto pessoas, enquanto experimentam seus corpos nus, dissolverem-se em terror, decepção, raiva e vergonha numa sala com outras pessoas nuas. As mulheres especialmente são propensas à humilhação indefesa, à sensação de serem transformadas em objeto sem valor. Este sentimento mobiliza qualquer pessoa a encontrar o maior número de couraças que puder reunir. Olhares hostis, desvios do olhar, olhares neutros. "Por favor, não olhe para mim, já que não estou olhando para você." Ou olhares atrevidos: "Vê, sou capaz de fazer isso. Você não?" Nas circunstâncias em que muitas pessoas estão nuas - como numa praia – ou entre pessoas que se conhecem muito bem, a situação é um pouco mais relaxada. Mas nunca experimentei tranquilidade total entre pessoas nuas. Começa-se o exercício da nudez num contexto de pura autoconsciência.

Antes de assumir qualquer uma das questões teóricas, quero citar alguns exercícios. "*Display*" (Exposição) pode ser feito nu ou vestido. Ele lida, na verdade, com julgamento.

Sentam-se num círculo. Alguém diz para outro: "Eu quero te ver". O outro pode se recusar ou ir ao centro do círculo. Uma vez no meio do círculo, move-se para que todos possam vê-lo; responde aos pedidos para que mostre esta ou aquela parte do corpo, coloca-se em diferentes posições e assim por diante. Quando a pessoa que fez o primeiro pedido está satisfeita, verbaliza isto e a pessoa que está no centro volta ao limite do círculo. O exercício continua até que não haja nenhum pedido ou aceitação.

Quando este exercício é feito com nudez, é cruelmente direto. Mas quando é feito com vestir e despir, com uma pessoa vestindo as roupas de uma ou mais pessoas, pode se tornar uma farsa. "*Display*" se aproxima de *Orange Dessert*, de Robert Ashley, que assisti em New Orleans, 1966. Em *Orange Dessert* , uma mulher em um vestido laranja recebe instruções de um homem invisível, que fala através de um alto-falante. As instruções são de movimentos corporais simples: "Caminhe pelo palco. Sente-se. Cruze a perna esquerda sobre a direita. Descruze as pernas. Deite-se. Levante-se. Dê uma volta. Caminhe em direção à plateia. Afaste-se da plateia." E assim por diante. Depois de dez minutos a mulher deixa o palco e um filme é exibido, mostrando uma laranja que é lentamente descascada e cortada em fatias. Trata-se de um filme bastante sensual. A obra de Ashley se relaciona com outras obras da *New Dance*, em que o corpo é tratado de forma simples e objetiva[2]. Tal tratamento objetivo do corpo não o elimina de sexualidade. A *New Dance* procura "eliminar o 'dançante' da dança… ela enfatiza a estrutura e organização do movimento em vez de um estilo especial, dificuldade de realização, expressividade emocional, e assim por diante" (M. Kirby, 1972, p. 115).

Sobre exercícios como "*Display*", Joan MacIntosh comenta:

> Estar pronto a permanecer de pé, imóvel, nu, e entrar em contato com seus sentimentos em relação ao seu corpo é uma fantástica maneira de aprender a desistir da máscara. Ocorre quando você não é mais "o que gostaria de ser", mas inconfundivelmente "quem você é". Com muita frequência, até que o performer consiga realmente se permitir a soltar-se, entregar-se, render-se e experimentar sua nudez física vis-à-vis a outros – ou seja, sua vergonha ou qualquer coisa negativa ou positiva que sinta –, ele nunca conseguirá entender a nudez psíquica, na verdade imporá algum tipo de vestimenta psíquica entre si mesmo e a expressão de seus sentimentos.

No exercício "*Display*" não é necessário perguntar aos que estão em volta do círculo o que sentem em relação à pessoa em exposição ou mesmo perguntar à pessoa exposta como se sente. Estas são perguntas óbvias e importantes – mas é melhor que não sejam respondidas em público. "*Display*" é às vezes embaraçoso e às vezes divertido. Forçar que expressem os sentimentos pode fazer com que as pessoas interrompam o processo num nível irremediável. As fantasias do corpo são profundas e se desenvolvem

2 Ver a matéria sobre New Dance em *TDR*, v. 16, n. 3 (set 1972), pp. 115-150.

muito cedo. Frequentemente são violentas, destrutivas. Elas se conectam com a mágica da caça, ferimentos e fantasias edipianas. O importante é que o diretor ajude os atores a reconhecerem que têm fantasias relativas aos seus corpos; essas pessoas realmente veem seus próprios corpos como objetos e os dos outros também. Não há "cura" para tais atitudes; elas são partes da condição humana. Pressionar para que as pessoas articulem seus sentimentos – como alguns encontros em grupo fazem – assusta as pessoas, congela fantasias que poderiam, ao contrário, abrir-se para atitudes mais flexíveis. Um diretor que pressiona está possivelmente projetando suas próprias fantasias sobre os outros.

"*Display*" é um exercício que reconhece a curiosidade e objetividade que as pessoas têm e sentem em relação aos seus corpos e aos dos outros. O mesmo efeito pode acontecer simplesmente incentivando o artista a fazer sua associação psicofísica básica através do exercício nu. Estes exercícios serão descritos adiante. Eles são a preparação básica de todo o trabalho realizado pelo TPG. Portanto, realizar este trabalho diário nu significa que os atores começarão a se acostumar com seus próprios corpos e com os dos outros. No entanto, na minha experiência, as coisas não acontecem de maneira simples. Eu nunca exigi a nudez. Eu a sugiro. Os membros do Grupo têm trabalhado juntos entre dois e cinco anos: muitos rotineiramente fazem nus seus trabalhos psicofísicos; outros raramente o fazem. Todos, em várias ocasiões, já o fizeram. Há dois ciclos que regulam a nudez nos exercícios básicos. O primeiro é sazonal, mas não tem relação com a temperatura da sala que, algumas vezes, pode estar mais quente no inverno que no verão. As pessoas estão mais propensas a trabalhar nuas no início da primavera e, depois, no início do verão. Estão menos inclinadas a trabalhar nuas nos meses de fevereiro e março. Há uma probabilidade muito maior do trabalho nu quando a sala é iluminada pelo sol do que pela luz artificial. O segundo ciclo está relacionado com o nosso trabalho como um todo. Depois de semanas sem que houvesse ocorrido uma crise ou entusiasmo, uma membrana nasce entre as pessoas. Há pouca probabilidade de se trabalhar nu. Mas depois de uma liberação explosiva – seja através de uma crise ou de uma descoberta no trabalho (e estas muitas vezes andam juntas) – a quantidade de trabalho nu aumenta.

"*Display*" testa os limites da prova, o grau em que uma pessoa se permite ser objeto do olhar outro. "*Animal*" é um exercício que ajuda um ator a ter uma experiência do seu próprio corpo e dos corpos dos outros, num plano direto e físico.

O performer anda com suas mãos e pés (não mãos e joelhos). A cabeça está erguida, a 'cauda' para cima ou para baixo. O performer enquanto se move, o faz em ritmos diferentes e sons de acordo com eles. Ele pode caminhar, trotar, galgar, galopar, se arrastar, empavonar, se empinar, engatinhar. Quando ele encontra outro, ele fareja, fuça, se une, combate, joga, corre, segue, se exibe, aposta corrida.

A animalidade genuína de "*Animal*" acontece quando é feita pelo performer nu. Por causa das pernas relativamente longas da espécie humana, os órgãos sexuais são altos e expostos. Se o performer mantém sua cabeça elevada e deixa seu corpo encontrar seus próprios ritmos de movimento, respiração e som, ele começará a perceber o mundo a partir da posição de quatro: um mundo horizontal ao invés de vertical. Até mesmo uma pequena sala parecerá grande e, principalmente, alta. O performer descobre a importância de fuçar, como passa a conduzir com seu rosto e não com as mãos, como se aguça o seu olfato e quão limitada é sua visão. Com o focinho perto do chão ele fica "cara-a-corpo" com os seus colegas. A altura de seus genitais é um convite a olhar e cheirar. Algumas pessoas ficam envergonhadas. Homens são mais aptos a fazer "*Animal*" nus do que as mulheres.

O objetivo destes exercícios não é tornar as pessoas mais confortáveis ou mais tranquilas com a nudez. O objetivo é criar a consciência em relação ao corpo.

Enquanto eu fazia uma residência no Goddard College[3] em setembro de 1970, conduzi uma oficina para estudantes. Expliquei, como sempre faço, que o trabalho é melhor realizado com um mínimo de roupas e recomendei *collant* para as mulheres e *shorts* para os homens. Um estudante me perguntou se poderia trabalhar nu. Eu disse que sim e quase metade da oficina de vinte pessoas decidiu se despir. Francamente, fiquei chocado. Como tantas outras coisas na Goddard, me pareceu natural e um embuste ao mesmo tempo. Depois de três oficinas decidi conduzir um exercício que exporia qualquer sexualidade latente que houvesse na nudez casual dos estudantes da Goddard. A este exercício dei o título "*Choices 2*" (Escolhas 2), porque é uma variação de um exercício que eu inventei em 1969 com o TPG e o Firehouse Theater em Minneapolis.

Depois de terminados os exercícios de associação, todos deitam no chão. O diretor delimita as seguintes áreas na sala:

Um canto onde as pessoas devem estar vestidas e possam assistir o que acontece.

Um canto onde as pessoas devem estar nuas e possam interagir em qualquer forma positiva que queiram.

Um canto onde pessoas podem estar vestidas ou nuas e possam interagir apenas verbalmente.

Um canto onde pessoas possam estar vestidas ou nuas e possam interagir somente através de rituais de combate.

Uma área central por onde as pessoas devem passar de um canto a outro.

Uma iluminação bem escura.

Eu participei do exercício. Por esta razão decidi que ele terminaria quando as pessoas da próxima seção da oficina chegassem e tentassem abrir a porta. Isso nos deu mais ou menos 90 minutos.

3 Faculdade privada de artes, extremamente liberal, localizada em Vermont, USA. [N. do T.]

Obviamente não pude ver tudo que estava acontecendo. Dividi meu tempo entre o canto da observação e o canto da nudez, com interação positiva. Até o quanto eu sei, a maioria das pessoas não participou dos quatro cantos. Alguns permaneceram no canto verbal e, embora pudessem ficar nus, nenhum deles se despiu. Alguns deles permaneceram no canto do ritual de combate lutando uma batalha atrás da outra. O maior número ficou no canto da observação. Estava difícil de ver por causa da luz escura. Enquanto o tempo passava, mais pessoas se aventuravam. No canto da nudez e interação positiva nos acariciávamos e nos beijávamos. No entanto, não era uma orgia. Havia sempre pelo menos três pessoas ali, às vezes quatro ou cinco e todos eram tímidos; a maioria de nós batia nas coxas uns dos outros, nas costas, estômagos e faces. Eu não tive ereção. Minha sensação era engraçada: como um adolescente no período dos jogos como "*spin the bottle*" (jogo da garrafa) ou "*pony express*" (jogo da sela). Também senti medo. Um medo localizado (creio) na adolescência, semelhante ao de ser descoberto me masturbando pela minha mãe ou irmãos.

