

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LINDSAY TAROUCO GIANUCA
(Lindsay Gianoukas)

PELE DE PERFORMER

- PENSAMENTO POROSO E CARNE EXPRESSIVA -

PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
2020



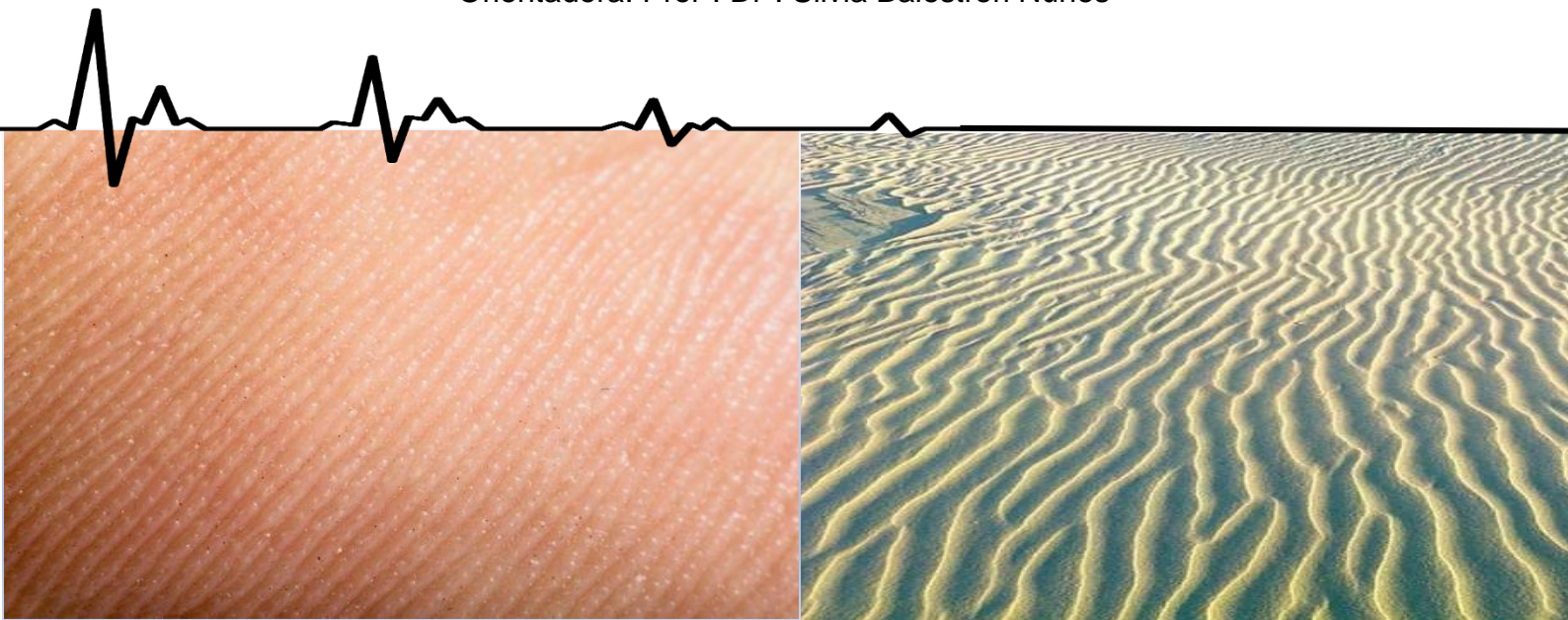
LINDSAY TAROUCO GIANUCA
(Lindsay Gianoukas)

PELE DE PERFORMER

- PENSAMENTO POROSO E CARNE EXPRESSIVA -

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia Balestreri Nunes



PORTO ALEGRE, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Gianuca, Lindsay
Pele de Performer: pensamento poroso e carne
expressiva / Lindsay Gianuca. -- 2020.
309 f.
Orientadora: Silvia Balestreri.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. artes cênicas . 2. corpo contemporâneo. 3.
criação. 4. práticas de movimento. 5. pensamento
cênico filosófico. I. Balestreri, Silvia, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

O volume de experiências, referências e pensamento possíveis na pesquisa doutoral que este texto parcialmente apresenta contou com esforços de muitos corpos aos quais sou imensamente grata por colaborarem para que a jornada investigativa de quatro anos se tornasse uma aventura fascinante, sensível e reveladora, atravessada de alcances impensados e de afetos potentes. Dentre estes, agradeço especialmente:

À orientadora deste trabalho, Prof. Dra. Silvia Balestreri, pelo papel fundamental que atravessa minha trajetória acadêmica e perspectivas de mundo, pela sua sensibilidade e acolhimento, pela parceria sempre inspiradora;

Às Professoras Doutoras Paola Zordan, Mônica Dantas e Mirna Spritzer e ao Professor Charles Feitosa pelas valiosas contribuições a este trabalho na ocasião de sua qualificação. Novamente, à Paola, à Mônica e ao Charles por participarem da etapa conclusiva deste episódio da minha jornada acadêmica na ocasião da defesa desta tese;

À Prof. Dra. Elaine O'Sullivan que colaborou com os alcances deste estudo através de sua co-orientação no período de pesquisa no exterior e também à Professor Sarah Whatley por acolherem esta pesquisa e permitirem a expansão dos recursos e oportunidades investigativas junto ao Centre for Dance-Research da Coventry University;

À Prof. Dra Laura Cull O'Maoilearca por sua inspiradora produção científica e pela atenção dedicada a esta pesquisa, também ao Centre for Performance Philosophy da Guildford School of Acting, University of Surrey, que redefiniram os rumos deste trabalho e oportunizaram diversas atividades investigativas e de compartilhamento de experiências, fundamentais para os desdobramentos deste estudo;

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior que viabilizou o alargamento dos recursos de pesquisa através do Programa de Relações Institucionais Internacionais efetivado em parceria com esta universidade;

À minha família, em especial aos meus pais, que sempre incentivaram os meus estudos e não mediram esforços para amparar financeiramente a realização desta pesquisa e sua divulgação nas áreas a que se dedica;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela excelência das atividades e oportunidades que disponibiliza aos seus doutorandos, em especial à coordenadora do Programa, Prof. Dra Mônica Dantas, que inaugurou a parceria entre o PPGAC e o C-DaRE e colaborou para a expansão desta pesquisa em solo estrangeiro;

Aos estudantes do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas com quem dividi as experiências pedagógicas e criativas que motivaram a realização desta pesquisa, em especial àqueles que participaram dos processos de criação e encenação do "Manual Maquínico do Corpo Cênico", laboratório e estudo de campo deste trabalho.

A estes, especialmente, e a todos os que de alguma forma colaboraram para a concretização da pesquisa aqui apresentada, dedico meu profundo agradecimento.

Por fim, expresso minha gratidão desmedida a todos os artistas, poetas, escritores, filósofos, compositores, mestres e pesquisadores que, através de suas obras, movem o pensamento deste corpo que transborda nas páginas a seguir...

RESUMO

Este estudo aborda a criação no corpo do performer contemporâneo, atribuindo uma relevância à pele em sua qualidade de superfície de contato com o mundo que nos caberia treinar. Apresenta o conceito *minor acting*, derivado dos estudos de Gilles Deleuze acerca de um teatro menor e, ao lado de Félix Guattari, quando pensam uma literatura menor. Narra testemunhos de um corpo professora-performer-público-pesquisadora que se interessa pelas intensidades das forças do pensamento que os corpos performáticos fazem passar em suas expressões físico-vocais. No exercício de uma certa liberdade com as palavras, referências, passagens de vida e de pesquisa, de práticas de movimento ou pedagógicas, propõe uma filosofia do movimento que se faria por um pensamento poroso manifesto na carne expressiva do performer contemporâneo. Riscos traçados no território da representação que a ela escapam, procedimentos de fuga - atorialidades maquínicas, corpos de inventos, pele para o pensamento, autorias. Uma investigação acerca do corpo, com corpo e de corpo. Pele-carne-palavra-pensamento-performer-cena tratados sob a perspectiva de suas camadas. Corpo aprendiz-pedagogo, performer-poeta, praticante do movimento e filósofo: este estudo é uma composição documental, análise de estados, de modos de existência e expressão. “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, espetáculo dirigido pela autora em 2018, é o laboratório prático dos conceitos que a tese põe em movimento. Múltiplos materiais compõem o texto, um sobrevoo sobre os aspectos sensíveis que a matéria corpo opera. Pesquisa da pele para tratar de processos de abertura: desobstrução dos poros. Palco. Pele. Praia. Poros. Passagem. Potência de vida.

PALAVRAS CHAVE: *minor acting*; criação; pele; pensamento poroso; filosofia do movimento

ABSTRACT

Presenting the concept of minor acting, a philosophical approach of some expressive qualities on contemporary performers' bodies that reveals inaugural movements, this work explores layers of composing through pedagogical experiences, personal approximations to time and space(s), under particular perspectives of how some practices relate to life and raise knowledge. It also takes into account the bodies' specificities on their autonomies and authorial processes, looking to 'strategies' of training performers to allow their own ways of thinking and expressing. Therefore, the study sustains the relevance of working on performers' skin. Allied to philosophers such as Gilles Deleuze and Felix Guattari especially through their writings addressed to expose a minor theatre, and a minor literature, offer the tools to analyse some of the operations caught on performers' bodies. An actorial machine can unfold from porous thinking. Belonging, becoming, territorialization, and deterritorialization are some of the issues that pop up when we focus on the forces implied in performers' creations. The performing work “Machinic Manual of Staging Bodies”, directed by the author in 2018, illustrates some resources to opening bodies in their sensible and expressive layers. Experiences as a performer and as an audience also cross the study that thinks operations of expressive forces running out from representational status. It takes skin ambiguity as a foreigner and at the same time a kind of property. Multiple materials compound the text that reveals a body who is teacher and learner, poet and performer, dancer and philosopher: this study is an inventory, analysis of the bodies' states of expression. Research of the skin to reveal opening processes: unclog the pores. Stage. Skin. Beach. Pores. Passages. Power of life.

KEYWORDS: minor acting; creation; skin; porous thinking; philosophy of movement

*Poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
(do mundo e as nossas)
-Manoel de Barros-*

SUMDÁRIO

.0) Antes...	8
--------------	---



<i>Partícula Primeira 1º)</i> A Pele Esquisza	17
--	----

- Mapas de Forças: (iñ)VE(ñ)TORES 31
- O Papel do Espelho 53
- Linhas 60
- Mover os Detalhes à Superfície 76
- Margem 86



<i>Anumerada)</i> MONSTROS À MOSTRA	95
--	----

MO(N)STRUÁRIO:- *breves relatos de 'dois' casos-*

- **MANUAL MAQUÍNICO DO CORPO CÊNICO** 122
- **CABARÉ DO CAIO** 131



33) To Breathe is the Edge: en/s)tradas	140
--	-----

- **Fa(GU)lhas** 149



Também um pouco de uma raça...)

Pele de Índia - Pelo de Europeu:

questões acerca do Brasileiro e a Diferença 154



193) **ESTRANGEIROS DA PRÓPRIA PELE...**_____ 177

- HOME_____ 194
- **O Corpo E(s)(r)tranho:** a voz violenta - *veias, vômitos, vontades, vísceras, vertente...* _____ 214



Partícula Infinita) **Como (s)(r) criam os corpos porosos**____ 222

- **O Corpo** ^(a) **Anima** ^(b) **al**_____ 239



Partícula Segunda 2º) **Performance da Própria Pele**_____ 252

- **A morte como procedimento**_____ 255
- **A pele-passagem e a carne-criativa**_____ 257



Partícula para Sair) **Pela liberdade ou Pelos poros como buracos para encontrar saídas...** _____ 261



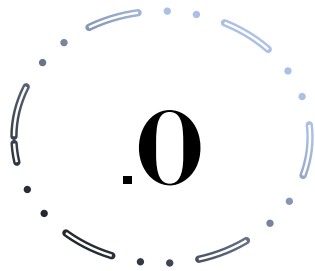
REFERÊNCIAS_____ 272



HÁ-NEXOS:

- **I. Cada-~~s~~Ver:** cena para corpos em ^(p)artes _____ 280
- **II. Closer**_____ 283
- **III. Desemudecer os mundos de mim...** _____ 284
- **IV. Coventry: Lady Godiva; Phoenix**_____ 285
- **V. Textos Completos** _____ 287
- **VI. Modelo termo de Consentimento para pesquisa** _____ 300

LISTA DE FIGURAS_____ 302



Antes...