Na oficina seguinte discutimos o exercício. As pessoas se sentiram culpadas. "Havia algo coercitivo, algo *sujo*, naquilo," disse uma mulher. "Se quiser fazer com alguém, você deve simplesmente dizer e fazê-lo. Você não precisa de um exercício para justificar o que queira fazer!" Um homem respondeu a ela: "Isto não foi 'fazer' com alguém. Ninguém aqui 'fez' nada com ninguém. Foi um exercício – algo que aconteceu de maneira formal, como um jogo, com muitas pessoas em volta, durante uma oficina. Estamos falando sobre isso logo em seguida. O que faz toda a diferença". Alguém completou: "É isso aí, e é o que tira toda a diversão!" Ali a discussão parou. Como se a diversão poderia ser salva se todos se calassem.

Eu me perguntava se havia algo errado em "usar" um exercício para (como alguém disse) "livrar-se de suas rochas".

Na semana seguinte criei outro exercício para os alunos da Goddard. Eu o chamo de "*Groupings*" (agrupamentos):

> Pessoas vestidas ou nuas. A sala bem iluminada. Uma pessoa organiza as outras da maneira que desejar. Este arranjo pode ser estático, um *tableau vivant* (quadro vivo) ou pode ser um evento, algo dinâmico. Sons, nenhuma palavra.

"*Groupings*" atingiu vários formatos, incluindo uma procissão na qual um homem do *Group* foi carregado e levado por seis mulheres, sexualmente acariciado e depois transportado numa lenta procissão, à luz de velas, e acompanhado por um canto solene. Outros "*Groupings*" foram extremamente eróticos, incluindo imagens de carícias,abraços, simulação de cunilíngua e de felação. "*Groupings*" foi menos divertido que "*Choices 2*" e pelo menos uma mulher ficou extremamente perturbada pelo exercício, caindo no choro. Se "*Groupings*" não era exatamente um exercício de

cena primária[4], frequentemente ficava próximo disto. Foi muito parecido com o exercício "*Witness*" ("Testemunha")[ver capítulo 4].

Exercícios como aqueles na Goddard apontam para um tipo especial de excitação associada à adolescência. Fantasias adolescentes de sexualidade: grandeza, obscenidade, farsa, blasfêmia, morte violenta, morbidez, competição contra o provável e o romantismo são a grande essência daquilo que é "dramático". São nas fantasias da adolescência e nos ritos que as cercam e dão vida a elas, que eu creio que possamos encontrar as fontes ontogenéticas e históricas do drama. Os protótipos do drama são extremamente antigos: caça, fertilidade e iniciação aos ritos – todos eles associados à adolescência.

> O que é notável em relação ao poder xamânico e ao poder "sobrenatural" em geral, é a associação com a adolescência, embora predominantemente masculino e entre os povos caçadores. É o primeiro aprendizado de como um corpo se torna um homem. Psicologicamente, o poder sobrenatural é uma resposta à *necessidade* do menino que se aproxima da idade adulta. É uma fusão da agressividade masculina e a sexualidade – um desenho da África do Norte não deixa nenhuma dúvida sobre isto –, uma vez que há uma linha de conexão entre a arma do caçador e a região púbica de sua esposa; o comportamento de uma esposa em casa afeta a sorte do caçador de uma maneira mágica; o caçador indígena mira sua flecha em uma lendária cerva só para vê-la se transformar em uma linda mulher. Agressividade sexual e caça, imagem corporal e arma foram muito cedo fundidas nas cenas de coito e caça do homem-animal nas cavernas primitivas (La Barre, 1972, pp. 169-170)

O teatro é uma forma de arte peculiar por causa de sua universal e exclusiva preocupação com os temas de sexo e violência. Não há nenhuma peça em qualquer cultura que seja totalmente pastoral, pacífica, lírica, tranquila; em nenhuma delas falta conflito direto ou sexualidade explícita. Mesmo nas culturas como a japonesa, em que o estilo da produção é refinado, os temas das peças são violentos e passionais. Em lugar algum encontramos equivalentes teatrais para a pintura como a paisagem ou retrato, poesia lírica, música espiritual ou calmante, para meditar. Peças que incluem cenas tranquilas também incluem violência, conflito e sexualidade. Sempre e em todo lugar o teatro tende a ser explosivo, sanguinário e sexy. Mesmo assim, apesar da natureza aparentemente parcial do teatro, as pessoas não o consideram incompleto, não há gritos que se impõem em nome do drama sem conflito. Teatro é a maneira de se perceber a vida a partir do ponto de vista do conflito.

Além disso – e unicamente –,farsas grosseiras são misturadas ou intimamente associadas com assuntos sérios, até mesmo alta tragédia. Este estilo misto não é apenas uma característica da era de Shakespeare, também é verdade em relação ao teatro medieval, o teatro do absurdo e os rituais teatrais de muitos povos. A associação de temas sagrados com farsa e obscenidade é comum na África, Oceania, Nova Guiné e Austrália.

4 Termo freudiano que se refere à criança que testemunha e fantasia a cópula dos pais.

Também é comum entre os siberianos e os xamãs americanos que são conhecidos não apenas por seus grandes poderes curativos e contatos com o mundo espiritual, mas também por seus truques. O *trickster* (na religião iorubá seria o Exu) é um dos grandes heróis do mundo. Weston La Barre o vê nesse antigo "*clown*, herói da cultura e semideus" nuances de "protodrama" (anterior à escrita).

Não devemos nos esquecer do elemento de *entretenimento* no xamanismo do Velho Mundo: as aventuras eróticas contadas pela águia-Zeus tinham o mesmo tom de voz do corvo índio-americano? Não teria a rivalidade xamânica se desenvolvido em ambas as competições: os concursos dionisíacos de poesia do drama grego do Velho Mundo e os shows de *midewewin* (medicina espiritual dos nativos da América) do Novo Mundo? Sendo assim, os modernos curandeiros perderam inteiramente o velho xamã da auto-dramatização? (La Barre, 1972, pp. 196-197, e também Radin, 1956)

Entre os gregos, foi estabelecida a prática de mostrar um drama satírico brutal, farsesco e obsceno juntamente com um conjunto de três tragédias durante cada dia dos festivais de teatro. Dos dramas satíricos relativamente pouco se sabe, mas o que temos de informação dá apoio à minha tese:

> O ponto de origem do drama satírico, assim como da comédia e da tragédia, estava estreitamente ligado ao ritual dionisíaco de fertilidade. Mesmo no séc. V, o drama satírico – com sua obscenidade frequente, seu uso convencional de Sileno como "enfermeiro" e companheiro de Dionísio, além de seu coro de sátiros com seus falos – preserva mais vivamente a memória de suas origens do que a tragédia (Arrowsmith, 1956, p. 3).

Farsa, fertilidade, agressão, conflito, tragédia, adolescência são várias faces de um idêntico fenômeno ou intimamente associado a ele.

Além disso, os dramas são compostos e apresentados principalmente por homens. Isto não é um viés ocidental, mas um verdadeiro teatro não-ocidental – caso precisemos de alguma nomenclatura. As cerimônias das mulheres, apesar de muitas vezes irreverentes, alegres, entusiasmadas, não possuem a intensidade, a brutalidade, agressividade e a estrutura de contar a história das cerimônias dos homens. Ou seja, as cerimônias das mulheres são menos dramáticas. Com poucas exceções, os heróis do drama são homens jovens ou velhos que sonham e conspiram para se tornar jovens novamente, seja diretamente através de um rejuvenescimento miraculoso ou usando um grande afrodisíaco: a riqueza. Quando confrontado por mulheres como Clitemnestra ou Hedda Gabler, o público reage classificando essas mulheres como "masculinas". Outro tema forte no drama é a luta entre os homens pela posse de mulheres. As mulheres são tratadas como propriedades – muito embora, às vezes, belas e eloquentes propriedades.

Nos dias de hoje pensamos a adolescência como uma extensão da infância. Nossa esperança de vida se aproxima de setenta e cinco anos, e uma pessoa de vinte ainda é muito jovem. Mas em quase todos os outros períodos da história humana um menino se torna um homem em todos

os sentidos quando atinge treze ou quinze anos de idade. É claro que não houve diferença biológica fundamental entre esses meninos/homens e os adolescentes de nossos dias; exceto aqueles adolescentes de eras anteriores que, na verdade, exerciam a autoridade e colocavam fortemente sua marca sobre as culturas: Penteu está no início da adolescência, Hamlet é ainda um jovem; quando Édipo confronta seu pai, Laio, e o mata, não pode ter mais de vinte anos; Julieta tem apenas treze anos e Romeu é não muito mais velho. O drama tem seus velhos – Lear, Solness e Édipo em Colona –, mas esses heróis antigos anseiam pelo elixir da juventude e acabam sucumbindo nas tolas tentativas de rejuvenescimento. Quando pensamos em Fausto ou Don Juan, falamos de homens que através da mágica ou do esforço incansável tornaram-se jovens novamente.

Os protótipos do drama são a caça, fertilidade e os rituais de iniciação. Muitas vezes, são unidos numa mesma celebração. A festa de celebração de um casamento, que acontece em torno das tragédias e os dramas satíricos dos festivais atenienses, é um renascimento do deus, uma afirmação da vida da comunidade, e um reconhecimento da força viril da juventude. Os ritos são encenados por homens mais velhos em favor dos meninos adolescentes que frequentemente são pressionados para os papéis principais. Em cada parte do mundo os ritos de iniciação têm qualidades únicas e culturalmente determinadas. Mas uma verdadeira combinação pode ser determinada pela crise vivida na puberdade e pela cultura do jovem macho, violento, agressivo que são ocorrências relativamente universais. Os meninos são feitos para ultrapassar a crise sexual-social. Nos ritos eles encontram suas identidades como indivíduos, como membros adultos da sua sociedade e como homens.

Os ritos são encenações das fantasias mais cruéis e exageradas da adolescência. Meninos são sequestrados, punidos corporalmente, abandonados famintos, enterrados vivos, provocados, assustados e geralmente atormentados. Muitas vezes culminando numa cerimônia que é a da circuncisão, subincisão ou alguma outra dolorosa e irremediável marca no corpo. Depois disso os meninos são decorados com roupas de guerreiros – a vestimenta do pleno direito masculino – e unidos diante de toda a comunidade, incluindo as mulheres, para dançar. Farsas obscenas andam lado a lado às cerimônias mais solenes. Às vezes há uma batalha simulada entre homens e mulheres (Read, 1965, pp. 136-137). São expostas figuras fálicas e Vênus de seios caídos e vulvas túrgidas. A provação e, em última análise, a triunfante conclusão dos ritos são versões das lutas titânicas vividas pelos heróis clássicos. São também versões dos sonhos de todo menino sobre tortura, competição e vitória. Os detalhes e os excessos dos ritos de iniciação são tão bem conhecidos para que se precise de maior elaboração[5].

5 Por exemplo, Bateson (1958), Berndt (1962), Eliade (1958), Firth (1967), Gould (1969), Lévi-Strauss (1966 e 1969), Malinowski (1954 e 1961), Read (1965) e Williams (1940). Cada um destes estudos é repleto de exemplos. Os dados são universais e conclusivos.

Nesses rituais discernimos cada estrutura básica e tema do drama: separação, calvário, sacrifício, triunfo; desmembramento e ressurreição; nascimento, morte, renascimento; identidade equivocada; viagem perigosa; homens *versus* mulheres; jovens *versus* velhos; sorte, fortuna, sina, destino. Aqui estão as fontes não só de tragédia, mas de farsa. O pai-rei-deus é superado/substituído pelo filho-herói-salvador que atinge o domínio sobre a família-Estado-cosmos. O jovem herói pode encontrar a morte em sua tentativa de alcançar seu objetivo. Mas se assim for, há outro jovem herói pronto para tomar seu lugar.

Quaisquer que sejam seus temas, os rituais são, por si só, elaboradas apresentações públicas. Eles não precisam mais desenvolver-se nas formas familiares do drama para justificar sua existência. Os ritos são completos. Eles usam tintas corporais e/ou fantasias, ambientes e/ou configurações de palco, conflitos e/ou estórias, danças, canções, festa e celebração. O núcleo do teatro é a imaginação do menino adolescente. O tema do teatro é a celebração do ato de se alcançar o *status* de masculinidade.

Nestes tempos de crescente consciência das mulheres, sinto que devo deixar absolutamente claras minhas afirmações a respeito da dominação masculina do teatro. Os ritos do qual deriva o teatro são agressivos – caça, por exemplo. Quando as mulheres caçam, os ritos ainda serão sobre a caça – mas as mulheres serão incluídas como caçadoras. Na medida em que as mulheres libertarem-se de passar a maior parte de suas vidas na criação da criança, na educação de filhos e no cuidado com o homem é exatamente isso que vai permitir que as mulheres entrem nas áreas antes restritas somente ao homem, incluindo o teatro. A luta, como sempre, é reconstruir a partir de uma nova base opressiva de organização social.

No verão depois de Goddard eu queria fazer mais experimentos que explorassem as ligações entre fantasia erótica, nudez, encenação e cerimônia. O TPG estava em residência na Universidade de Rhode Island e eu estava ministrando uma oficina para estudantes. Levei, como meu protótipo para a URI, experiências da *ecstasy dance* que ajudei na montagem em março de 1969, como parte de uma classe que eu estava ensinando na Universidade de Nova York. A dança de 1969 foi apresentada no Performing Garage. Sua proposta era manter uma batida/ritmo constante por um número de horas, da 01:00 até o amanhecer. Os dez participantes dançavam em um círculo ao longo da noite. Depois de algumas horas de dança, comecei a projetar minhas fantasias para a "tela preta" do ritmo monótono de dança. Aqui estão algumas das minhas anotações desse período, antes e depois da dança extática:

08 de janeiro. A característica marcante de um ritual é que a participação nele é transformadora. Uma nova ordem ou novo estado de ser é atingido através da participação no ritual.

10 de Fevereiro. Cerimônia = estrutura, elegante, atividade significativa. Repetição. Ritual = mudança em status + cerimônia. Na vida privada, os ecos (sublimação)

dos rituais mais antigos são vagamente lembrados. Mesmo na maneira em que nos sentamos em torno de uma mesa de jantar.

6 de Março. Quanto mais monótono o ritmo da dança, maior a propensão a alucinações.

13 de Abril. Discussão da dança por toda a noite. Possibilidade de entrar em transe se desistirmos do ego e do julgamento mental. Entregar-se ao grupo. Consciência de grupo.

Êxtase começa mais baixo. Som *OM* (mantra). Abandone-se. Caia no mundo que se eleva.

abandonar
surgir
dentro
fora de você
Mesmo movimento interno/externo

Jogos durante toda a noite da dança. Olhos fechados. Sentado de pernas cruzadas em um círculo. Quem é o próximo? Onde? Espreita? Juntando informações periféricas. Que horas são? Quem está amarelando?

Mais ou menos ao mesmo tempo da *ecstasy dance*, comecei uma série de exercícios com o Group e que eu chamei de "*Real Touch Exercise*" (Exercício de Toque Real). Ao apresentarmos *Dionysus in 69* três vezes por semana, ocorreu um adormecimento da sensação de sensualidade. Para o público, as carícias pareciam genuínas, até mesmo eróticas; para os artistas era rotina. O "*Real Touch Exercise*" foi o seguinte:

Toque um ao outro. Comece sem estilização – toque perfeitamente natural. Pode ser casual, como um aperto de mão, tapinha nas costas, sorriso, olhar, gesto. Ou talvez amigável, como um abraço, beijo na bochecha, palmada no traseiro, chave de braço. Ou mais íntimo, como beijar, acariciar, explorar. O exercício termina quando os limites da expressão física natural tenham sido alcançados e reconhecidos.

O exercício era em geral feito por três pessoas. Vemos a seguir o que aconteceu:

1. Lila beija Bob levemente. Bob abraça Harry. Harry ri nervosamente. Harry mexe no cabelo de Lila, fuça seu ouvido. Lila sacode os ombros de Bob, massageia-o. Bob beija a testa de Lila, abraça-a, tenta ir mais longe – beija sua boca. Ela se retrai. Harry aperta a mão de Bob. Lila espreme o peito de Harry ficando atrás dele. Bob deita-se no colo de Lila, brinca com seu cabelo, depois para. Ela olha para ele. Harry pega a mão de Lila e caminha com ela. Coloca o braço em seu ombro. Lila coloca a cabeça de Bob em seu colo, acaricia-o, beija-o, em seguida, se afasta. Bob leva Harry para uma caminhada, braço em seu ombro. Harry coloca suas mãos sobre o ombro de Lila, em seguida, lhe dá um tapa de camaradagem no ombro. Lila beija Harry profundamente na boca. Ele responde. Bob está atrás de Lila, fuça seu pescoço, coloca as mãos sobre os seios, balança-a suavemente para trás e para frente. Lila acaricia as coxas de Bob. Harry dá a Bob uma massagem nas costas.

2. Todos sorriem uns para os outros. John chega mais perto. Ele assoa o nariz. Arlene esfrega cabelo de João, ele retribui. Gloria toca o rosto de Arlene sob seu olho esquerdo. John brinca com a mão de Arlene. Arlene deixa-se abrir para a brincadeira. Ela brinca com a mão de John, explora. John acaricia o rosto de Gloria. Gloria toca o

joelho de John. Arlene deita-se no colo de John. Ele toca sua coxa, acaricia seu rosto timidamente. Gloria lhe acaricia os cabelos. John deita Gloria no chão, brinca com o seu braço. Ela estende a mão e brinca com ele. Ele toca seu rosto, ela brinca com o rosto dele. Ele se aproxima suas mãos dos seios dela. Arlene assiste. John levanta a camisa de Gloria. Ela acaricia sua cabeça com as coxas. Arlene parece deixada de lado. Isso dura cerca de cinco minutos e é como um adolescente transando sem beijar. John dá um beijo 'selinho' de adeus em Gloria. Arlene massageia as costas de Gloria. John acaricia a mão direita de Arlene. Ela sorri. Gloria beija Arlene em ambas as faces. John beija a nuca de Arlene. Ela responde, mas somente com uma mão. Então, com duas enroladas em torno de sua cabeça, John dá um tapa no pé de Gloria e depois dá um tapa em sua bunda. Arlene torce o braço de John como um moleque. John deita no colo de Arlene, suas mãos em torno da perna esquerda dela. Em seguida ele acaricia sua perna do joelho ao pé. Ela massageia sua barriga. Ele esfrega sua nuca. Daí massageia sua face e brinca com os cabelos dela.

O extraordinário é o fato das pessoas terem sido tão inseguras umas com as outras. No contexto da peça havia muito mais nudez e erotismo. Na oficina tudo foi timidez, distância e recusa.

A *ecstasy dance* na Universidade de Rhode lsland de 1971 envolveu cerca de trinta pessoas. Foi montado no teatro onde apresentamos *Commune* – uma grande oficina de cenários no novo prédio do teatro da universidade. Os participantes eram pessoas da oficina e alguns membros do Group; além de dois amigos de pessoas da oficina. As regras da dança eram simples. O círculo de dança deveria se manter em movimento; as pessoas poderiam variar o ritmo da dança; se uma pessoa deixasse o edifício por qualquer motivo, não poderia entrar novamente; fora do círculo – e a sala era muito grande – qualquer atividade mutuamente acordada poderia acontecer; não era permitido fumar, comer, beber, usar drogas ou falar. Para a dança, as pessoas da oficina tinham construído um altar central de frutas frescas e flores que se derramavam a partir de uma cornucópia com um vaso sanitário; a banheira de *Commune* foi preenchida com água fervente. As luzes foram diminuídas. A dança duraria ou até ser interrompida ou até às duas da tarde do dia seguinte – o que viesse primeiro. Tudo começou à meia-noite. Terminou às 6 da manhã quando foi interrompida.

Durante as seis horas de dança, as regras foram, pelo que me lembro, estritamente observadas. Algumas pessoas alcançaram o transe. A música que acompanhava a dança variava entre uma batida rítmica lenta até cantos e gritos; os passos da dança variavam de acordo com os sons. Enquanto a água se manteve quente, as pessoas se banharam nela. Cerca de metade das pessoas ficou nua – em um ou outro momento – durante a noite. Quando a dança terminou, as pessoas literalmente se lançaram sobre as frutas e as devoraram.

Mais tarde, durante a semana, o grupo discutiu a dança. As pessoas da oficina realizaram uma discussão separadamente. Os membros do Group ficaram muito zangados comigo porque achavam que eu tinha "usado" a

dança sexualmente. Fui uma das várias pessoas que fizeram amor durante a noite. Defendi-me dizendo que eu não tinha violado nenhuma das regras. "Até parece. Corta essa," disse alguém, "você fez as regras!" Fiquei zangado também: "A Oficina fez as regras! Eu não fui o único a foder! Por que estão tão putos comigo?" No entanto, por mais que eu me defendesse, me senti culpado. As acusações me acertaram em cheio. Seria a *ecstasy dance* apenas uma estrutura enfeitada para abrigar simples impulsos eróticos? Mas ao mesmo tempo me perguntava o que haveria de errado naquilo. Eu sabia que orgias ocorrem quando as pessoas concordam em suspender as regras habituais de comportamento sexual; que ao licenciar o comportamento libertino, muitas sociedades o controlavam.