Antes, talvez seja oportuno esclarecer como esta tese se tece. Do alto de seus alcances, posto que uma tese surge do apanhado do que se pôde alcançar em dado percurso de pesquisa, a investigação se fez rastejante. Subir a montanha do conhecimento é abismar-se no desconhecido. Ponderar, questionar, querer desistir, descobrir que o que se supunha se põe, como o sol, acabando com o dia. E, no treinamento do olhar, de repente conseguir enxergar as estrelas, pequenos pontos reluzentes em uma negra imensidão a que chamamos noite. Afagar-se com as palavras dos outros. Uma pesquisa se faz com muito do que já foi dito, escrito, alcançado antes. “Estamos todos na sarjeta”, foi Oscar Wilde¹ quem escreveu.

Entretanto, além da revisão literária, de perscrutar o conhecimento, referir citações e pensamentos, de construir este campo aliado a outros campos, investigação conceitual, a experiência se faz no corpo, não para entender, mas porque só o corpo é capaz de aproximar, sentir o cheiro. O arrepio se dá na pele. “Cheiro de merda, é do ralo, afirmei.” (MUTARELLI, 2011, p.9). Tomo a liberdade de narrar os recortes eleitos para esta composição textual assumindo sua natureza rastejante, fétida, escura. Uma menina em mim morta de medo. Isso era antes, pretende-se doutora agora. Mentira, isso é agora. Há menina, há medo, há muitas matérias mortas neste corpo que escreve. Ao escrevê-lo, pretende-se dar vida aos monstros, estes que somos nós, ensaiados, lapidados, amálgama de camadas compositivo-expressivas que se pretende ver nascer na cena. Matéria aberrante, um berro em cada poro. Um corpo como um coro de desejos, a expressão como a eleição de possíveis molduras operações menores. A primeira pincelada na tela ou a primeira palavra para começar um livro. A primeira pergunta sobre a vida começa a compor um artista (ou um filósofo?). As

¹ “Estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas.” No original: “We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars.” (WILDE, 1909, p.130)

matérias de expressão começam a compor uma obra. “De fato, aquilo que chamamos Arte não existe. Existem apenas artistas.” (GOMBRICH, 2013, p.21)

Aqui, tentativa de circular um antes. O “primeiro” é sempre, em si, um falso começo. Esta tese não possui capítulos, mas uma compilação de partículas textuais. “Um pequeno passo para um homem, um grande passo para a humanidade.”, há citações que dispensam as referências, certo? Elas nos dizem respeito como espécie. “Quem nunca pecou que atire a primeira pedra”. Na verdade, não sei se nos dizem respeito, menos ainda como espécie. Há tanto pecado na pele que fazemos dela nossa matéria sagrada. O corpo é o templo da existência/tempo. O laboratório de experiência do ator. Estou tentando elucidar o que vem antes, se relaciona com a noção de tempo. Revisando: não é sagrada a carne², é sangrada mesmo.

O grau zero é sempre um ponto para o início. Só isso, um marco de onde escolhi partir. Tudo isso aqui já se construía antes: “relatos de uma vida” diria o cantor do lê lê lê que neste país chamam de Rei (curiosamente, o menos interessante dentre os membros da Jovem Guarda - my humble opinion). “God save the Queen” dizem no outro canto do planeta, na ilha onde a pesquisa aqui narrada se espalhou e lê lê lê é Beatles. Na terra da rainha onde, por acaso, nasci. Na terra do Rei Roberto onde, por acaso, cresci. Toda monarquia fede um pouco, se diz. “Há algo de podre no reino da Dinamarca.” Merda, ralo, relato. O cheiro não é uma ilustração aqui. A evidência deste percurso se faz pelo apelo aos sentidos.

Primeiro cheiro. O que procuro? O cheiro do escritor. Se não tem cheiro humano, não como. Nietzsche também cheirava primeiro. Dizia só amar os livros escritos com sangue. [...] Quem come a carne do sacrificado se apropria das virtudes que moravam no seu corpo. [...] Quem lê um livro escrito com sangue corre o risco de ficar parecido com o escritor. Já aconteceu comigo... (ALVES, 2018, p. 106)

Antecipo o alerta: esta tese foi escrita. Eucaristia³. Há outra forma de escrever além da descrita por Rubem Alves? Há carne, pele morta, um corpo torto massacrando a coluna sobre um teclado alfabético. Isso interessa para que o leitor siga adiante *informado*. Trataremos da forma, inclusive. Meu fascínio por

² Ver citação de Aderbal Freire Filho à página 172.

³ [...] “através das palavras pronunciadas, pão e vinho se transubstanciam, respectivamente, no corpo e sangue [...]” (HOUAISS, 2009). Aqui, corpo e sangue transubstanciados em palavra escrita.

“Onde cheira a merda cheira a ser.”
(ANTONIN ARTAUD)

esta condição mutante do corpo: parte do ofício do performer. Também por isso falar por partículas me parece mais coerente. Em p-artes.

Sangrar é condição de estar vivo, afinal. “Mulher é bicho esquisito, todo mês sangra”⁴. Como poderíamos escrever, pintar, performar, compor, enfim expressar, se não fosse com o sangue? Com este tanto de corpo que putrifica? O homem desenvolve as técnicas para o domínio da eficiência, mas há uma certa ilusão de preservação em cada técnica. A técnica nos salva da morte em vias de conter em si a vida⁵. Não salva, mas desenha sutilezas em nossos iminentes cadáveres.

[...]a educação da visão, a educação no caminhar- subir, descer, correr. Ela consiste especialmente na educação a sangue frio. Que é antes de mais nada, um mecanismo de atraso, de inibição dos movimentos desordenados; esse atraso permite subsequentemente uma resposta coordenada de movimentos coordenados partindo em direção a um fim escolhido. Essa resistência ao impulso da emoção é fundamental na vida social e mental. (BARBA, SAVARESE, 1995, p.231)

Resistência ao impulso da emoção? Educação a sangue frio? Tais sutilezas em nossos iminentes cadáveres, como disse. Aqui muito se faz da emoção o impulso, o sangue é quente ainda. Estou abrindo mão. “Um estudo da arte do ator é necessariamente de segunda mão.” (ROUBINE, 2011, p.8). Uma tese escrita com sangue, carne e pele. Não sei se é o que se espera, mas é o que se apresenta. “I have not to offer but blood, toil, tears and sweat” diz a frase de Winston Churchill na nota de cinco pounds que hesito em guardar na carteira ou gaveta desde fevereiro, quando cheguei de volta ao Brasil após seis meses de pesquisa no Centre for Dance Research, da Coventry University, no Reino Unido. Esterlina sobre a mesa. Tudo isso: esta pesquisa aqui narrada. Mas isto foi depois, estou aqui empreendendo o manifesto do antes, do que preciso anunciar antes de ingressar na primeira partícula deste pensamento.

Portanto, antes, receio seja importante situar este estudo em correspondência com sua própria natureza, assim, como vem ao mundo. Sua entrada se faz aliada ao que hoje nomeamos pesquisa em artes ou Artistic

⁴ Rita Lee: Cor de rosa choque, 1982.

⁵ “Deliberadamente eu digo técnicas corporais [...] as maneiras pelas quais, de sociedade a sociedade, os homens sabem como usar seus corpos. Em qualquer caso, é essencial mover-se do concreto para o abstrato e não de outro modo.” (MAUSS, in: BARBA, SAVARESE, 1995, p.227).

Research. Prefiro, às vezes, os termos em língua inglesa por prescindirem das conjunções em, no, do, por, com, etc. A pesquisa artística nesta perspectiva não é pensar em artes, pensar as artes, mas justamente através da arte se fazer a pesquisa. Assim, não pensar sobre as artes, mas por ela, com ela. Fazer por uma linguagem artística seu percurso de descobrimento⁶. Então, antes, afirmo que um pouco ousado fazê-lo aqui. Na incompletude de uma obra escrita esboçada. O gesto é inacabado (SALLES, 1998), claro. A revisão de cadernos de notas, de esboços de aula, de coisas que escrevi sobre o corpo, sobre os corpos. Nunca escrevi sobre, literalmente, o meu corpo. Não tenho nenhuma tatuagem, contrariando a tendência da minha geração na qual quase todos têm algo escrito ou desenhado na pele. Talvez porque já escreva demais a respeito dos corpos, e tenho feito mesmo este tanto de experiência virar texto. Às vezes preciso de uma prece. “Para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse do zero grau de libra” (Caio Fernando Abreu, O Estado de São Paulo, 24/09/1986)

Estive tentando abdicar da artista para dar lugar à cientista, à pensadora analítica, à observação crítica na composição de uma obra científica. Precisei desistir deste devaneio em vão. Não nascia a tese neste esforço agonizante de fazer sucumbir a artista em mim. Então, antes, acho que faz sentido me assumir cientista cujo rigor de pesquisa vem do laboratório muito singular experimentado na carne⁷. Esta tese é uma tentativa. “Sobre todos aqueles que ainda continuam tentando, Deus, derrama teu sol mais luminoso”. Eu uso as palavras do Caio Fernando Abreu, mas sei orar também. Talvez esta tese seja a própria prece que empreendo. Rezar se faz sem pressa? Tenho um prazo. O corpo em sua proeza de fazer ver, cenicamente, a vida que morre. Quero dizer que, antes, há muita coisa enredada, não sei se desato os nós exatamente ou se os aperto um pouco mais. Nó na garganta é um lugar no corpo para um estado emocional, psíquico, físico. Como “professora de corpo”, vejo hoje o quanto usei metáforas para sustentar uma pedagogia que surgia do encontro. Tentava sustentá-la ao mesmo

⁶ “Artistic research must not be confused with research on arts or about arts [...] conducted by artists with specific energies, intensive processes, developing new epistemologies, stressing processes more than results [...]” Paulo de Assis na abertura do evento DARE 2019: Machinic Assemblages of Desire (Second Conference on Deleuze and Artistic Research, Ghent, Belgium, 09 de dezembro de 2019).

⁷ Uma carnalidade sensível, para usar os termos de Merleau-Ponty (1984).

tempo em que nascia. Gostaria de não qualificar a(s) experiência(s), gostaria de poder seguir com esta escrita como o fiz enquanto corpo docente, discente, cênico, em treinamento, em adensamento do conhecimento: seguir. A fluidez do sangue nos lembra que segue. Mas há o que coagula. Não sei se esta tese é um pouco sangue coagulado. Acho que sim. Sempre tive uma quantidade considerável de hematomas desenhados na pele. Roxa, enrugada. Nó na garganta é uma sensação. Coração na boca...

Ao assumir que esta obra cheira, que se compõe com um tanto de lágrima, suor, sangue e labuta, possível pela particularidade da perspectiva que (se) antecipa, pretendo sair do inferno. E, ao fazê-lo, pretendo iluminar aspectos da arte criativa do performer contemporâneo.

“Ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou senão para sair do inferno.” (ANTONIN ARTAUD, in: Van Gogh o suicidado da sociedade)

Assim, me arrisco a dizer que este estudo é um tanto antropológico. Fui antropóloga tentando descobrir mais das aldeias e comunidades criativas em cada corpo. Vi seus povos, processos de povoamento. E, se entender não é exatamente a questão, pude me aproximar. *On a quest to be* mais perto da pele. Olhar minha estranheza de volta. Busco respaldo para o voo.

De forma crescente, os campos Artistic Research e Practice Research têm provado não somente possíveis como necessários tais modos de produção de conhecimento. A experimentação da tinta ou o desenho na tela, aliás os materiais que se empregam, as memórias que insistem em participar, ou o empenho sobre um dado instrumento musical, o compor no corpo, nascer na cena, todas estas ações (são) têm o potencial de serem em si pesquisa e produção de conhecimento, agregando novas epistemologias, cavando métodos e procedimentos. A pesquisa artística não se distancia da pesquisa científica para, em seguida, reiterá-la. Descobrir novos modos é devir molecular a investigação. Esta tese nasce então como expressão literária, por inevitabilidade. A pesquisa é a prática artística. Aqui, experimento a prática científico-literária me autorizando a criar um corpo que dê forma ao tanto de pensamento explorado, observado, foco do estudo desenvolvido ao longo de quatro anos, mas de fato já antes, muito antes, sempre antes. Transcrever uma pesquisa que se realizou em corpos, em vozes, que mediu o suor e a distância

entre um sinal e outro da própria pele, os centímetros entre uma cicatriz e a boca, que investigava na medida em que se expressava vibrante/vocalizada nos corpos de atores ou nas práticas de movimentos de(is)corridos num tempo que agora é memória, se provou um novo empreendimento artístico. Escrevo para virar doutora, ora essa, mas escrevo antes, para sair do inferno. Esse zero grau de onde parte toda obra que ~~extrapola~~/explora a saída. Tem cheiro de queimado, tem cheiro de suor, tem cheiro de cigarros, tem cheiro de café e de pus também, cheiro de protetor solar -já que “Deus manda seu sol mais luminoso” -. Cheiro de sangue, “o canibalismo como imagem do pensamento.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.225) O inferno não é o lugar para onde vão as almas que pecam, é antes o lugar de onde saem as obras, através do sangue de quem as compõe. Salvar uma nação ou uma coroa com o suor de Winston Churchill. Salvar um corpo só porque escreve, seja com palavras, gestos, movimentos, compondo figuras. Salvar um autor pelo ato de criar. Quantos atos para o performer contemporâneo? Aqui, o texto não se divide em atos, talvez o seja mais pequenos (p)a(r)tos, se faz em camadas, como a composição do próprio corpo, da subjetividade... salvar o performer? Não iria tão longe. Risível, afinal. Salvar a própria pele para depurar adiante a natureza do que se expõe narrado. Não para salvar nada, nem ninguém, mas para sustentar um conceito: *minor acting* e, evidentemente, para não morrer.

“A literatura é feita com as palavras que desejam morar no corpo.” (ALVES, 2018, p.97)

“Quando não escrevo estou morta” (Clarice Lispector)

Antes, para justificar, portanto, que esta tese está amparada pelos campos Artistic Research, Performance Philosophy, Practice Research, sendo por sua vez uma prática de pensamento e invenção de linguagem que desse conta de contar o caos, que não perdesse o encanto pelo que narra, que tornasse possível vencer a morte e encontrar as palavras para orar. Enfrentar os privilégios deste lugar no mundo que é “habitar” meu próprio corpo, sê-lo. Situar-lo neste lugar que lhe cabe na sociedade, na família, em sala de aula, em salas de ensaio, na sala de casa, no palco, na coxia, pretendendo promover uma abordagem da matéria-corpo, criação do performer contemporâneo. Pretendendo, antes, aproximar-se de um teatro que não é mais representacional, de uma dança que extrapola as margens do virtuosismo, amplia coreografias, de

uma performance que se risca pelas forças com que se marca no mundo e com que marca o mundo em si. Corpo Contemporâneo!

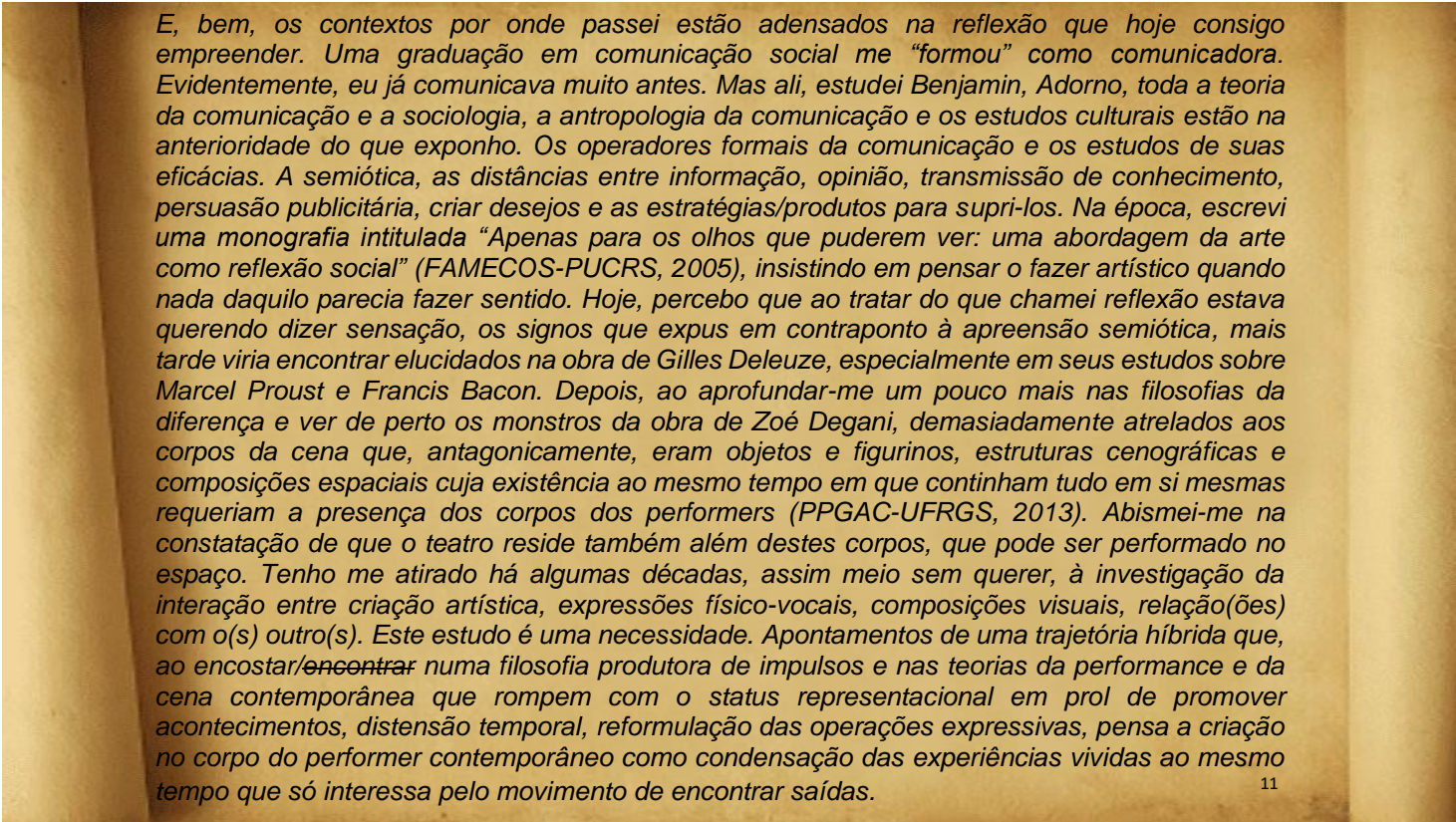
Antes, portanto, anuncio que o texto que segue se tece como um exercício de liberdade. Porque é isso que tenho notado como potência para habilitar autorias ou atorialidades maquínicas nos corpos. Me parece adequado utilizar o mesmo princípio para o que narro. Me repito muitas vezes, como recurso a diferentes pensamentos. Proponho andar por paradoxos e multiplicidades noutras tantas, por necessidade de aceitação desta matéria caósmica que se manifesta em sua complexidade. Reitero algumas noções. Neste exercício de liberdade faço a opção de deixar os rastros das palavras excluídas, riscadas, mas ainda presentes porque seu aparecimento e apagamento do texto manifestam um pouco do próprio modo de pensamento. Assumo, assino, admito e oro. É em primeira pessoa. Mas é anterior. É Pessoa⁸. Zero grau. Ponto zero. Ponto morto. Corpo neutro. De onde se parte para fazer arte? Talvez seja mais oportuno pensar por onde se vai, o percurso... fazer uso da palavra para tentar traduzir o que é tão corpo, tão sangue, suor, cheiro, matéria densa e camadas em partes. Antes do corpo, o próprio corpo. É pela matéria, a potência. A pele como contorno. Este texto um adorno elemental no que a carne experimentou. Antes: receber o mundo inteiro. O corpo é o animal estarecido diante do mundo, criando linguagem para dar conta da expressão, expressando para sair de si... Parece-me que, antes, não é o corpo que está no mundo, mas o(s) mundo(s) possível(is) na criação em cada corpo...

“Não é a criança que vem ao mundo, mas o mundo que vem para a criança. Nascer é receber de presente o mundo inteiro.” (GAARDER, 1998, p.49)

Político, poroso, pensamento, partitura, pele, ponto. É perto. Perdoem, preciso do meu corpo para o que venho narrar. Antes, precisava anunciar como se apresenta este texto. Há uma tese para tratar do tanto do mundo e de animalidade presentes no pensamento do performer contemporâneo: é de

⁸ “Ah! os caminhos ‘stão todos em mim./Qualquer distância ou direção, ou fim/ Pertence-me, sou eu./ O resto é a parte/De mim que chamo o mundo exterior./Mas o caminho Deus eis se biparte/Em o que eu sou e o alheio a mim” (PESSOA, 2014)

carne⁹. Espera-se ser possível encontrar um *minor acting* na transparência desta tese. Me desnudo para nadar. Nada, nada, nada... sei... aí algo se revela! Por exercício de coerência ao tema central do presente estudo, não pude abdicar das braçadas pessoais e do tanto que afundei em águas rasas, minha narrativa é a experiência da própria pele. Um manifesto de fracassos, por onde aprendi. Perdoem, mas ao fazê-lo tento ser menos “careta e covarde” para não precisar da piedade de Deus¹⁰. Prefiro pedir o perdão aos homens e mulheres que me leem, pois Deus não sabemos de que é feito, mas vocês, certamente, são feitos de carne, sangue e pele, como eu. Como os animais. Animalizar o pensamento, performar pela pele. Antes: situar, anunciar, justificar. Para, respira! MutANTES... “[...] quem monta num tigre não pode apeaar” (MARIO QUINTANA), queria ter pensado nisso antes. Esta tese é o tigre que desisti de domar.