Uma mulher disse que a dança a fez "se sentir suja" e traída por mim. Em retrospecto, me parece que todos nós estávamos tentando descobrir algo sobre a minha identidade no Group. Como pai, eu não tinha direito a liberdades sexuais. Como diretor, eu não deveria manipular as pessoas. Mas, e como um parceiro?… Alguém sugeriu que encenássemos outra *ecstasy dance* . "Desta vez, para *realmente* explorar o êxtase. Mantemos o mesmo ritmo por doze horas, na praia e durante o dia". Esta aventura, considerada pura tortura, foi rejeitada. A discussão logo mudou para um piquenique na praia. As pessoas sentiam que se *ecstasy dance* era na verdade apenas um nome sofisticado para "festa", então deveríamos fazer uma festa sem o benefício do título. Mas o piquenique na praia não era como a *ecstasy dance*. As regras da dança criaram um jogo e um ritual. As restrições internalizadas foram expostas e eram visíveis nas estritas regras da dança. Isto, por sua vez, reduziu ansiedades. A *ecstasy dance* não era uma saturnália, mas em estrutura poderia se traçar um paralelo. Eu me perguntava se teatro não era uma espécie de "tempo" do comportamento cotidiano; uma situação especial em que as pessoas são treinadas a externar, em público, as suas fantasias de poder, violência, conflito e erotismo.

As ambiguidades reveladas pela *ecstasy dance* na URI não ficaram limitadas a ela. O espaço do *environmental theater* é erótico. As partes eróticas do corpo são os lugares onde as vísceras estão na superfície ou onde o corpo é virado do avesso: os órgãos genitais, ânus, lábios, boca, língua. Um pouco menos eróticos são os olhos, orelhas, axilas, virilha, nuca, base da espinha e pontas dos dedos – todas áreas de extrema sensibilidade. Paul Schilder aponta que as sensações nas aberturas do corpo não são sentidas "no ponto real da abertura, mas cerca de um centímetro para dentro do corpo […] Que as zonas mais sensíveis do corpo são próximas às aberturas, mas com um ou dois centímetros de profundidade no corpo" (Schilder, 1970, p. 88). A essência do comer, do respirar, e as das relações sexuais está na *penetração*, a entrada no corpo e a saída dele. No Capítulo 1, falo de uma sensação de espaço visceral – talvez, mais precisamente, uma sensação visceral de espaço – e citei a visão de Kaplan que afirma que o proscênio do teatro é uma versão arquitetônica de um específico estado corporal. Eu propus que

o estado corporal do *environmental theater* – seu estado de espírito no espaço – fosse erótico: que as entradas e saídas do corpo fossem traduzidas na arquitetura do teatro. Os espaços ortodoxos do teatro enfatizam os olhos e os ouvidos; espaços ambientais enfatizam o nariz e a boca.

Experiências como a *ecstasy dance* – e os muitos exercícios de tato, olfato e sabor que idealizei – são, literalmente, formas de "trabalhar no escuro", onde as pessoas se conhecem pelo tato, gosto e cheiro; onde falar é proibido, para que o prazer não sublimado e o asco não reprimido possam fazer parte do todo trabalho. Eu quero conhecer meus colegas não apenas pelo som de suas vozes e formato seus corpos, mas também pelo cheiro de suas peles e o sabor de suas carnes[6].

Erotismo e nudez não são idênticos, apesar de convergirem em muitas particularidades. Nudez física e psíquica tampouco são idênticas, mas elas também convergem. "*Choices 1*", desenvolvido pelo Group e o Firehouse Theater em 1969, é muito diferente de "*Choices 2*". Mas as diferenças são uma questão de diferentes cenários e participantes. Os estudantes da Goddard tinham suportes diferentes dos performers profissionais do TGP e do Firehouse. No Firehouse:

> Três espaços claramente definidos e bem iluminados O resto da sala de teatro escura.
> Espaço 1. Interação positiva entre pessoas vestidas.
> Espaço 2. Interação positiva ou negativa entre as pessoas nuas.
> Espaço 3. Interação negativa entre pessoas vestidas ou nuas
> Um performer pode não passar de um espaço iluminado para outro sem passar e ficar primeiro algum tempo nas partes escuras da sala.
> Não mais do que três pessoas em qualquer dos espaços iluminados. Sem falar. Nenhum som verbal é permitido.
> O exercício termina quando há menos de duas pessoas em cada um dos três espaços. Por exemplo, se o espaço 1 está vazio, espaço 2 tem uma pessoa, e o espaço 3 tem uma pessoa, o exercício chegou ao fim.

"*Choices 1*" teve mais de três horas. Não participei. O exercício tinha muitas qualidades de dança. O espaço do Firehouse foi feito de muitos níveis, com alturas diferentes e continha muitas formas curvilíneas. Isso encorajava uma variedade de encontros. Coisas aconteciam entre as pessoas de ambas maneiras: nos espaços iluminados e em outro qualquer. Por causa do foco, iluminação clara do teatro, cada um dos três espaços tornou-se um palco. Alguns dos eventos nesses palcos foram muito poderosos: confrontos que começavam em *slow motio*n – como animais cheirando uns aos outros – gradualmente acelerando, congelando, transformando, emaranhando, afastando. Alguns encontros eram sexuais. O espaço nu normalmente tinha três pessoas tocando umas às outras com curiosidade

6 Concordo com Marcuse (1955, p. 36): "Olfato e paladar *per se* oferecem, por assim dizer, o prazer não sublimado (e a aversão não reprimida). Eles de imediato relacionam (e separam) os indivíduos, sem mediação de formas generalizadas ou convencionadas de consciência, moralidade ou estética".

e delicadeza. Houve um encontro particularmente intenso entre três mulheres, nenhuma das quais, ao que eu saiba, era homossexual. A sensação de estranhos se encontrando numa forma íntima especial foi encontrada pelo fato do Group e o Firehouse encontraram-se apenas dois dias antes. As amizades começaram durante os três dias de visita a Mineápolis e duram até hoje. "*Choices 1*" transcende suas origens como um exercício e torna-se um drama-dança sobre a iniciação das amizades, renovação das pessoas conhecidas e, ocasionalmente, rituais de combate.

"*Choices 1*" tornou-se drama acidentalmente – mas o que poderia ser mais natural entre pessoas nas quais todas eram performers? "*Clothes*", por outro lado, tinha intenção de ser drama-dança de improvisação – uma versão pública de uma improvisação que ocorreu primeiro na oficina. "*Clothes*" estreou no URI mais ou menos três semanas depois do 'ecstasy dance'. Eu fiz novamente com outro grupo de pessoas – no Vancouver Art Gallery, em setembro de 1972. A sinopse descrita abaixo, foi escrita por mim depois da performance na URI; daí usei esta mesma sinopse para a performance de Vancouver.

Após completar exercícios psicofísicos enquanto o público entra, os performers deitam no chão. Cada performer ouve seus próprios ritmos de respiração e quaisquer outros barulhos que puder ouvir. Lentamente ele desenvolve estes sons em um ritmo preciso e o expressa.

Cada performer mantém seu próprio ritmo básico durante toda a peça.

Quando os ritmos estiverem estabelecidos, o diretor diz: "Alguém se levante. Movimente-se numa dança lenta que você mesmo criar. Ouça seus próprios ritmos e os ritmos dos outros". Esta pessoa será o Primeiro Dançarino. Enquanto ele se move, canta seu próprio nome.

Sempre seguindo as instruções do diretor, isto é o que acontece: Primeiro Dançarino escolhe um número de outros Dançarinos para dançar com ele como espelhos e *alter egos*. Os Dançarinos cantam seus próprios nomes. Depois de alguns minutos de dança, vão para um lugar central, talvez uma plataforma ou duas. O Primeiro Dançarino posiciona os demais, tratando-os como manequins de loja. Coloca o braço no lugar, ajusta a cabeça, arranja os Dançarinos, cada um numa pose diferente. Então, ao tocar cada Dançarino na boca, ele os silencia. Daí ele se posiciona em silêncio.

O único som na sala é o ritmo dos outros performers que ainda estão deitados no chão.

Os outros se levantam e cada um se movimenta em *slow motion*, fazendo um movimento somente enquanto faz um som. Portanto os movimentos são em *staccato* e bem devagar. O efeito geral é de movimento, como se estivesse sob luzes estroboscópicas. Os performers se aproximam dos espectadores e, sem palavras, pedem roupas, joias e pertences pessoais. Esta fase de coleta de material pode levar uma hora ou mais. Ela continua até que todos tenham sido abordados pelo menos uma vez, e talvez muitas vezes.

Enquanto junta as coisas que recolheram, os performers arrumam as peças nos Dançarinos congelados. Estes últimos são vagarosamente adornados, demasiadamente vestidos pelos pertences acumulados do público.

Na URI, seis Dançarinos se posicionaram num arranjo de três plataformas curvas, cada uma com meio metro, mais ou menos, de altura. Havia algo em torno de 75 espectadores. Quatro Dançarinos estavam

de pé, dois deitados. Os quinze performers que recolheram as coisas moviam-se pelo teatro muito vagarosamente e com tamanha clareza de intenção, que o espectador podia ver que o performer se aproximava muitos minutos antes da solicitação direta. Havia tempo suficiente para se decidir entre contribuir ou não. Muitos tiravam a roupa e a balançavam como uma isca para atrair os performers. Outros permitiram que os performers os despissem. Quando terminou o recolhimento das coisas, seis homens estavam totalmente despidos, e duas mulheres ficaram só de calcinhas. Os Dançarinos foram grotescamente vestidos – literalmente sufocados sob uma coleção estonteante de coisas. As roupas não estavam jogadas sobre eles, mas cuidadosamente arrumadas. Os dançarinos pareciam figuras de museu de cera ou como mortos vestidos para sua viagem ao submundo. As roupas eram tão pesadas, que dois dançarinos deitados me disseram mais tarde, que eles tiveram dificuldade para respirar.

Em Vancouver os performers não só vestiram os Dançarinos como também fizeram padrões de roupas no chão, finalmente delineando uma cruz que cortou a sala em quatro seções. Performers aproximaram-se dos espectadores por muitas vezes e insistentemente exigindo roupas. Quando a fase de coleta terminou, muitos espectadores estavam nus ou próximos da nudez. Em Vancouver havia quatro Dançarinos, seis performers, e em torno de 50 espectadores. Dei início à performance delineando vagamente a peça e dizendo às pessoas que qualquer um poderia participar. Só dois performers/Dançarinos eram da minha oficina em Vancouver. O resto era público.

Quando um diretor percebe que a maior parte das coisas já foi recolhida, ele diz: "*freeze!*" Esta instrução é dada a todos na sala. Então o diretor diz: "vocês têm três minutos para trazer suas coisas ao centro, caso queiram". O tempo passa e o diretor faz a contagem regressiva. Quando chegam os três minutos, ele diz: "aqueles que não tiveram alguma coisa removida ou que não ofereceram nada, por favor, saiam."

Na URI duas pessoas saíram. Em Vancouver um homem saiu, mas voltou cinco minutos depois: "Sim, eu dei algo." Mais tarde percebemos que ele se referia à sua atenção, não a algo material. Não há como checar, nem necessidade disso. As instruções do diretor são apenas diretrizes. Às vezes o mais interessante é quando uma instrução é ignorada ou modificada. O diretor nunca deve insistir em sua versão de um evento ou exercício.

Ao pedir para que saiam os que não contribuíram, fica estabelecida a comunidade dos tipos. Todos na sala participaram, ou como Dançarino, ou performer, ou doador de roupas. Na URI cinco pessoas se posicionaram durante os três minutos grátis. Duas delas eram mulheres do Group que doaram todo o resto de suas roupas.

Espectadores são convidados a andar pela sala observando os Dançarinos. Um *tour* de museu. Performers e Dançarinos se mantêm congelados. Depois de cinco minutos o diretor ajuda-os a formar uma fila única. Ele lhes diz que passem em fila pelo Dançarinos como se fossem uma multidão em luto passando em volta do cai-

xão. Também pede para que entoem um canto – ou um salmo conhecido, ou algo que inventem.

Após a procissão, os espectadores vão a qualquer lugar no teatro, de preferência em lugar alto, em cima. Ao Primeiro Dançarino é dito que ele pode se mover, e um a um, ele "liberta" os outros Dançarinos. Eles trazem todos para dentro do teatro, de preferência, um de cada vez.

Muito lentamente, os Dançarinos se desfazem de suas roupas e se deitam sobre os artigos que estão no chão em pilhas organizadas. Sapatos num lugar, camisas noutro, calças noutro, blusas em mais e assim por diante. Todas as roupas são expostas como num bazar, ou hangar ou ginásio após um desastre. Ou com jeito de saque depois de um assalto. Os espectadores são convidados a andar em volta, olhar as coisas. Itens podem ser examinados, mas não removidos. Não pode haver conversa.

Depois de quinze minutos na vitrine, o diretor pede a todos no teatro para subir aos lugares mais altos do teatro. Nesse lugar, um a cada vez, as pessoas começam a procurar por suas coisas e identificá-las. "Meu suéter vermelho." "Meu relógio de pulso de ouro." "Minhas calças de veludo." "Minha cueca amarela." "Meus tênis brancos." E assim por diante. Dar os nomes às coisas continua até que tudo tenha sido marcado.

Foi durante esta fase que percebi quantas coisas a pessoas carregam numa noite de verão. Dar nomes às coisas levou mais de meia hora em ambos os lugares, URI e Vancouver. Dar nomes a si mesmos é um tipo de música. Quando duas pessoas começam a falar ao mesmo tempo, uma volta atrás, a outra hesita e então continua. Entre os que falam, há pausas de várias durações. Sons chegam de diferentes partes da sala. Durante esta fase, o público se sente como uma comunidade – um grupo de pessoas de alguma forma "juntos nisso tudo".

Quando o dar nome às coisas termina, as pessoas descem uma a uma e juntam suas coisas; vestem-se; dizem o que querem dizer; saem. A performance termina quando todos sairem.

Durante esta fase os espectadores tornam-se performers. Toda a sala era um palco e aqueles sentados no andaime, na galeria, eram um público cativo. Não podem sair – suas roupas estão no chão! Na URI pedi às pessoas da oficina que sentassem em círculo no chão; mas em Vancouver todos, exceto o orientador, foram para os andaimes. As pessoas conversavam enquanto juntavam suas coisas. Alguns fizeram pequenos discursos de adeus, alguns dançaram, alguns contaram piadas, outros filosofavam. Havia diálogo. O público de Vancouver se abriu ao humor e às rotinas da performance enquanto se vestia. O público da universidade juntou suas coisas numa trouxa, falou relativamente poucas palavras e se vestiu do lado de fora do teatro. Nas duas ocasiões saí quando sobravam mais ou menos umas dez pessoas.

"*Clothes*" surge de vários exercícios anteriores: "Vestindo e Despindo" (cf. Capítulo 4), em que pessoas trocavam de roupas enquanto contavam histórias; "Recapitulação" (cf. Capítulo 8), em que ritmos de dança são descobertos quando se ouve os sons que vem de *dentro* do corpo; "Arranjos" (ver Capítulo 4) que é o protótipo para "*Clothes*" (Roupas). "*Clothes*"

desenvolve-se lentamente em harmonia com o público que mergulha profundamente na ação conforme o tempo passa. Quando os espectadores se exercitam, deitam-se ou dançam; quando dão coisas ou permitem que levem; quando examinam suas próprias coisas usadas pelos dançarinos e depois as colocam no chão; quando identificam pelo nome cada uma de suas coisas; quando as requisitam, vestem-se e conversam com seus companheiros espectadores – em cada momento eles participam de um drama que foi feito a partir deles e de suas próprias atitudes em relação aos seus pertences. "*Clothes*" é o mais próximo daquilo que posso invocar como um senso genuíno de comunidade no teatro.

Mas "*Clothes*" não saiu da minha cabeça ou mesmo do teatro. É parte de um projeto maior de "nudez social". Dos milhares de exemplos de nudez social que acontecem na sociedade norte-americana, eu participei de alguns. Permita-nos não considerar de momento os espectadores que livremente se despiram e se juntaram às danças ou "rituais" de *Dionysus in 69*; ou meu próprio e bem divulgado *strip-tease* na estreia de *Paradise Now* em Nova York. Minha primeira experiência de nudez social foi no protesto em massa contra a invasão do Camboja em maio de 1970. Mais de cem mil pessoas reuniram-se em Washington. O presidente foi cercado por um cordão de isolamento da Companhia de Ônibus de D.C., que fechou a Casa Branca por todos os lados. Discursos eram rotina, e foi um dia muito quente, com temperaturas próximas a 30 graus. Cerca de dez mil pessoas se reuniram ao redor do espelho d'água em frente ao Memorial de Lincoln. Logo crianças foram pular e espirrar água para todos os lados; cantando, dançando, gritando. Em seguida, alguns se despiram, e depois mais e mais; e não demorou muito para que centenas de jovens nus celebrassem na piscina, para o deleite dos milhares que ali estavam e para o olhar gelado dos policiais de Washington.

No verão de 1970 o TPG estava em residência na SUNY em New Paltz, NY[7]. Às tardes geralmente íamos a Low Falls, uma cachoeira com *deck* de madeira acessível, córrego no sopé das Adirondacks. Sempre havia de trinta a várias centenas de crianças nuas. No verão seguinte estávamos em residência na URI e vivíamos numa fazenda em Narragansett. Muitas vezes, membros do grupo tomavam sol no quintal, e a nudez ocasional era muito comum dentro de casa. No verão de 1972 estávamos em residência na University of British Columbia, em Vancouver. Pegado à UBC fica a praia de Wreck Beach, há cerca de uma milha da extraoficialmente autorizada área de nudismo. Em qualquer dia ensolarado, esta ficava lotada com mais de mil pessoas nuas, com idades variando entre bebês e idosos, mas predominantemente jovens.

Durante a década de 1960, muitos jovens de classe média rejeitavam o estilo de vida de seus pais. Por trás desse estilo de vida está a base do sis-

7 Uma das treze faculdades específicas de artes pertencentes à State University of New York. [N. do T.]

tema político-econômico americano. A ética protestante veio com um bombardeio particularmente pesado. Primeiro os *beatniks* e depois os *hippies* rejeitaram os ideais e práticas da corrente dominante da América. Os rebeldes eram conhecidos por suas roupas que se assemelhavam a um atavismo nostálgico aos tempos dos pioneiros do séc. XIX: simples, cabelos compridos, bigodes e barbas, *jeans*, informal. O movimento *hippie*, no entanto, não era moda: ele sinalizou uma profunda insatisfação e alienação que até hoje não ouvimos o fim. Mas tampouco subestimemos a resiliência e astúcia do espírito empreendedor ianque. Os atacadistas de roupas logo absorveram o estilo *hippie* e sua retórica revolucionária: eles serviam às fantasias do sonho americano. Banqueiros ostentavam cabelos longos, costeletas, botas e *jeans*; a Chrysler Corporation proclamou "A Rebelião Dodge" e a Ford veio com linhas de carros com nomes de raças de cavalos exterminados.

A nudez parecia ser um refúgio certo contra os fornecedores do comércio. A nudez como forma de vestir é inaceitável: não gera necessidade de lojas de roupas, de moinhos, designers ou atacadistas. Mas mesmo a nudez foi logo apropriada por seu valor erótico em dinheiro pela "indústria do entretenimento", que começou a fabricar livros, revistas, filmes e espetáculos de palco com o único propósito de converter o interesse lascivo em dinheiro. Daí o duplo vínculo: apoiar a "indústria da exploração sexual" é fortalecer aqueles que tratam seres humanos como objetos; opor-se a ela é fortalecer os que querem fixar a censura sobre a expressão.

Por que o jovem criou uma nova classe de ócio e não uma nova classe trabalhadora? Simplesmente porque toda a ideia de *produtividade* é que foi questionada. A classe trabalhadora americana apoia a ideia de produtividade e, portanto, não oferece alternativa aceitável para os rebeldes. Em vez disso, a própria classe trabalhadora precisa de reforma. Os únicos modelos aceitáveis eram aquelas pessoas rejeitadas pela América, aquela pessoas que os "americanos de bem" consideram inúteis e sem valor: índios, negros, pessoas do Terceiro Mundo, e os "povos primitivos" que vivem "perto da natureza". As sérias e profundas contradições evidenciadas pelos jovens rebeldes de classe média não foram tratadas. Mas o estilo de "usar o nu" parece ter criado raiz.

Se "usar o nu" é uma rejeição do sistema, é também uma afirmação do corpo. Nas apresentações públicas esta afirmação esbarra no exibicionismo. Eu não uso o termo clinicamente. Eu me refiro ao prazer de se exibir, de expor o corpo. Juntamente com o exibicionismo há uma certa quantidade de voyeurismo. Aquele que quer ser olhado é complementado por quem quer olhar. Houve, compreensivamente, muito disso em *Dionysus in 69*, peça amplamente baseada na relação entre exibicionistas e *voyeurs*. Que essa relação, por vezes, faz fronteira com a prostituição (intencional ou não) não deveria nos surpreender. Como Eric Bentley entende, "não deveríamos precisar de Jean Genet para nos dizer que o

prostíbulo é, em si mesmo, um teatro. É a instituição do ilegítimo irmão do legítimo teatro". Bentley continua:

> O que então, finalmente, faz do nu americano o novo teatro? Por um lado, ele ou ela não passa de puta velha em larga escala. Se o strip tease tem muitos significados, um dos primeiros é, sem dúvida, o convite para a dança sexual. Para tirar as suas roupas diz: faça amor comigo. No teatro isto está mais ligado ao lado simbólico, mas a mensagem é compreendida, mesmo quando o amor só é feito com os olhos. Acima de tudo, é compreendido pelo lado do ator na ribalta. Pois o ator sabe que ele é uma prostituta e que a violação pelos olhos é humanamente tão profunda quanto qualquer outra. O desejo de estar nu no palco é o desejo de oferecer a si mesmo. Eu não digo "dar-se" já que estes não são amadores, e a admissão não é livre. As primeiras filas de *Oh! Calcutta!* agora custam vinte e cinco dólares por assento.

Bentley vai longe demais – e, ao mesmo tempo, não suficientemente longe. É claro que há uma conexão entre ambições libertadoras do "sair nu" e as qualidades de prostituta de algumas peças de teatro; mas há uma diferença entre shows sexuais de prostituição e *Dionysus in 69* . Porém as diferenças entre liberação do corpo, arte séria e shows de sexo são gradativas. Cada uma se centra no corpo: a primeira como celebração, a segunda como simbólica ou metafórica – "correlato objetivo" e a terceira como propaganda (*merchandising*). Em cada uma delas há mais que uma pitada das duas outras.