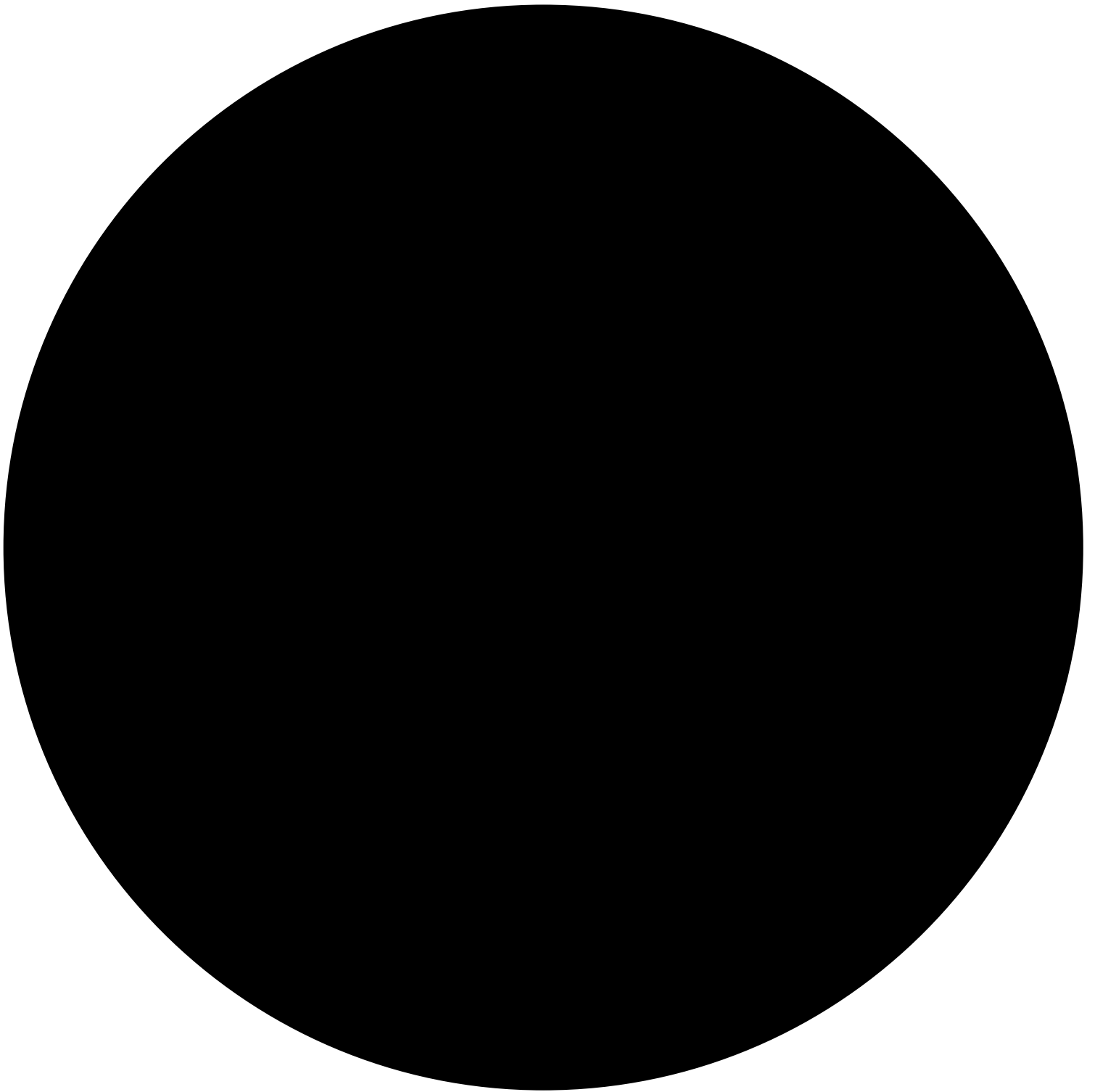
E, bem, os contextos por onde passei estão adensados na reflexão que hoje consigo empreender. Uma graduação em comunicação social me “formou” como comunicadora. Evidentemente, eu já comunicava muito antes. Mas ali, estudei Benjamin, Adorno, toda a teoria da comunicação e a sociologia, a antropologia da comunicação e os estudos culturais estão na anterioridade do que exponho. Os operadores formais da comunicação e os estudos de suas eficácias. A semiótica, as distâncias entre informação, opinião, transmissão de conhecimento, persuasão publicitária, criar desejos e as estratégias/produtos para supri-los. Na época, escrevi uma monografia intitulada “Apenas para os olhos que puderem ver: uma abordagem da arte como reflexão social” (FAMECOS-PUCRS, 2005), insistindo em pensar o fazer artístico quando nada daquilo parecia fazer sentido. Hoje, percebo que ao tratar do que chamei reflexão estava querendo dizer sensação, os signos que expus em contraponto à apreensão semiótica, mais tarde viria encontrar elucidados na obra de Gilles Deleuze, especialmente em seus estudos sobre Marcel Proust e Francis Bacon. Depois, ao aprofundar-me um pouco mais nas filosofias da diferença e ver de perto os monstros da obra de Zoé Degani, demasiadamente atrelados aos corpos da cena que, antagonicamente, eram objetos e figurinos, estruturas cenográficas e composições espaciais cuja existência ao mesmo tempo em que continham tudo em si mesmas requeriam a presença dos corpos dos performers (PPGAC-UFRGS, 2013). Abismei-me na constatação de que o teatro reside também além destes corpos, que pode ser performado no espaço. Tenho me atirado há algumas décadas, assim meio sem querer, à investigação da interação entre criação artística, expressões físico-vocais, composições visuais, relação(ões) com o(s) outro(s). Este estudo é uma necessidade. Apontamentos de uma trajetória híbrida que, ao encostar/encontrar numa filosofia produtora de impulsos e nas teorias da performance e da cena contemporânea que rompem com o status representacional em prol de promover acontecimentos, distensão temporal, reformulação das operações expressivas, pensa a criação no corpo do performer contemporâneo como condensação das experiências vividas ao mesmo tempo que só interessa pelo movimento de encontrar saídas.

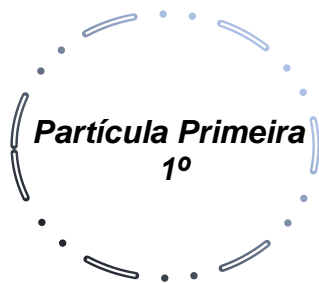
11

⁹ Esta tese se alia ao pensamento da diferença, entretanto a presença da carne explicitada ao longo de todo o texto inevitavelmente nos remete à fenomenologia de Merleau-Ponty que, ao tratar da experiência do pensamento desenvolve uma ontologia da carne. A carne, por sua vez, é aliada, cúmplice, camada imediata de relação com a pele. Ao tratar da superfície é a carnação que nos voltamos e mesmo que os estudos de Merleau-Ponty não estejam explicitamente referidos, seu pensamento participa das considerações possíveis na experiência deste estudo.

¹⁰ Referência à canção de Cazuza: “[...] Vamos pedir piedade, Senhor, piedade! Pra essa gente careta e covarde [...]” Álbum: Ideologia, 1988.

¹¹ Pergaminho: “1. pele de caprino ou ovino, preparada com alume, própria para nela se escrever [...] 2. escrito ou documento feito com essa pele” (HOUAISS, 2009). Há passagens de pele, pequenos pergaminhos pelo caminho. Este, narrado acima, elucida os caminhos que anteciparam a presente pesquisa, alimentando a necessidade de um retorno ao pensamento que se volta aos corpos: aqui estamos...






A Pele e pesquisa

*“Le point de vue est dans le corps, dit Leibniz”
(Deleuze 1988, p.16)*

Pessoal. Uma pesquisa é um percurso intimamente pessoal. E por isso a chamamos pesquisa, porque se faz do exercício de análise, processual, travando na própria distância dita científica seu manifesto de existência, seu devido rigor, sua identidade como tal. O pesquisador é um sujeito abstrato que ao investigar se materializa. E se põe como expoente do que alcança ao alçar-se no voo de querer entender o que lhe toma o interesse. Ou, ainda, antes de entender faz-se, potencialmente, ao lançar o olhar. Este é o primeiro movimento:



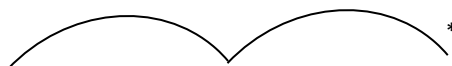
Um corpo olha para alguma coisa.

Mas este olhar não está restrito à visão ocular. Olhar para alguma coisa é aproximar-se dela. Com o corpo. Sentir o cheiro. Dispende o interesse, não se satisfazer com o que é aparentemente evidente. E aí, nesta suposta distância analítica, se marca o paradoxo da necessidade de chegar mais perto. CLOSER.

A coisa olha de volta e como que diz: “come, come closer...”

Voar e aterrisar. Coletar uma evidência. Voar de volta. Compor o ninho.

Corpo de mulher. De-colar.



*Sempre desenhei os pássaros em seus voos neste esquema simples: pela junção de dois traços que conferem o movimento. Mas o são o contorno do corpo humano também. Pequenos cômodos. A silhueta que sugere a forma também a confunde. O distinguível torna-se indistinguível: o mesmo. “O **imperceptível** é o fim **imanente do devir**, sua fórmula cósmica.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, vol.4, p.76) Um ponto altera a leitura, a feitura. O ponto acima da curva: uma estrela, e um pássaro. Um ponto abaixo da curva: um sinal em uma nádega. Tão somente sugestões. Desenhar, assim como habilidade, eu nunca desenhei mesmo, apenas como necessidade didático-expressiva. Exalta-se o caráter pedagógico de tais referências - traços, não devendo ser tomados com qualquer pretensão de cunho artístico.

Preciso me dizer bailarina. Porque muitas das descobertas narradas neste documento se construíram por ali. Por aqui: nesta pele. Uma condição numérica que desenha um estado de corpo prévio, - na iminência -, especificamente anunciado pelos números 5 6 7 e 8. Compondo minha matemática caótica subjetivante, este corpo que hoje olha para os corpos da cena. Mas já hoje tanta coisa mais, tão mais corpo. Nessa soma de ofícios, de saberes, de técnicas, de métodos, de referências. Não se pensa solitariamente, se pensa em rede. Soma de orifícios. A matemática é então um exercício. No tempo e na distância. A matemática é reveladora da operação. No presente caso, persigo as operações possíveis nos corpos da cena contemporânea. Anuncia-se a coisa que me olhou de volta: *minor acting*. Essa qualidade atorial menor (maquínica) apresentada aqui pelo termo sem tradução, é o estopim que desenhou a pesquisadora nos últimos anos e que a faz agora autora desta compilada trajetória investigativa.

*A pessoa de teatro “não é mais um autor, ator ou encenador. É um operador”
(DELEUZE, 2010, p.29)*

Do corpo bailarina → alonga direita e esquerda, contrai, desenha no espaço, sustenta, despenca, recupera, escorrega, salta, arredonda, estica, torce, arrasta, *en dedans* e *en dehor*, pés em primeira, segunda, terceira, quarta, quinta, sexta posição; ao corpo pesquisadora do(s) outro(s) corpo(s), pensamento (p)articular, pesquisa que joga o corpo no mundo e ao fazê-lo faz olhar para as próprias mãos, pés, para a própria pele, para a vida como experiência, para as evidências como portas de saída, para o próprio umbigo como ponto de conexão com o mundo. O performer como um filósofo criador de mundos na **carne**, desenvolvidor de conceitos pelo movimento que traça com seu corpo no espaço, problematizador da vida pela complexidade com que estuda seus próprios estados, palavras para revelar-lhe a própria voz - embora às vezes a voz se disfarce e perca potência no excesso de significação da palavra-. Precisei da minha pele para abordar este performer que narro. Morro um pouco em cada parágrafo, esperando que se possa ver as qualidades que esta pesquisa perseguiu: minorar é atravessar, subverter, sobrescrever, cavar, achar os espaços **entre**. A matemática de um *minor acting* não se explica, já antecipo, se complica - na **dobra**.

A pesquisa que se apresenta foi fomentada pelos estudos da orientadora deste trabalho, a Prof. Dra Silvia Balestreri, a respeito da vida e obra do pluriartista italiano Carmelo Bene cuja obra fez Gilles Deleuze conceber o conceito de Teatro Menor, e pelos meus encontros com as filosofias da diferença e as derivações que me flagrei realizando em salas de aula e ensaio, especialmente no curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas. Ao lecionar práticas de exploração e expressão corpóreo-vocais impulsionadas pelas filosofias da diferença, agi por intuição, por inevitabilidade, e não imaginei à época que ali nascia uma pesquisa. Procedi por necessidade, com o “Mestre Ignorante”¹² debaixo do braço e com todos os atravessamentos que me tomavam àquele momento. Somam-se a estes, os anseios subsequentes de uma performer longe dos palcos, de uma professora sem licenciatura, de um corpo que se propôs a um movimento esquizo de pensar o conhecimento que lhe cabia.

“A alegria de um professor é incorporar sua matéria, fazer de si próprio prova do pensamento que a matéria põe a funcionar.” (ZORDAN, 2019, p.27)

Quando vi, estava professora. Me vi ali. E o fato de ter sido surpreendida talvez tenha sido decisivo para as medidas de responsabilidade e as necessárias invenções “metodológicas” que assumi. A vida é tão irônica, não? E a violência, na acepção filosófica que embasa este estudo, é a potência de pensamento, condição para a aprendizagem¹³. Talvez porque nunca quis ser professora, e o dizia sempre com as vogais bem redondas e o apontamento retilíneo das certezas. Este foi o ofício que conscientemente negligenciei¹⁴, e que de repente

¹² RANCIÉRE, Jacques. “O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual”, 2004.

¹³ “[...] que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo de poder dizer ‘Eu?’”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.73).

¹⁴ Por alguns motivos a atividade docente me repelia: 1. Filha de professor universitário da área de Oceanologia e um importante pesquisador deste campo, a dedicação exaustiva do meu pai à universidade e às diversas funções que desempenhava não representavam um exemplo que gostaria de seguir, embora a atividade tenha proporcionado que visitasse diversos lugares no mundo, ser reconhecido e respeitado, ter espécies com seu nome, etc., apesar de admirá-lo não me inspirava o exercício extenuante deste ofício. 2. A herança cultural de repressão e condicionamento do corpo e comportamento femininos na sociedade moderna cujo ofício professora representou por muito tempo a “atividade prevista”, permitida às mulheres com anseios profissionais, justamente me distanciavam do desejo de lecionar. Cheguei a considerar fazer magistério no ensino médio como experiência de um modelo diferente do que havia

me vi, faceira, realizando. O impacto permitiu este pensamento. Conto mais do que aprendi do que, supostamente, já sabia. Mas é inevitável, sabe-se. Nenhum corpo chega “zerado” a uma nova atividade. Estava ali a bailarina que se dobrou também em atriz, a estudante que de repente se viu professora, a(s) memória(s) de um ser circundado como matéria subjetivada no(s) mundo(s) e as incumbências de um ofício fascinante que responde à exploração e criação de conhecimento. Acho que esse movimento interessa um pouco aqui. Porque não foi um corpo que perseguiu um ofício, estudando para seu aprimoramento, desenhando uma trajetória para determinada função. Mas, ao contrário, foi a função que chegou ao corpo, apossando-o, e acredito que este movimento foi determinante para os alcances que pudemos exercitar em salas de aula, alguns dos quais elegi para expor neste obituário.