Quando *Dionysus in 69* estreou, não havia cenas de nudez. Não havia, até dezembro de 1968, quando fizemos nus os rituais de nascimento e morte e, algumas semanas depois, antes de fazermos a *ecstasy dance* nus. O primeiro trabalho nu que fiz no teatro foi em fevereiro de 1968, com TPG. Foi uma dança fálica na qual as mulheres celebravam a masculinidade dos homens. A nudez foi voluntária, mas ao término do exercício, todos, exceto duas pessoas, estavam nus. Daí, em maio de 1968, ensaiamos a *ecstasy dance* de *Dionysus* nus. Entretanto, antes de dezembro de 1968, nas apresentações o máximo que acontecia era que algumas das mulheres tiravam suas blusas e dançavam com os seios à mostra. Escrevendo sobre sua experiência de se apresentar nua no papel de Dionísio, Joan MacIntosh diz:

> O primeiro discurso como Dionísio é a parte mais difícil da peça para mim. Emergir vulnerável e nua, dirigir-me ao público e dizer: eu sou um deus. Absurdo e mentiroso. Eu não acreditava e, portanto, o público também não acreditava. Olhos vidrados, corpo mobilizado e defensivo. Ensaiei com R.S. Disse-lhe que me sentia uma fraude fazendo isso. Ele disse: exponha, lide com isso, não o encubra… O absurdo de dizer a 250 pessoas que sou deus me faz rir e o público ri comigo e, gradualmente a força vem e a autoironia desaparece (*The Performance Group*, 1971)

Buscando em minhas próprias anotações daquele período, percebo que elas revelam o quanto é difícil o movimento em direção à nudez:

> Novembro. Você pode estar nu através das roupas ou através da pele. Figurinos

são fáceis demais. Ou mostre a nudez como um ato sagrado ou vista-se e permita que a nudez atravesse as roupas cotidianas.

4 de dezembro. Nada de figurino. Roupas cotidianas. Todos nus para o ritual do nascimento. *Ecstasy dance* nua? Todos nus para o ritual da morte. Nus até o final. Corpos lavados – pessoas pegam as roupas e se vestem.

6 de dezembro. Nudez = choque. Sagrada por ser absoluta.

8 de dezembro (notas mimeografadas). A nudez é um risco. Não é um risco para o público que vai (e foi) manter sua distância. Mas um risco para cada performer fazer o que é mais difícil: estar nu sem ser nem abstrato e nem um *strip-tease* sexual. O ritmo do nascimento de M. durante a cena do Agave era ao mesmo tempo específico, exploratório, revelador, não estético – no melhor sentido da palavra – e comprometido. Ela atualiza os ritmos físicos do nascimento. A ida de C. à plateia foi outro ato inventivo, perigoso e comprometido.

O contato com a plateia foi bom. Quanto mais autêntico formos, mais contatos são esperados. Os contatos começarão a moldar algumas partes da performance.

8 de dezembro (caderninho). Notei uma "cegueira" em nossa nudez. Não queríamos nos ver tão nus. O "entorpecimento", que as pessoas diziam ter sentido, era uma forma severa desta cegueira. Formas mais moderadas de cegueira surgiram com as pessoas literalmente mantendo os olhos fechados; pessoas que não saíam de suas esteiras; pessoas relacionando-se através do toque e do som, mas não através da visão.

A nudez esclareceu algumas coisas: (1) O ritual de nascimento é um parto, não só de Dionísio, mas pela relação de simpatia, espírito positivo de cada um de nós através dele; (2) Despir-se antes do ritual do nascimento é uma preparação sagrada e cirúrgica; ao mesmo tempo cheio de presságios e (clinicamente) estéril. É uma maneira de limpar o caminho. (3) deixamos as meditações fetais para dar a luz a nós mesmos.

A *ecstasy dance* é uma provação/celebração. Sair das esteiras é negociar com o mundo profano. Para sair é preciso coragem e admitir o conhecimento de que a vida deve ser vivida e que ela não é pura. O público pode participar vestido fora das esteiras; mas não deve vir até elas a não ser que esteja como estamos.

A segunda fase da nudez – ritual da morte e pilha de corpos – é definida mais claramente. É a segunda metade do ritual de nascimento; é o resultado de profanação e ao mesmo tempo um ato sagrado. Morrer é natural. Matar é obsceno ou sagrado ou ambos.

Para o nascimento o público é convidado ou pelo menos permitido participar. Para a morte o público é desafiado. "Vocês estão orgulhosos disso?", pergunta Agave.

Raramente os espectadores participavam no ritual de nascimento. Eles eram mais propensos a participar da *ecstasy dance* celebrando o nascimento de Dionísio após o ritual. Algumas noites as pessoas intervinham para evitar que Penteu fosse sacrificado, ou se juntavam a nós para sacrificá-lo. Em ambos os casos espectadores se despiam e morriam/matavam junto aos performers. Mas, com muito poucas exceções, nenhum dos espectadores nus engajava-se eroticamente com os performers. *Dionysus in 69* era eroticamente arriscado somente durante a cena da carícia, ou durante algumas comunicações do Coro num teatro quase escuro. Quando alguma vez o performer convidava o público a *tocar*, ou ser tocado eroticamente por outros espectadores, havia uma boa chance de reciprocidade Às vezes, o

toque era pesado. Espectadores homens iam o mais longe quanto podiam. Homens homossexuais idem. Menos frequentemente espectadores do sexo feminino viriam. Eu não conheci nenhuma lésbica que tenha vindo.

A inexperiência do TGP em relação à nudez em *Dionysus*, nos levou a mais experiências em oficinas, especialmente para explorar a relação entre a nudez física e a psíquica – nudez e vulnerabilidade. O mais importante destes era o exercício do espelho. Exercícios de espelho são conhecidos no teatro e na dança. Existem muitos jogos infantis que envolvem mímica e tipos mais sutis de espelho. Na verdade, o espelho pode ser traçado até as primeiras experiências da infância. São nestas experiências que eu localizo as fontes de nudez psíquica, vulnerabilidade, e esse *tipo especial de compartilhamento* que é único no teatro. Afirma o analista infantil D. W. Winnicott (1971):

> Considerando que a realidade psíquica interior tem um tipo de lugar na mente, ou na barriga ou na cabeça ou em algum lugar dentro das fronteiras da personalidade do indivíduo, e considerando que o que se chama realidade externa está localizada para além dessas fronteiras, brincar e experiência cultural podem ter seu lugar se usarmos o conceito de espaço potencial entre a mãe e o bebê (p.53) […] Ora, em algum momento o bebê olha em volta. Talvez um bebê no peito não olhe para o peito. Olhar para o rosto é mais provável que aconteça. O que o bebê vê alí? […] O que o bebê vê quando ele ou ela olha para o rosto da mãe? Eu estou sugerindo que, comumente, o que o bebê vê é a si mesmo. Em outras palavras, a mãe está olhando para o bebê e o que ela *parece ser está relacionado com o que ela vê ali*. (p. 112)

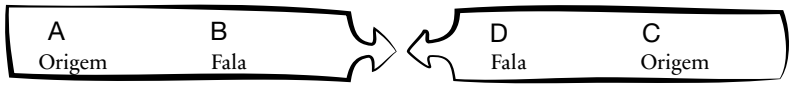
O evento teatral é fundamentalmente um espelho; uma companhia de trabalho em conjunto é um grupo de espelhos refletindo uns aos outros. Não são fixos, não são espelhos mortos que devolvem um reflexo reduzido das superfícies, mas espelhos orgânicos que interpretam, transformam, amplificam e relacionam ambas, superfícies e realidades, unindo pessoas em algo que só pode ser descrito como uma dança intensa. Os estudos em filme de Birdwhistell (1970) confirmam isso. A experiência do eu-em-você e você-em-mim é uma característica do teatro – e de outras relações íntimas. A especialidade do teatro é tornar público o que geralmente é uma relação privada.

O aumento da consciência de espelho pode acontecer naturalmente durante um longo período, como entre amigos; pode ser determinado biologicamente, entre mãe e bebê; ou pode ser treinado como nos exercícios do espelho. Quase todos os exercícios descritos neste livro podem ser usados como um exercício de espelho. Dos muitos que poderiam ser discutidos a partir deste ponto de vista, selecionei apenas dois.

"*Chinese Prop*" (*Suporte Chinês*)

A de pé atrás de **B; C** de pé atrás de **D**. Posicionam-se de forma que **A-B** estejam cara-a-cara com **C-D**. **A** cochicha para **B** que diz em voz alta o que ouviu para **D. C** cochicha para **D** que diz em volta o que ouviu para **B**.**A** e **C** têm completa liberdade de o que dizer. **B** e **D** têm completa liberdade de como dizer.

Qualquer pessoa que estiver assistindo poderá substituir qualquer um dos participantes a qualquer momento.



"*Chinese Prop*" leva muito tempo para chegar a algum lugar. As pessoas inicialmente estão tímidas e desconfortáveis com a difícil e artificial situação. As pessoas falam por clichês; elas se movimentam de forma rígida e insegura. Só mais tarde os indivíduos se entregam aos seus "parceiros" e, em vez de quatro pessoas, temos dois pares **A-B e C-D**. Ainda mais tempo se passa antes que estes dois casais se tornem duas entidades, **AB** e **CD**, confrontam-se. Caso essa fusão ocorra, o exercício revela algumas formas surpreendentes, sons e ritmos. Cada entidade se move numa espécie de dança com intensidade e convicção; a linguagem é intensificada e se transforma em canção; coisas imprevisíveis são ditas.

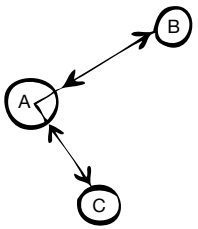
O que está acontecendo? As fronteiras do ego entre indivíduos são rompidas. A progressão

A.B.C.D. — A-B:C-D — AB:CD — ABCD

é uma das rupturas e reformas na base do espelho, até que de quatro indivíduos surge uma entidade. Quando o exercício dá certo, ninguém se sente responsável pelo que acontece. Consequentemente, as inibições diminuem. A comunicação que começa a partir de um indivíduo para outro, torna-se de uma pessoa estendida para outra (**AB** para **CD**) e, consequentemente, para uma forma de teatro-dança, no qual apenas um organismo estendido fala e se movimenta. Nem **A** nem **B** falam para **C** ou **D**. A comunicação é de uma pessoa estendida para outra. A dupla **A-B** está numa relação-espelho consigo mesma. O que **A-B** dizem/fazem não é expressão de **A** ou **B**. Tampouco é uma soma de duas expressões individuais. É a expressão de um relacionamento **A-B**. Entre as duas pessoas estendidas outro espelho se desenvolve, portanto o que acontece entre as duas entidades não é nem a expressão de **AB** nem **CD**, mas a relação **AB:CD**. Enquanto o exercício continua, as fronteiras do ego diminuem ainda mais. Mover/falar torna-se mais uma "surpresa" tanto para os que fazem quanto para os que observam e os conhecem bem. O que acontece não é o esperado por **A, B, C** ou **D** ou mesmo **AB** e **CD**. Ao final, **ABCD** se expressam com um só. Claro que ao se substituir qualquer uma das quatro pessoas, um novo processo se inicia. A relação **AE:CD** é completamente diferente da relação **AB:CD**. "*Chinese Prop*" é mais fácil de ser feito do que lido. O que se pede aos participantes é paciência.