“Tem que morrer pra germinar...”
(GILBERTO GIL, 1982)

Prefiro o termo mais mórbido para esta matéria-tese em relação a chamá-la de documento. Porque a pele é morta. Este obituário é o exercício de desenhar com as palavras o que foi e tem sido demasiadamente corpo. Então, fazer uma nova vida, outra linguagem. Mais uma que se vai inventar. O trabalho pedagógico tem se dado por aí, invenções de linguagens, de procedimentos, invenções necessárias à configuração de cada coletivo, grupo, reunião de “neófitos em formação”, me incluo, claro. A atividade professora põe em evidência alguns conceitos tácitos de antemão: formação, pedagogia, poder(es), autoridade, qualificação e quantificação do conhecimento, institucionalização do saber, e(s)nquadramento dos corpos, para citar apenas alguns. Na discussão que se empreende em cada lápide deste grande cemitério textual, penso tais termos

experimentado até então, mas após duas aulas observei que não havia um único rapaz entre os matriculados o que contribuiu para que eu retornasse imediatamente à opção curricular tradicional. 3. Sempre achei que lecionar exige uma dedicação e afinco que me pareciam incompatíveis com o exercício de outras atividades simultaneamente o que tem, felizmente, se provado um julgamento equivocado. 4. Também ao ingressar nas três graduações que tive oportunidade, minhas opções sempre foram o bacharelado, tanto no curso de Jornalismo como nos cursos de Teatro e Filosofia, pelos quais passei sem concluí-los, completamente avessa à ideia de estar licenciada para lecionar. Quando me vi professora foi no curso de Teatro-Licenciatura, mesmo eu estando à frente das disciplinas práticas, responsáveis por fazer o corpo se experimentar em estados de performance cênica, a perspectiva de que “formaríamos futuros docentes” era um constante atravessador das atividades que promovíamos.

pelo que foi possível através desta pele, mesmo quando não estão exibidos objetivamente, tangenciam as reflexões.

Gostaria, entretanto, de não aprisionar os eventos relatados nas palavras biográfico ou autobiográfico. Todo artista está implicado em sua obra que é seu pensamento. Quero o exercício da liberdade de criar meu pensamento como pesquisadora à luz do que os artistas experimentam. Não há como desimplicar-me desta narrativa, mas ela não é sobre mim, os episódios de uma vida só interessam pelo que o corpo, na sua condição de pensar e produzir cenicamente, compartilhando modos de movimento, foi capaz de erguer como exercício de aprendizagem. Na “condição do ator” as violências se ensaiam ao fazer passar as forças, arrancar dos corpos cênicos qualidades expressivas e criativas que esvanecem a(s) identidade(s) em privilégio de traços individuantes. Não sou eu, mesmo que passe por mim. Aliás, privada de poder dizer “Eu”, sou atropelada pelas forças de um trabalho singularmente plural e - inversamente - pluralmente singular que noto nos corpos.

Ao meu redor...

Na genealogia do conceito, a relação com o tempo é a própria matéria que singulariza autorias menores. “Um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (DELEUZE, 2010, p. 35). Este meio, o lugar onde as coisas acontecem, entendo como operações possíveis de serem flagradas ao se observar os modos pelos quais performers contemporâneos acessam suas camadas compositivas e expressivas, possíveis somente pela própria pele, que autorizam novos devires¹⁵. Novos lugares, espaços e tempos. O trabalho

¹⁵ Inicialmente a pesquisa pretendia perseguir os rastros compositivos dos corpos num ímpeto de apontar *Rotas para um Ator Menor*. A palavra rota sendo o próprio ator lido de trás para frente me mobilizava e parecia anunciar algo que pudesse traçar. Abandonei o termo por entender que este ~~ATOR~~ não cabe em rotas, mesmo que possamos ver alguns traços, foi aí que cheguei na relevância de um trabalho (e)na pele. Cada corpo constrói sua(s) rota(s), agenciamentos, maquinações, acha em si os traços individuantes ao sair de si. Os movimentos -traçados- estão aqui, mas preferi chamá-los (chamar-nos) monstros em lugar de perseguir suas (nossas) rotas, porque não é retilíneo nem objetivo como o termo poderia sugerir, mas “absolutamente transparente e totalmente opaco [...]o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam. Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. Tal obscenidade ele não apenas a exhibe, mas também a desdobra, virando a pele pelo avesso e desfraldando-a[...].” (PEIXOTO Jr, 2010, p.180) Se existe uma ou várias rotas, aonde me conduziu(ram) foi à pele. Olhando as peles vi nossos monstros cênicos.

começa no próprio corpo, nas cavidades possíveis de serem encontradas em si. Este si, singular, mas nunca EU. Ensaiar espaços para práticas de corpos sem órgãos, como aprendemos com Artaud: “Atem-me se vocês quiserem”.

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. [...] E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.25)

Se um autor menor se desenha pelas operações dentro da língua, sempre políticas e agenciamento coletivo, quais operações responderiam a minorar pelos corpos? Ora, escrever é um ato corpóreo, para que não esqueçamos. Cavar é abrir espaço entre os estratos. Não é uma metáfora, é uma ação no corpo. A pele, assim como um corpo sem órgãos, é um limite, nosso litoral. Justamente se a fronteira se marca por confundir o que supostamente separa, na noção de litoral “há uma diferença radical que se descortina” (ALBERTI, 2011, p.10). O corpo, para marcar-se na diferença, entretanto, deve imiscuir-se na fronteira indistinguível, a pele ao mesmo tempo é nosso elemento de contato com o mundo, moldável nele e por ele e, ao se marcar como litoral do corpo, também singular matéria de diferenciação.

Deleuze, por exemplo, pensou as operações do lugar Carmelo Bene no mundo. É sempre por um lugar no mundo que se começa, não é? A “verdade” é a mentira do fato de que entramos no mundo. Seria o mundo que entra na gente, não é mesmo? Bene-Puglia, Artaud-Marseille, Kafka-Praga, Lindsay-Cassino-Brazil. Mas a pele é própria! Então Artaud pode estranhar-se em Paris, ou na Irlanda¹⁶, como a Lindsay pode se estranhar em Southampton e se recuperar em Coventry ou London. Ou Kafka pode se estranhar num quarto: se ver inseto. Ou Clarice ou Leminski para nos ensinar a estranhar a própria pele, a palavra ela própria. No fim, o que é ou tem a capacidade de tornar-se próprio é o movimento possível do (peloe) pensamento.¹⁷

*“Encontrar a insciência da ciência que se ensina”
(NIETZSCHE, 2005, p.09)*

¹⁶ Artaud 1937 Apocalypse: Antonin Artaud Letters from Ireland (2018). Publicação que reúne cartas de Artaud redigidas da Irlanda em 1937.

¹⁷ “É quando Carmelo Bene faz um teatro universal com alianças inglesas, francesas, americanas que ele mais pertence à Puglia, ao Sul.” (DELEUZE, 2010, p.62)

São combinações. O lugar de “origem” faz um pouco a pele. Ao mesmo tempo que as operações só são interessantes quando equacionadas como modos de sair. A matemática de desmontar minorando. Por subtração, como fez Bene em Shakespeare ou Beckett quando retira “excessos” e faz aparecer os vazios. A potência de minorar é fazer aparecer a linha de variação contínua. O que isso “significa” para o performer? Há uma operação de acesso* que procede por apagamento, por redução dos excessos, por procedimentos de invenção (ou invenção de procedimentos), mesmo que, depois, a própria pele revele uma dragqueen, como no caso do estudante Gengiscan Pereira, exibido à página 105. A dragqueen que declama poesia (@abigailfosterdrag) foi consequência do exercício de perscrutação das potências da própria pele. E se hoje ela é mais um estrato composto, corpo organizado, ainda assim a passagem da vida se faz quando encontra os exercícios de saída. *In and out* não são lugares, são movimentos. Quer-se ver as forças. É isso que invocamos na performance. Quando Grace Passô exhibe-se em sua “Vaga Carne” é por consequência do processo de apagamento sócio-cultural de uma raça, de um gênero. Pela impossibilidade no mundo faz-se a possibilidade variante. *In-vento*. É introduzir mais ar, mais espaço, mais vazio... ver nascer!

Eu resisto muito a uma certa narrativa convencional das coisas no teatro. [...] Não dá para parar... Ser mulher negra hoje aqui no Brasil é uma mulher num lugar em vibração o tempo inteiro. [...] Você tem que lutar também para dar conta e superar a língua do outro. [...] Eu nunca pensei primeiro “ah eu vou dirigir uma peça” ou “eu vou escrever uma peça de teatro” Não! Eu primeiro pensei na minha necessidade vital de fazer ou de elaborar um objeto artístico que fosse radicalmente a minha vida! [...]

Assim, quando me refiro ao lugar de origem, é menos um ponto de reconhecimento ou identificação e mais um lugar de experiência da matéria, dos movimentos que constituem os corpos, seus estados. Passô fala em um “lugar em vibração” e o que a vibração produz é justamente o movimento a outros modos, ressonâncias. Ainda no mesmo depoimento, no trecho transcrito a seguir, se refere à própria escrita como de “extrema autoralidade” que marca uma certa distância do termo autoria, possivelmente uma necessidade de diferenciação implicada de outros movimentos. Em consonância com os exercícios que este estudo exhibe, mesmo que a atriz, diretora e dramaturga mineira não utilize tais termos, observa-se um esforço de liberdade, uma relação

com o tempo como as que desenham movimentos menores, e uma localização no mundo decisiva para os movimentos que empreende. Quando digo *ao meu redor* é porque só posso observar daqui, deste corpo, e o corpo se marca também do cruzamento geográfico de latitude e longitude. Observar esta qualidade cênica, estes modos e linguagens que estão sendo inventados, enfim essas peles, se tornou possível porque os narro daqui, de um lugar no Brasil que oferece elementos que me mobilizam a pensá-los¹⁸. E mesmo que minha pele não seja negra, as vibrações ressoam, os lugares de experiência são incursões de matérias ressonantes que se atravessam. Os lugares não são identitários, como disse, *ao redor* refere-se a um espaço que se espraia, sem limites. Como “corpos vibráteis”, para usar o termo de Suely Rolnik, Grace segue:

Estou preocupada cada vez mais em me limitar cada vez menos, sabe? E essa minha relação com a escrita, claro, me dá uma relação com o teatro de extrema autorialidade. [...] Eu estou assim, cada vez mais, profundamente ligada a uma reflexão sobre o que que a minha pretitude desenha de uma forma mais intencional na dramaturgia brasileira. [...] Através de determinadas estratégias de linguagem eu busco criar um campo onde a minha existência pode ser plena, onde o meu corpo pode ser pleno. [...] O que eu busco, sinceramente, assim, ali, por exemplo, em Vaga Carne, é que a peça seja um campo de experiência viva do corpo. E não é só de quem está em evidência na cena, mas do público também. A ideia de tornar um acontecimento cênico uma experiência coletiva. Guardadas as devidas proporções e com a consciência de que nem se compara a isso, mas para mim, é a dimensão de certos rituais de terreiro que você vai, entende? Não tem como você ser negro, você ser negra, e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela foi oficialmente, digamos aí, contada por quem tentou destruir esses corpos. Então é muita coisa que tem, que está arraigada - (faz um gesto com a mão sobre a pele do braço oposto) – Que tem a ver com esse percurso diaspórico das comunidades negras, né? Assim, é uma mistura tão profunda, uma mistura de quem experimenta ou teve que experimentar tudo e daí produzir uma outra coisa que eu não sei o nome, assim, que está em outro tempo já.

Passô menciona um corpo de resistência como único modo possível de existência, fruto da combustão de experiências temporais da própria matéria-corpo-carne, no caso sua Vaga Carne. Em todos os sentidos, e é nisto que acredito para nutrir práticas de ampliação das potências a um *minor acting*: carne-pensamento.

¹⁸ Precisamente: 30°02'32.7"S 51°12'51.8"W. Eu aqui: América Latina. América do Sul. Brasileira, apesar de toda essa filosofia francesa ou das experiências de vida e de pesquisa inglesas. I am deeply a Brazilian lady! E gaúcha! - termo utilizado para se referir aos habitantes do Rio Grande do Sul-.