"*Double Mirror*" (Espelho Duplo) é ainda mais próximo das ideias de Winnicott em relação ao espelho do que "*Chinese Prop*". No entanto, o desenvolvi antes de ter lido Winnicott. "*Double Mirror*" surge a partir de diversos exercícios teatrais de espelho, de mímicas e de brincadeiras infantis

como "*patty cake, patty cake*"[8]. Em todos estes, a diversão é ao mesmo tempo ver-se refletido em ações dos outros e repetir as ações dos outros, assim ficará preso em seus próprios gestos e sons. Também torna-se difícil localizar de onde se originou – quem está espelhando quem? Os exercícios de espelho usam duas ou mais vozes/gestos, mas somente uma ação. A resposta envolve mais de uma pessoa, mas somente uma ação; é como se a cabeça de alguém fosse explodida para que uma pessoa se tornasse muitas outras.



"*Double Mirror*". Os performers se sentam em um círculo grande e irregular. Alguém vem para o centro. Outros dois também vêm para o centro e assumem as mesmas posições em relação a **A; B** e **C** são espelhos de **A**. Tudo que **A** disser ou fizer, será repetido por **B** e **C**. Eles não esperam que **A** termine a sentença ou um gesto. Eles espelham **A** palavra por palavra, movimento por movimento. Não há tempo para "reflexão" ou julgamento. Os espelhos devem prestar tamanha atenção em **A** que eles nem pensem sobre o que estão fazendo, nem tenham ideia do que **A** esteja fazendo. Uma boa posição do espelho é ficar menos de uma palavra atrás de **A**. Uma atenção cuidadosa é dada aos mínimos detalhes. Uma boa articulação dos lábios, pronúncia, gagueira, um gesto com as mãos, a forma como perambula, respira, como faz o som "ahn" entre as palavras, como evita os olhares, abafa o riso – todas as coisas que as pessoas deixam de fora, ignoram ou passam por cima. Estes *nacos de comunicação esquecidos* são especialmente difíceis e importantes.

Os espelhos se posicionam numa relação triangular com **A**, para que nem o espelho esteja cara-a-cara com **A**, nem fora do campo de visão deste mesmo **A**.

De vez em quando outros vêm substituir **B** e **C**.

Apesar da atenção aos detalhes, os espelhos não imitam **A**. O que acontece é que os espelhos devolvem **A** a si mesmo. Os espelhos fazem o que perceberam, notaram. Eles ajudam **A** a tomar consciência de si mesmo, particularmente no que tange aos seus próprios nacos de comunicação esquecidos. O que o espelho vê em **A**, na verdade, é a versão do que ele vê em seu espelho. O espelho dobrado é literal e verdadeiramente um espelho em dobro. Temas e reflexões são versões de cada um. A percepção de **A** sobre si-mesmo-como-real é confirmada em sua experiência dos espelhos que lhe devolvem… a si mesmo. O que está em exercício não é a visão, mas a compreensão, a introspecção de três pessoas. O espaço entre os espelhos e **A** são uma versão exterior de um espaço interior, espaço em que nem SOU EU, nem NÃO SOU EU, mas o eu-que-estou-entre-mim-e-os-outros. Este espaço é um paradigma, o espaço da performance. É orgânico, vivo.

> Quando eu olho sou visto, portanto, eu existo
>
> Agora posso me permitir olhar e ver
>
> Agora eu olho criticamente e o que eu desconfio, eu também compreendo.
>
> Na verdade, cuido para não ver o que não está lá para ser visto (a não ser que esteja cansado) (Winnicott, 1971, p. 114)

8 Jogo de mãos semelhante ao "nós quatro". [N. do T.]

"*Double Mirror*" não é um exercício para iniciantes – é para pessoas que já conhecem bem uns aos outros. É um exercício exaustivo, que literalmente esvazia as pessoas. É um exercício de corpo todo, que lida com voz, movimento e sentimentos de si mesmo e dos outros, simultaneamente.

"*Double Mirror*" é um exercício profundo. Ele recupera sentimentos, gestos e estados corporais do passado; vai até as fontes. Aquilo que é profundo está "em longa permanência, é causa ou motivo por trás de todo sistema de flutuação comportamental, uma tolerante e predominante urgência", como definiu Kaplan numa carta para mim. Às vezes as palavras surgem da maneira que Carlos Castañeda sentiu depois de mascar *peyote*:

> O que veio em seguida não foram as palavras; mas a sensação de meus pensamentos não ditos saindo de minha boca numa espécie de líquido. Era uma sensação sem nenhum esforço de vomitar, sem contrações do diafragma. Era um jorro prazeroso de palavras líquidas (Castañeda, 1968, p. 32)

Foi como me senti quando fiz "*Double Mirror*" em Vancouver, em 1972. Outras experiências com o exercício não foram muito boas para mim.

O que é maravilhoso em "*Double Mirror*" é que você vê/ouve a si mesmo contando sua própria história no momento em que fala, em que a conta. A sensação de apoio que isso passa é indescritível. Senti que não precisava de justificativa para fazer aquilo. Meu mundo empírico incluía tudo: narcisismo – em tal grau que não posso colocar em palavras –, oceânico, contínuo, prazeroso. Eu testei os limites: gritei, marquei, chorei, insultei o espelho. Quando alguma coisa em mim (mim?) estava convencida de que não poderia ofender os espelhos, levá-los a parar de *me espelhar* e, em vez disso, poderiam dizer: "OK. Já chega de *você*, agora nos ouça e lhe diremos o que *realmente* achamos de você!" – daí me senti profundamente aliviado e as coisas saíram (no sentido de Castañeda) de um jeito que eu não sabia que estavam ali. Eu estava ali presente, completamente aceito. Eu me ouvi-em-coisas, comecei a trabalhá-las internamente.

Não há melhor descrição sucinta de "*Double Mirror*" do que a de Winnicott: "A face que reflete o que está lá para ser visto".

Nudez psíquica e nudez física são às vezes idênticas. Neste capítulo procurei mostrar o quero dizer com esta afirmação. Não é um tema fácil. Não posso ser conclusivo em relação a isso. Termino este capítulo me referindo a uma cena de *Commune* em que David Angel, interpretado por Stephen Brost, anda em torno do teatro duas vezes, nu, seguido por Lizzie e Clementine vestidas. A nudez, na verdade, teve início na cena anterior. David é despido, amarrado pelos pés, preso pelos braços, ambos estendidos e brutalmente interrogado por Fearless. O interrogatório é uma adaptação de *Eduardo II*, de Marlowe, Ato V, Cena 5, combinado com elementos de prática policial, além da descrição de Charles Manson sobre seu julgamento e como foi tratado. O interrogatório é também um abuso sexual. Fearless acusa David de ser homossexual e

ameaça urinar nele. Imediatamente após interrogar David, Fearless vai até as mulheres e pergunta se "sabem o que é uma orgia". Spalding e Bruce, que seguravam David de braços e pernas abertos, tornaram-se suas cobertas. Deitavam-se ao lado dele, cobriam-no com seus corpos e o acariciavam, dizendo: "não diga mais nada, descanse, não o deixaremos desconfortável, descoberto."

Em seus braços, David começa a sonhar: "Nos últimos dias, haverá um terremoto que abrirá o mundo para aqueles que amam. Estes somos nós. Nós seremos salvos!" Ele pula de pé, extasiado, começa um processo lento, dança pomposamente, não muito diferente da ostentação dos funerais negros de Nova Orleans. É uma dança-fantasia, uma marcha ao redor da sala em sua cabeça. Ele está numa prisão, está livre. Está condenado, está salvo. Está só, é seguido por duas mulheres. Ele é David Angel, ele é Jesus Cristo. Está a caminho da câmara de gás, está no caminho para o calvário. Ele é Stephen Borst, ele é um performer. Está vestido em glória, está nu. Enquanto dança, as mulheres cantam:

> Marcharei pelo Vale da Morte com meu coro de anjos
> Passarei por suas cidades com o leque em minha mão.
> Em torno de ti, Ó Os Anjos, meus exércitos encamparão
> Enquanto procuro por meu templo sagrado com minha clara lanterna ardente.

Esta é uma reprise da abertura de *Commune*. Na primeira dança todos os performers convidavam os espectadores a participar da dança. Geralmente muitos vinham. Agora há somente três dançarinos: David nu, seguido por Lizzie e Clementina. Nenhum convite ao público. Durante a primeira dança todos se deram as mãos, mas David está fora do alcance. Eles fazem sinais, mas nunca o alcançam, tocam.

Durante a primeira volta na sala, David olha os espectadores e diz a alguns deles: "Não me importo com o que me pareço para vocês. Não me importa o que pensam de mim. Não me importa o que fizerem comigo. De qualquer jeito, sempre fui de vocês". Invariavelmente partes do que diz provoca sorrisos, às vezes risinhos. As pessoas respondiam a David: "Cara, eu te acho lindo!" Como se quisessem lembrá-lo de se comunicar com elas. Eu ouvia duas vozes no discurso de David. A primeira é do personagem David Angel, um homem condenado à morte, como tantos outros cujas vidas inteiras foram uma preparação para aquela condenação, um homem sonhando sobre a gloria da rendição final. A segunda voz era de Stephen Borst. Ele fala por todos os performers: "Vocês são o público e eu sou o performer. Aqui estou, este sou eu, eu pertenço a vocês". Stephen Borst está vulnerável.

Ao final da primeira volta em torno da sala, Fearless volta a questionar as mulheres. Eles param de dançar e vão para o centro da "Onda". Parados. Todos quietos.

David continua a circular pela sala. Ele não tem mais a pompa. A pretensão. Só anda. Ele fixa sua atenção num espectador: "Eu comi de

suas latas de lixo". Para outro: "Eu peguei suas coisas e as doei um segundo depois". Em seguida para de andar, coloca-se em pé diante de um espectador: "Eu dei tudo que tinha. Tudo." Deixa as mãos caírem ao lado do corpo: "Tomai, este é meu corpo." Às vezes um espectador o toca ou fala com ele, ou faz uma piada sarcástica. Geralmente nada é dito. Depois de dez segundos David se vira, sai, se agacha e espera pela próxima cena. Ele se veste depois da "Dune Buggy Race", três minutos depois.

A cena já teve outro final. A última fala do diálogo era? "Tomai e *comei*, este é meu corpo!" Em seguida David agarra a carne em volta de seu estômago, como se sua carne fosse suas roupas. O gesto de puxar sua carne era grotesco. Olhei para David como se ele pudesse abrir um zíper de sua pele e sair de seu próprio corpo. A palavra "comer", deixava as pessoas envergonhadas. Embora as palavras fossem aquelas de Jesus Cristo na Última Ceia, era uma alusão ridiculamente sexual. Os espectadores muitas vezes riam muito, como nas sucessivas versões da cena de Mi Lai. A caminhada de David nu foi suavizada, ganhou "dignidade".