Porque é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? É a de quem vem para matar e pegar! É uma perspectiva de quem está do outro lado: é de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, está correndo atrás para cuidar do que aconteceu no passado, ao mesmo tempo aqui no futuro sabe que está tudo junto. São corpos políglotas assim, cheios de referências. E mais resistentes, né? Não há outra opção...¹⁹

Isto que nomeia corpos de resistência percebo em Deleuze e Guattari sob o termo revolucionário. Carmelo Bene revoluciona, por exemplo, ao executar sua crítica ao teatro que não é de modo algum uma opinião, mas uma operação cirúrgica sobre os elementos teatrais. Como John Cage opera revolucionariamente o ambiente sonoro, novos cálculos/movimentos entre som e espaço. Artaud atado porque sua revolução no corpo é de outra ordem, desorganização: corpo sem órgãos. Kafka revoluciona a língua dentro da língua. A linha de variação contínua é a qualidade de minorar, seu movimento extenuante, resistente, operando revoluções, empenho crítico: esburacamento. Nascer de novo! Rebelião de um corpo sobre as colonizações de seu pensamento, comportamento, expressão, movimento.

E, onde residiria um “teatro da imanência” encontramos muitos recursos que o campo da dança tem ensaiado, especialmente quando consideramos algumas práticas em dança contemporânea. Cavar o(s) espaço(s). “A energia infinitamente modulada do corpo do bailarino transforma o espaço fazendo com que nele nasçam fendas, precipícios, poços de ar, asperezas, longas planícies lisas” (GIL, 2004, p.199). E se o corpo tem no gesto dançado a possibilidade de cavar e criar espaço, o ator traz na boca, a potência do furo, como diz Novarina em sua Carta aos atores,

[...] todo ator sabe disso: que a palavra é o que sobe do buraco na matéria, que ela não preenche o espaço, que as palavras não se amontoam, não se acrescentam umas às outras, que a palavra não carrega nada de um corpo a outro, mas que ela cava. E que o espaço será cada vez mais furado por nossas palavras. Que estamos aqui [...] para furar uma matéria cada vez mais. Será que é a palavra aquilo que sobe da matéria, por nosso tubo? Não não não, a palavra é o próprio buraco. E o buraco que devemos pronunciar, essa abertura de novo, esse jogo de disjuntar as coisas, de refurar o espaço só com uma palavra de nossa boca, de liberar por um buraco vazio dentro toda a matéria de sua estúpida paixão. (NOVARINA, 2009, p.58-59)

¹⁹(Grace Passô em depoimento para a série audiovisual “Afronta! (Face it!)”. TV Preta, 20/11/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UiQCtYshfXA> Acessado em: 25/07/2020).

Ora, se existe distância entre as técnicas de dança e as do teatro, como de fato existem em suas especificidades expressivas, não por acaso escolho o termo performer para nomear estes corpos aqui tratados. Uma das tendências das artes cênicas contemporânea é justamente a imbricação dos campos em suas especificidades. Assim, cada vez mais técnicas meditativas, de combate, técnicas circenses e acrobáticas, técnicas midiáticas, de reprodução, amplificação, mapeamento, técnicas terapêuticas e médicas, entre tantas outras se cruzam nos processos de composição e aprimoramento expressivo dos corpos em seu(s) treinamento(s) e jogo cênico. O bailarino que aprende a cavar pela palavra, o ator que consegue furar o espaço com o seu movimento como no gesto dançado. O performer contemporâneo deve responder às especificidades técnicas dos campos de que se apropria, mas deve conjuntamente ser capaz de operar um agenciamento variante da matéria técnica em sua composição de pensamento manifesta no corpo. Como o performer contemporâneo pensa? Por onde se desenham os traços individuantes da matéria que nos cabe como ofício?

Em cada palavra que deposito nestas folhas vão se traçando linhas do que, acredito, desenham possibilidades para uma qualidade singular - devir revolucionário - de performar. Aqui nomeada *minor acting*, porque afinal, tem se mostrado difícil compor uma tese abdicando dos nomes. Entendo, por princípio, que tal qualidade cava! e daí, subsequentemente, pode operar por subtração, apagamento, adensamento, repetição e diferenciação, saturação, etc. A pele, por sua vez, aparece como o conteúdo e a forma de expressão, palco privilegiado para promover tais operações sensíveis. Somos capazes de compor novos mundos porque estamos respaldados pelos mundos que foram criados antes, mas a diferenciação é sempre em si mesma. Nossa pele é o ponto de pertencimento e estrangeirismo que nos cabe treinar

É preciso dizer que há sempre uma desterritorialização nos processos menores, apagamento de traços para riscar outros traços: reterritorializar. São movimentos. Deleuze e Guattari observam como uma literatura menor é sempre política e coletiva pelo que *risca* através dos enunciados, por procedimentos da língua que inserem novos movimentos na própria língua. No teatro menor de Bene, “essa amplitude que não para de extrapolar, por excesso ou por falta, o limiar representativo do padrão majoritário” (DELEUZE, 2010, p.59), justamente

uma função antirrepresentativa que não se situaria em outro lugar, sua resistência não está apartada da representação, mas imiscuindo-se, cavando as linhas de variação contínua, riscando-as. Não se trataria de uma oposição, dois lados em embate, a linha é traçada sobre, de dentro, pelas superfícies, através. Disse que era sutil, mas talvez o termo “cirúrgico”, como Deleuze nomeia as operações de Bene, seja mais preciso mesmo. Porque esta sutileza em dado momento escancara a diferença, tornando-se um movimento aberrante. É então uma operação na representação, desorganização dos lugares de poder na cena, operação de fluxos de intensidades.

Eduardo Viveiros de Castro ao nomear a antropologia de ciência menor por basear-se no exercício de descolonização do pensamento, faz-me pensar no tanto de antropologia a ser treinada no corpo do performer contemporâneo. Para pensar um *minor acting*, teríamos que considerar não somente estes preceitos que respondem aos movimentos da diferença em uma estrutura molar (maior), mas necessariamente os movimentos de escapar às noções edificantes do próprio corpo expressivo. Uma coletividade-candomblé (Passô), uma singularidade-inseto (Kafka), ou um Ricardo III amputado, protético, deformado, (Bene), um ator gago para agenciar uma máquina de guerra (BALESTRERI, 2018). Se uma atuação maior, por sua vez, aparece demarcada sob certos aspectos pré-definidos, um *minor acting* apareceria através de novas operações que riscam estes mesmos aspectos. E se descolonizar o pensamento é um movimento, se operar funções antirrepresentativas “seria traçar, constituir de algum modo uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um” (DELEUZE, 2010, p.60), então em todos os sentidos é dança: “aí está o essencial: para além do exterior e do interior, uma agitação, uma dança molecular, toda uma conexão-limite com o Fora [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 24). Superfície-pele para um processo meio coreográfico do pensamento, continuamente sendo ensaiado.

Assim, para tanto, possivelmente a pergunta do performer seria primeiro “*como o mundo anda em mim?*” do que “*como eu ando no mundo?*”. Antes da vontade de mudar o mundo, a indagação de como o mundo me muda²⁰. Moldamos. Mo(n)stramos. Um autor menor necessariamente reinventa e faz

²⁰ “Que o teatro, evidentemente, não muda o mundo e não faz a revolução.” (BENE por DELEUZE, 2010, p. 56)

variar os modelos, os padrões e os elementos de poder, ainda que provisoriamente. Operar é pôr em movimento, explorar a variação possível não por diferir contrastante, mas pela diferença em si mesma. Essa autoria menor, quando composta no corpo, ergue monstros contemporâneos capazes de inaugurar epistemologias que estão sendo construídas em cena. Como uma literatura menor começa por enunciar, não sendo a forma expressão de conteúdo, mas seu estimulante. “Arrastar, adiantar-se à matéria” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.58)

Esta tese aborda, literalmente, tais ranhuras: pelas suas bordas, quando cavam. A abordagem é mais olhar de perto do que se jogar. Espio da beira. Assim, bordando, também... a tessitura é senão a linha de pensamento com que se borda esta **abordagem** sobre o corpo.

Considero como o performer contemporâneo em seu(s) movimento(s) criativo(s) que faz(em) dele um pensador cujo pensamento se expressa em matéria extensa, densa, com peso, volume e articularidades muito, muito próprias. Há muitas cartografias em cada corpo visto que, como explicarei adiante, o corpo morre e renasce inúmeras vezes. O pensamento do performer se condensa em vias de nascimentos e mortes: em nossas cas@as. E, talvez por um fascínio às contradições que nos constituem, descobri que é no maior órgão do corpo humano que reside ou residua a potência de uma prática performática menor que anuncio.

Aqui, um pensamento em partículas. O termo pessoal se compõe conjuntamente à natureza de ser muito particular. Já anunciei que a pele como acesso foi tomada por princípio para erguer a investigação que se expõe. O que não deve ser confundido com qualquer ímpeto narcísico ou restritivo. Contrariamente, a ideia de partícula antecipa um apreço à humildade. Humildemente se pensa pela própria pele pelo que ela tem de mínimo, ínfimo, minucioso. Há certo domínio deste saber que não me esforço em nomear, mas que pretende interessar aos corpos da cena de hoje e de amanhã. Ou de outros tempos. Os estados de atenção e concentração do corpo pertencem às *particularidades*. “Provar é experimentar”, afirma a professora, artista e pesquisadora Paola Zordan (2019, p.27), cuja “pele é suave e ajustada ao corpo” (CORAZZA apud ZORDAN, 2019, p.5). Uma tese pretende provar alguma coisa:

antes de experimentar, sente-se o cheiro. O corpo se aproxima.²¹ O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, esclarece que

A expressão “experiência de pensamento” não tem o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo pensamento, mas o de entrada no pensamento pela experiência real. Não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação, ou de “experimentar o pensamento ele próprio.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.217)

Penso que o performer dá prova de seu pensamento ao mover-se, condensar e expressar estados de corpo que são em todos os sentidos estados de alma, psíquicos, emocionais, o corpo é tudo isso. O trabalho do performer não é, senão, o da própria experiência catapultada ao outro? O corpo é pensamento material e matéria de pensamento no templo de trabalho, na oficina, que é a carnificina legítima de desenquadrinhar/desorganizar/descolonizar o próprio corpo, isto a que nos dedicamos, atores, bailarinos, em nossas expressões físico-vocais-figurais-performativas. O performer, ao mover-se, corpo pela experiência, ergue aí um pensamento próprio. **Pensamento poroso** nomeio aqui na expectativa de circular esta qualidade que penso pertencer a uma atorialidade maquínica, *minor acting*.

*A pele não é o lado de fora. A pele é justamente o entre: entre mim e o mundo!
Superfície de contato e contágio ~~inter~~medial/dupla.*



Figura 1
Porto Alegre. Orla do Guaíba. Foto
tomada em 21 de julho de 2020.

²¹ A questão da incidência do pesquisador sobre a matéria estudada sempre tomou lugar nas minhas ponderações investigativas, este corpo que se aproxima do que pretende saber melhor, ou um pouco mais. Em estudo anterior dizia que: “dentre os desafios encontrados no desenvolvimento da pesquisa, pontuo a intervenção do próprio olhar sobre o objeto estudado. Como observar sem que se altere o objeto observado? O antropólogo que investiga a tribo não está em contato com uma tribo já transformada pela sua presença? O pesquisador que vai à praia coletar insetos nas dunas já não alterou este *habitat* pela própria pegada que marcou na areia? Neste terreno também arenoso que é o palco, lanço um olhar da coxia, na tentativa de não me impor sobre o que observo, mas a invisibilidade da minha ação é utópica, já que a própria ação já é marca sobre a coisa estudada. Assim, da mesma forma que meu olhar torna vivo este *corpus*, também deve saber conviver com o paradoxo de um *corpus* alterado pelo próprio olhar. (GIANUCA, 2013, p.18)



Figura 2 -Porto Alegre. Arroio Dilúvio. Foto tomada em 26 de julho de 2020.



Figura 3 - Centro de Porto Alegre.
Rua André da Rocha. Foto tomada em 09 de abril de 2019.



Figura 4 -Porto Alegre. Arroio Dilúvio. Foto tomada em 21 de julho de 2020.

MAPAS DE FORÇAS: (H)VE(N)TORES

A pergunta de Spinoza retomada por Deleuze, “o que pode o corpo? ”, apresentada assim, filosoficamente, primeiro ofereceu um novo modelo de relações causa e efeito, “afrontando Deus” e colocando o corpo em protagonismo, “desvalorização da consciência em proveito do pensamento” (DELEUZE, 2002, p.23). Depois, aliando à produção Artaudiana sobre o Juízo de Deus e o Corpo sem Órgãos, ao lado de Guattari, expõem os três grandes estratos que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação que esvaziam, por sua vez, a potência dos corpos. Aliás, Tadeusz Kantor já observava que “o ator-artista tem sido desarmado, domesticado” (2008, p.137). Ao passo que, quando os filósofos comparam o CsO ao ovo para dizer que “ele é contemporâneo por excelência, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado” é para distinguir um meio *spatium* da *extensio* (2012, v.3, p.31). Para os anseios que mobilizam o pensamento que aqui exponho, o conceito de Forças e suas articulações, agenciamentos, operações e atravessamentos são vitais para a noção de corpo performático que se apresenta²².

O que é e o que pode o corpo são algumas derivações que nutriram “minhas aulas” e que, mais tarde, conduziram à experimentação cênica do “Manual Maquínico do Corpo Cênico” (Pelotas, 2018). Mas, por princípio, apresenta(va)-se os conceitos de Forças, Figura e as relações entre matéria intensa e matéria extensa: minha proposta pedagógica que nascia da orgia de minhas leituras Deleuze-Bacon, Deleuze-Proust, Deleuze-Guattari-Kafka, Deleuze-Guattari-Artaud, Lispector-Bacon-Deleuze-Zordan, Novarina-Zumthor-Sontag-Spritzer, Deleuze-Proust-Balestreri, Bene-Deleuze-Balestreri com participações de Woolf, Cezanne, Bukowski, Campos de Carvalho, Rancière, Foucault, entre outros muitos e vários corpos. E, como era uma orgia, e eu

“Porque não o sabemos, tagarelamos: Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas “o que surpreende é, acima de tudo, o corpo.” (DELEUZE, 2002, p.24)

²² Um corpo Spinozista. Explicado nas palavras de Eleonora Fabião “[...] nem como substância nem sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. [...] um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. (FABIÃO, 2008, p. 238)

precisava começar, “com medo mesmo”²³, como se diz, de outro lado estavam Grotowski, Stanislavski, Laban, Barba, Ubersfeld, Pavis, Brook, Castelucci, Wilson, Bausch, Kantor e outros corpos. Aliás, não era de outro lado, não, a orgia se faz por sobreposições, penetrações, atravessamentos. Por cima, por baixo, de lado, de costas, com a língua. Tem gostos, cheiros, suor, respiração. Quando digo “minhas leituras” ou “minhas aulas” é porque me aproprio de tudo isso que não é meu, mas que passou por mim e meio que fazem um filho. “Eu” mesma estou nascendo ainda. “Cigarretes after sex”!²⁴

Então, começava assim, lembrando-nos do conteúdo das aulas de física: os **vetores de forças**. Eu estava à frente das práticas “de corpo”, munida de um background bastante prático, actually, e nos dedicaríamos às práticas bastante físicas, afinal! Aprendi com a professora Paola Zordan um modo didático de apresentar o pensamento da diferença e, porque era inevitável pensar desta perspectiva, anunciava os planos extensivo e intensivo da matéria à maneira como aprendi em suas aulas:



Seguido dos vetores de forças e da discussão sobre a noção de forma (que antecipa o conceito de Figura e se relaciona com outros conceitos pertinentes às práticas que incorreríamos).



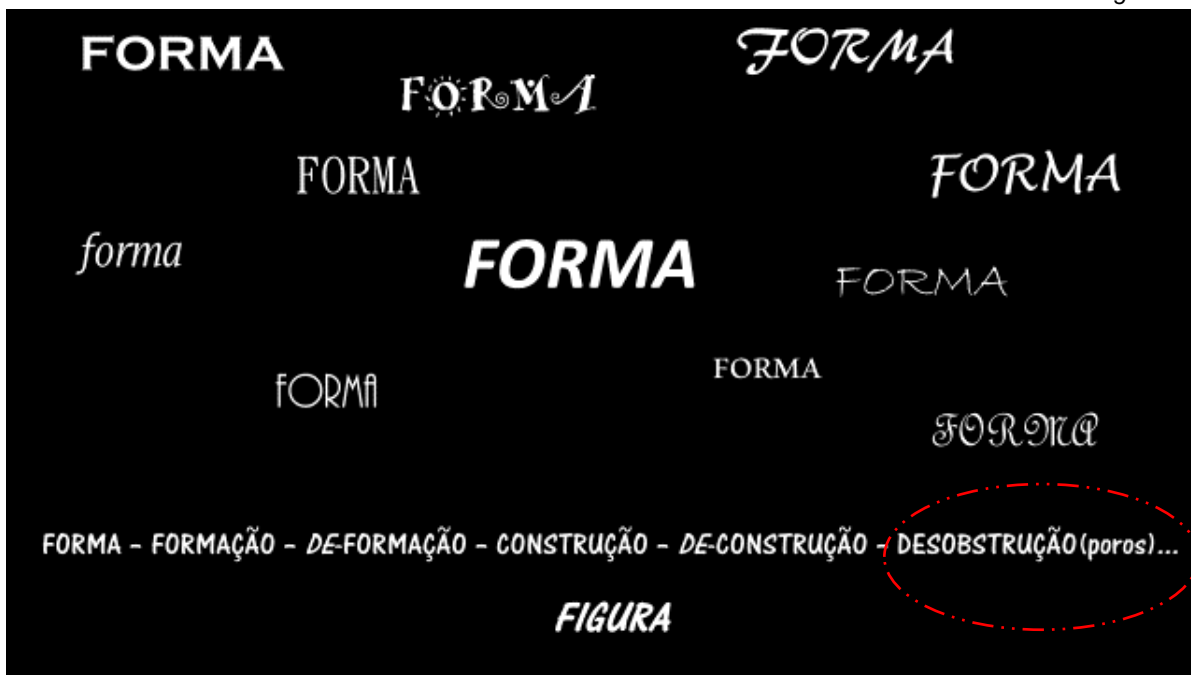
Figura 5

²³ “Uma criança no escuro tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando.” Desenhar um território: “a canção salta do caos a um começo de ordem no caos. [...] combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, vol. 4, p.122)

²⁴ Banda norte-americana fundada em 2008.

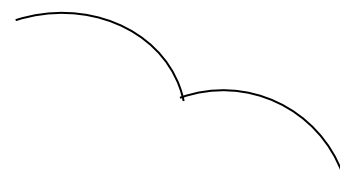
Este segundo slide aparece aqui acrescido das destinações que a investigação alcançou e que culmina na desobstrução dos poros da pele:

Figura 6



Ora, não se tratava de um sadismo em vê-los frustrados ao chegar nas aulas de expressão corporal ou vocal e a ministrante convidá-los a retornar às aulas de física. Talvez só um pouquinho de violência proposital, em consonância com a acepção de que a violência é condição para a aprendizagem. A noção de *esforço* é um dos princípios da análise do movimento humano, afinal (LABAN, 1978). Então, as forças sendo produtoras das formas, constituindo os diversos tipos de relações, as experimentávamos nos corpos: em práticas objetivas através de partituras fixas e exercícios de composição de figuras ou paisagens, por exemplo; e também como produtoras do pensamento, como possíveis lançamentos para corpos e proposições reflexivas até então desconhecidos, vozes inaugurais, na relação textual, nas operações cênicas, enfim através de camadas expressivas e operativas. Forças e como se riscam no espaço. Forças e como atravessam e são atravessadas no tempo. Forças visuais, conceituais, sonoras, sígnicas, etc. Qual a força de uma peça de figurino? E por onde se fortalece ou se esgota? A força de um gesto? Desconstruir para enxergar os detalhes, as forças mais sutis. Tomar distância para olhar mais de perto, aquele movimento já referido: closer!

Sobrevoar.



E, claro, todos os corpos estão atravessados de forças: o que distancia a força do ato performático da força de estar no mundo? O que é o meu corpo no mundo, que forças ele opera? Como converge, dispersa, condensa, satura, captura, expressa, para criar, performar? Minha ideia de um corpo em estado de performance é a de um corpo produtor de pensamento através das forças que engendra em seu(s) ato(s) expressivo(s). Dar-se em cena ou para a cena como um réu diante do processo: implicado. Com testemunhas. Um -cena- e outro -treinamento- são processos. Uma coreografia de 2 minutos ou um diálogo que redireciona a linha dramática são dois processos diante de um grupo de pessoas conduzidos pelo(s) performer(s) a uma experiência de tempo colocando em jogo de forças específicas de expressão, mesmo que cronologicamente se deem num curto espaço de tempo. A performance é uma convergência de forças que relativizam o tempo, os corpos no espaço, as proposições significantes e sensíveis. Distâncias entre as forças que comunicam, as forças que compõem críticas, as forças que deslocam, e as forças que erguem blocos de sensações. Vetores indicam os **movimentos** das forças, para que não esqueçamos. O corpo que dança riscando, cavando o espaço, desafiando o tempo através do ritmo que desencadeia e dos pontos de equilíbrio e desequilíbrio que experimenta em sua matéria na relação gravitacional, de contatos entre superfícies, de apoios e transferências de peso, sustentação e fruição, etc. atravessa(n)do-(se) de intensidades e fazendo-as mover, o que pode este corpo?

É ainda a mesma pergunta...

Então, por princípio, em todas as aulas que ministrei, das expressões físicovocais às improvisações, passando pelas teorias da linguagem visual da encenação ou fundamentos da linguagem teatral até às práticas de montagem que terminavam em encenações que dirigi, a questão inicial sempre foi a observação das forças. Do micro: um ponto no corpo, um acessório cênico, uma resposta postural, um traço no espaço, ou pelo exercício de singularidade nas palavras, nos sons, por exemplo; ao macro: o corpo no espaço, a cena como

operação complexa, um “casamento polimórfico”²⁵; e do corpo em suas teias relacionais e manifestações expressivas, adensamento e expansão/expressão de forças. Para além da famosa atenção flutuante do performer, sua condição singularizante, cavar no indivíduo os traços individuantes: são todas operações de forças, não o são? Naturalmente, trata-se de exercitar um olhar, mas um olhar físico como esclarece Romeo Castelucci: “É o olhar do corpo, extremamente físico: funciona como um poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento”. (2014, p.35). Forças em dimensões múltiplas: as físicas, as vitais, as subjetivantes, as formadoras, as resistentes, as de re-existência, fuga e captura, produzir pensamento. Treinar corpos para flagrarem-se no hoje ante o anseio viciado de trazermos o passado e de anteciparmos o futuro. O ator contemporâneo treinando-se no presente para potencializar sua presença de forças, por mais que a ideia de treinamento contenha em si a suposição de um depois, ou que o presente se marque como futuro e passado atualizados nesta matéria-tempo. Traços de forças que apagam e reforçam outros traços. Plano de composição do corpo-carne: “...percorrer suas superfícies – isto é, traçar um plano” (LAPOUJADE, 2017, p.36). Treinar a pele seria então atentar às forças e por decorrência ver-se passagem de vida, de morte, postulando em si a pauta do tempo.

Trata-se do corpo e do tempo. Um aspecto especial do corpo revela uma figura singular do tempo. O corpo está sempre lá, mas, como disse Hijikata: “Nenhuma vez a carne nomeou o que lá está nela.” [...] E o corpo, enquanto pura gênese, envelopa esse tempo nas dobras da carne. O tempo se abre com esse corpo desvencilhado de órgãos, esse autômato refeito pelos fluxos intensivos e flutuantes da vida. No fundo a vida e o corpo nada mais são que a mesma coisa, mas, para que sejam verdadeiramente o mesmo e o corpo seja digno da vida, será preciso descobri-lo em sua própria força de gênese, em seu próprio tempo. O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, onde se encadeiam as redes, os poderes, e todas as bobagens sociais. (UNO, 2012, p.61)

O que pode o corpo? refere-se às suas potências: aí seus poderes. Na perseguição-processo para acessos a uma qualidade atorial maquínica

²⁵ “O importante é que cada pessoa que quer se aliar ao teatro parta do princípio de que esse casamento, se chegar até o altar, exige de ambas as partes uma atitude aberta à compreensão, numa integração constante; é preciso não esquecer que o teatro, não o espetáculo, o teatro é integração polimórfica.” (RATTO, 2008, p.28)

constantemente observar e experimentar um rearranjo das forças, suas operações. É uma engenharia, é física, compõe-se também quimicamente, é matemática, é arquitetônico. **Minor acting** treinar-se-ia por um apreço inicial da atenção aos agenciamentos de múltiplas forças. E, como nosso território é a cena, seus desenhos e traços, evoluções semânticas e desorganizações sensíveis, todos os vetores apontam para as relações corpo-tempo.