A nudez de David Angel – ou será Stephen Borst ? – é mais difícil que a nudez em massa de *Dionysus in 69*. Os contatos um-a-um, a simplicidade, a duração e a solidão de David são surpreendentes. Através de David o público vê Stephen Borst. É mais surpreendente nos dias de hoje ver um homem nu, simplesmente caminhando em torno de uma sala, do que ver um grupo no meio de uma ação dramática "celebrando a carne", chicoteando-a num frenesi ou vestindo-se entre luzes, música, ou algum significado. A dança de David Angel torna-se uma caminhada que não é dramática, nem mesmo uma celebração. É uma exibição.

Referências bibliográficas

Arrowsmith, William. "Introduction to Cyclops". In: *Euripides II.* Chicago, University of Chicago Press, s.d.

La Barre, Weston. *The Ghost Dance*. New York, Dell University, 1972.

Bateson, Gregory. *Naven*. Stanford, Stanford University Press, 1958.

Bentley, Eric. *Theater of War*. New York, Viking Press, 1972.

Berndt, Ronald M. *Excess and Restraint*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.

Birdwhistell, Ray L. *Kinesics and Context*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.

Castañeda, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York, Ballantine Books, 1968.

Clark, Kenneth. *The Nude*. New York, Pantheon, 1956.

Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation*. New York, Harper & Row, 1965.

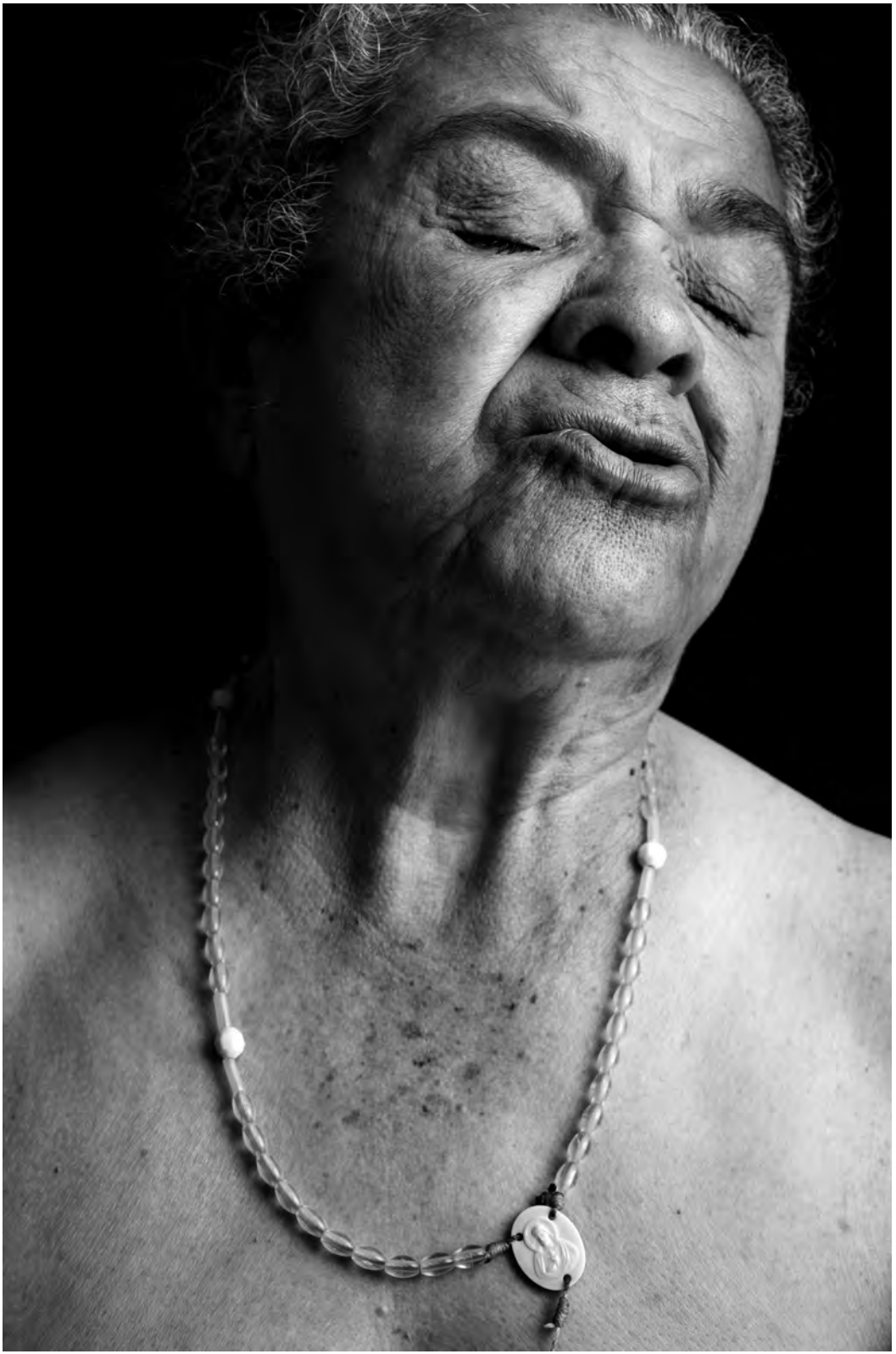
Firth, Raymond. *Tikopia Ritual and Belief.* London, George Allen & Unwin, 1967.

Gould, Richard. *Yiwara: Foragers of the Australian Desert*. New York, Charles Scribner's, 1969.

Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion*. Garden City, Doubleday, 1954.
_____. *Argonauts of the Western Pacific*. New York, Dutton, 1961.
Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. New York, Random House, 1962.
Read, Kenneth E. *The High Valley*. New York, Charles Scribner's Sons, 1965.
Williams, F. E. *The Drama of the Orokolo*. Oxford, Clarendon Press, 1940.

Tradução de Agnes Zuliani
Publicado originalmente em Schechner, Richard. Environmental Theater.
New York, London, Applause, 2000 (pp. 87-124)





SOBRE OS AUTORES

Helena Bastos é bailarina, coreógrafa e professora na graduação e pós-graduação do CAC-ECA-USP. Foi duas vezes chefe do departamento, em 2011-2012 e em 2013-2014. Atua ainda com o Grupo Musicanoar, com ênfase em dança, integrando ali as experiências artísticas com sua pesquisa universitária.

Lúcio Agra é poeta, performer e professor da graduação e da pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

André Luiz Silva Rodovalho é ator, pesquisador e professor de educação artística na rede municipal de ensino em Uberlândia,. Desenvolve mestrado sobre pedagogia do teatro e da performance e estudos de gênero.

Mara Lucia Leal é artista, pesquisadora e docente do curso de teatro e do PPGAC e do mestrado profissional em artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). Desenvolve pesquisa sobre memória, performance e cena contemporânea.

Maria Fernanda Vomero é jornalista, artista e pós-graduanda em pedagogia do teatro na ECA-USP. Pesquisa a relação entre teatro, performance e direitos humanos em zonas de conflito, com especial foco na Palestina.

Matteo Bonfitto é ator, diretor, e pesquisador teatral. Além de seu trabalho artístico no teatro profissional, no Brasil e no exterior, é professor de artes Cênicas no Instituto de Artes da Unicamp.

Ileana Diéguez é pesquisadora da Universidad Autónoma Metropolitana (Unam) do México. Foi ainda professora da Universidade Nacional da Colômbia e na pós-graduação em teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina. Foi curadora da exposição *Sudários,* de Erika Diettes, e co-curadora no Encontro Fronteiriço de Teatro e Performance, coordenado por Guillermo Gómez-Peña e La Pocha Nostra. É autora de *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política* (2007) e *Des-tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación* (2009), dentre outros.

Erika Diettes é artista visual e mestre em antropologia colombiana. Sua produção artística liga-se desde o início à fotografia e trabalha a memória, a dor e a morte, lidando com testemunhos e sequelas de conflitos sociais e políticos. Sua pesquisa abarca tanto a imagem quanto o ensaio, aprofundando as experiências, seja em termos da representação artística, seja em relação aos contextos sociopolíticos em que se enraíza sua produção.

Cassiano Sydow Quilici é professor de graduação e pós-graduação em artes cênicas na Unicamp e na graduação em artes do corpo na PUC-SP. É dramaturgo premiado e autor de diversos ensaios e artigos sobre teatro, além do volume *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*.

Diego Elias Baffi é ator, interventor, palhaço e docente na Unespar (*campus* 2). É doutorando na Unirio, com projeto sobre estudos da performance.

Tania Alice é performer e trabalha principalmente com arte relacional e projetos participativos. Artista-pesquisadora e professora de performance da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), diretora do Coletivo Heróis do Cotidiano e formada em *somatic experiencing* (cura do trauma). Fundou e idealizou a Performers sem Fronteiras, plataforma que atende com performances pessoas em situação de emergência.

Marcus Bastos é artista, curador e pesquisador nas áreas de convergência entre arte, design, audiovisual e mídias digitais. É professor da PUC-SP e professor temporário da ECA-USP.

Guillermo Gomez-Peña é um artista mexicano radicado nos EUA. Seu trabalho abarca performance art, audiovisual, instalações, poesia e teoria cultural, há vinte anos explorando temáticas multiculturais, imigração, políticas de linguagem, "cultura radical", experimentalismo, marginalidade, fronteiras culturais e as novas tecnologias na era da globalização.



Título	*aParte XXI* n. 7
ISSN	2179-9555
Coordenação Editorial	Ferdinando Martins
	Elisabeth Silva Lopes
Projeto Gráfico e Diagramação	Fábio Larsson
Capa	Thaís Mendes Camilo
Imagens	Erika Diettes (*Sudários*, 2011)
Revisão de Texto	Fábio Larsson
Revisão de Provas	Jaqueline Siqueira Correia
Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Sabon Next LT (texto)
	Helvetica Neue LT Std (títulos)
Número de Páginas	142



Eu, um Outro que Performa | Lucio Agra

Corpo sem Vontade | Helena Bastos

Performance e Gênero: Ela é uma Princesa! | André Luiz Silva Rodovalho e Mara Lucia Leal

O Campo Expandido da Performance | Maria Fernanda Vomero

Sudários, Pergaminho de Perdas | Ileana Diéguez

Sudários | Erika Diettes

Imagens em Luto, Performatividades da Dor | Ileana Diéguez

Paradoxos do "Performer Arcaico" | Cassiano S. Quilici

Performances de Arte Relacional como Cura | Diego Elias Baffi e Tania Alice

Umas poucas Tendências da Performance Contemporânea | Marcus Bastos

Tech-illa Sunrise | Rafael Lozano-Hemmer e Guillermo Gómez-Peña

Nudez | Richard Schechner

PRCEU pró-reitoria de cultura e extensão universitária USP

TUSP Teatro da USP

ISSN 2179-9555

9 772179 955009

Distribuição gratuita. Não pode ser comercializado. Fotografias: Erika Diettes