*“...Nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo”
(DELEUZE, 2010, p.35).*

Por consequência, ao trabalhar com o conceito de forças, sempre repeli as noções de certo e errado acreditando que elas mais ofuscam do que abrilhantam os processos. Claro que, em alguns exercícios mais tradicionais, como as partituras de condicionamento físico, desenvolvimento do tônus muscular, aprimoramento de precisão dos movimentos, pontos de equilíbrio e sustentação, desenvolvimento rítmico, etc. existe a expectativa de um alcance dos corpos às posturas de tronco, braços, pernas, direções no espaço e movimentos bem executados ajustados ao ritmo proposto, aí se poderia dizer que alguém estava “errado”. Foi inevitável trazer também os pilares que me “formaram” como performer, eu acredito na repetição para o aprimoramento e, bem, o princípio da “diferença e repetição” está nas entranhas de outros conceitos aqui expostos ou desenvolvidos. Ora, os ensaios são grande -senão a maior- parte do laboratório dos performers. Nos ensaios se desenvolvem as criações e se aprimoram as expressões, as formas, se potencializam as forças. Sempre desmedidas em relação ao processo de expor-se para o público, no qual outras variáveis (forças) atravessam a presença cênica, derivando a própria performance, e distanciando em certa medida cena e ensaio, mas trazendo-os como indistinção também, sequência serial de um processo de tempo condensado no corpo. Ali, as forças das testemunhas, dos compartilhamentos, se somam.

Vejo o palco às vezes como uma grande tela mesmo, onde se marcam os traços de forças, as camadas de expressão se alternam em composições vivas. Naturezas distintas entre pintura e a performance, mas forças não tão distantes de expressão. O quadro, entretanto, mesmo se termina de se compor diante do olhar do outro, preserva uma certa aura que agencia estético e estático. Na cena,

outros aspectos são postos em operação. A natureza efêmera da performance nos torna testemunhas de um processo de nascimento e morte, gestado em ensaios, demasiadamente vivo, especialmente quando escapa às amarras da representação em prol da presentificação dos corpos. É uma inversão operativa também: não é o corpo que se presta à personagem, mas a personagem que está a favor da matéria corpo em sua condição atuante, ou melhor, atorial.

Pude testemunhar esta relação na performance do estudante Mario Celso Pereira Jr., por exemplo. Ingressante em 2014, portanto parte da turma com a qual trabalhamos os conceitos e práticas aqui expostos ao longo de dois anos, em sua performance para nossos estudos de Expressão Vocal I, abdicou de todo o virtuosismo, herdado de suas experiências como artista de circo e de seu afinco pelo aprimoramento técnico-estético do movimento e expressão, para apresentar-se como um corpo-vocal-variante através da composição de um usuário de crack. Ao propor-se nesta incursão compositivo-criativa, Mario fez-se experiência de forças em prol de pôr a dançar a matéria vocal em sua caixa ressonante, produtora de vozes, ritmos, do cavernoso ao agudo, da pausa e respiração como página fundamental do discurso ao ritmo acelerado que tonalizava a angústia da eterna insuficiência da droga para saciar o vício. Auxiliado por alguns colegas que anteciparam que sua performance se daria na rua, nos convidando para deslocarmos-nos para a calçada do prédio, aguardávamos o início de sua performance quando, ao longe, cerca de um pouco mais de uma quadra de distância, se avistava aquele corpo através da voz que fazia ecoar pelas ruas. Palavras meio ininteligíveis, sensações expressas em resmungos, a escuridão da noite colaborava para a indistinção dos contornos do corpo que se aproximava sem pressa do local onde estávamos, à frente do prédio que trabalhávamos. Mas também, o uso da própria voz borrava o contorno entre entonações, texto, gemidos, respiração, sentidos, gestos, cantorias, xingamentos, palavras proferidas pela metade, desmontando a língua, fazendo escorregar a matéria. Era um corpo que provocava medo, inclusive, sensação compartilhada entre muitas das testemunhas naquela ocasião e, penso que, para além da personagem como figura social que pode provocar tal sensação, era a intensidade com que movia seus recursos físicovocais expressivos na matéria que se oferecia como palco da experiência em si mesma. Mesmo porque o fato de sabermos quem era que compunha a figura e

reconhecemos que se tratava de uma experimentação cênica, não diminuí as sensações de angústia, desconforto, e medo promovidas por aquele corpo e seus movimentos entre estados e explorações de seus recursos vocálico-sensíveis, móveis-expressivos.

Soube por alguns colegas que o corpo de Mario já estava em estudo de estados, disposto na rua, cerca de pelo menos meia hora antes do início da nossa aula. Alguns deles cruzaram por aquela figura, observaram-na e não o reconheceram. Claro, não era o Mario ali, mas uma matéria carne vibracional posta em operação sensível na exploração de novos modos, meios, expressões, fazendo malabarismo (Mario Celso sempre foi muito bom nisso) entre intenção e intensidades desta vez.

Revisando meus arquivos de aula daquela época, encontrei uma das provas escritas redigidas por ele, intitulada “O que me atravessa me fortalece”. Em um trecho diz o seguinte: “transformar, modificar, adaptar, mudar. Para um ator, é sempre importante se explorar, se experimentar, e chegar a um outro estado, “vir-a-ser” [...] está ligado ao Devir, a mudança de um ponto ao outro, um caminho a percorrer ao se explorar ” (Mario Celso Pereira Jr., 2015). Era assim, principalmente sobre o conceito de forças, e abrindo espaços para o que experimentávamos que se fazia nosso “treinamento de corpo - desobstrução de poros”, relevância de peles percebo hoje, ao flagrar nas palavras de Mario que o que eu estava “ensinando” referia-se a um performer apto a se fazer percurso -de corpo-.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Como eu dizia, procurávamos fugir das aceções de acerto e erro, a maior parte das aulas, nos exercícios práticos ou nas discussões teóricas (que, de fato, se davam muito de forma acoplada, também), observávamos as manifestações das forças ou seu esvaziamento nos corpos. Quais as potências possíveis de se observar? O que fortalecia as performances, os exercícios, as figuras, fossem elas físicas, gestuais ou vocais? E o que as enfraquecia? Nas práticas de movimento, quais os vetores de forças, para quais direções se destinavam e que intensidade tinham? Desenhar um espaço háptico. Que forças operam nos performers que admiramos ou nas encenações que nos arrebatam? Assim, a convocação a um modo de pensar o mundo, o corpopsentimento, o treinamento, a cena.

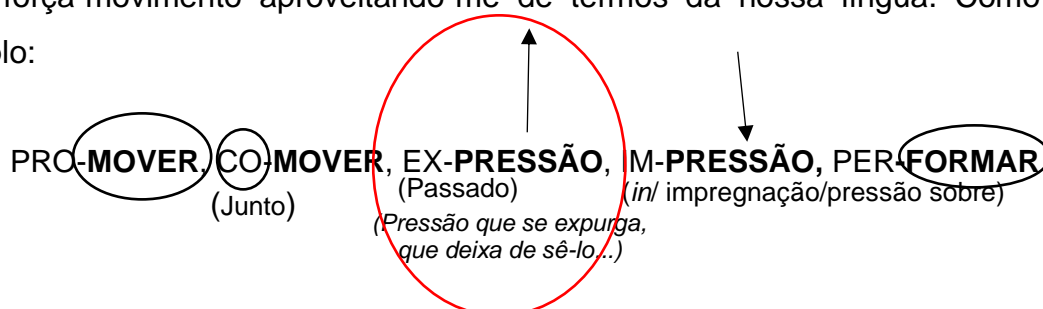
Eu, como professora, e eles, estudantes, nos encontrávamos uma vez por semana, durante um semestre. Pouco, muito pouco, pouquíssimo para qualquer exercício mais aprofundado das qualidades performáticas nos corpos ou para a incitação (a)efetiva de um pensamento poroso²⁶. Assim, provocar-lhes à experimentação e observação das forças em seus corpos, vozes, movimentos era também um jeito de estender as aulas. Pedir que se observassem cotidianamente e extracotidianamente com as proposições da antropologia teatral e o estímulo dos vetores de forças que marcam tais distâncias. Especialmente, aceitarmos, todos nós, que as forças são móveis e assim como eu dei umas aulas “mais fracas” que outras, eles também apresentavam seus episódios de fortalecimento e enfraquecimento dos corpos em estado de performance, promoção de movimentos. Treinando-se(nos) como poder de passagem. Pensar porosamente seria mover-se pelos estratos, excitar a(s) atenção(ões), fazer a carne atravessar-se de forças. Horas preenchendo, horas esvaziando a matéria, treinar o(s) fluxo(s). Prática dançante, “reunião dos meus

²⁶ É importante dizer que estas notas sobre os acessos e experimentações de forças decorrem especialmente da vivência com os estudantes ingressantes no curso de Teatro-Licenciatura da UFPEL no ano de 2014. Éramos bixos juntos, todos ingressando na universidade. Mas, o fato digno de nota sobre esta turma não se refere ao nosso ingresso compartilhado, mas ao tempo que pudemos trabalhar juntos através dos princípios e provocações aqui exibidos. Nós estudamos as expressões, as forças e os agenciamentos, seus corpos compositores e linhas autorais entre março de 2014 e dezembro de 2015. Através das disciplinas de Expressão Corporal I e II e, sequencialmente, Expressão Vocal I e II, estivemos fomentando estes ímpetus compositivo-expressivos, técnicos-criativos, pensamento poroso ao longo de dois anos e foi, especialmente nestes corpos, que pude notar os atravessamentos das filosofias da diferença com as técnicas de expressão, a emancipação autoral e as novas operações de forças que colocaram à prova por consequência dos estímulos que compartilhávamos.

átomos” (BENE apud DELEUZE, 2010, p.64), exercício para o exercício da diferença. O que chamamos de presença cênica, não são afinal forças? Corpos potentes/potência. E quais as forças, na elaboração de uma aula, a tornam mais ou menos “~~produtiva~~” potente? Abrir. Acho que, metodologicamente, passamos por este verbo-movimento.

Que forças atravessam o corpo promovendo-lhe o arrepio? Forças capazes de levantar os pelos, involuntariamente, da pele. Que forças nos fazem fechar os olhos? Que forças compõem os medos? E quais nos retiram de lá? As forças da fome. Instinto(s) de sobrevivência. Que forças produzem voz no corpo? Quais fazem convergir à minha carne a atenção das testemunhas? Éramos todos aprendizes. Práticas de movimento, é a isto que tenho me dedicado. Professora de perguntas.

Para uma explanação simplificadora sobre os termos que nos pertenceriam àqueles encontros eu expunha de início algumas proposições sobre força-movimento aproveitando-me de termos da nossa língua. Como exemplo:



eram algumas das proposições provocativas. As Forças Sensíveis. Forças de estratificação. Elas operam alheias à nossa percepção, então é um treinamento contínuo de notá-las, capturá-las, movê-las, promover novas operações. O inédito, o inaudito, o inaugural, são novas forças, riscar novos traços, iniciar passagens. Insights. É por si o trabalho: *in* and *out* – movimentos.

Antagonicamente treinar-nos percepção e afeto para, talvez, conseguir em dado momento arrancar o percepto da percepção e o afecto das afecções²⁷, como os “objetivos da arte”, segundo os filósofos, que esclarecem:

²⁷ “Quando a pintura quer começar do zero, construindo o percepto como um mínimo antes do vazio, ou aproximando ao máximo do conceito, ela procede por monocromia liberada de toda casa ou de toda carne. É notadamente o azul que se encarrega do infinito e que faz do percepto uma “sensibilidade cósmica”, ou o que há de mais conceitual na natureza, ou de mais “proposicional”, a cor na ausência do homem, o homem mergulhado na cor; mas, se o azul (ou o negro ou o branco) é perfeitamente idêntico no quadro, ou de um quadro a outro, é a pintura que se torna azul. [...] O vazio colorido, ou antes colorante, já é força.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.234)

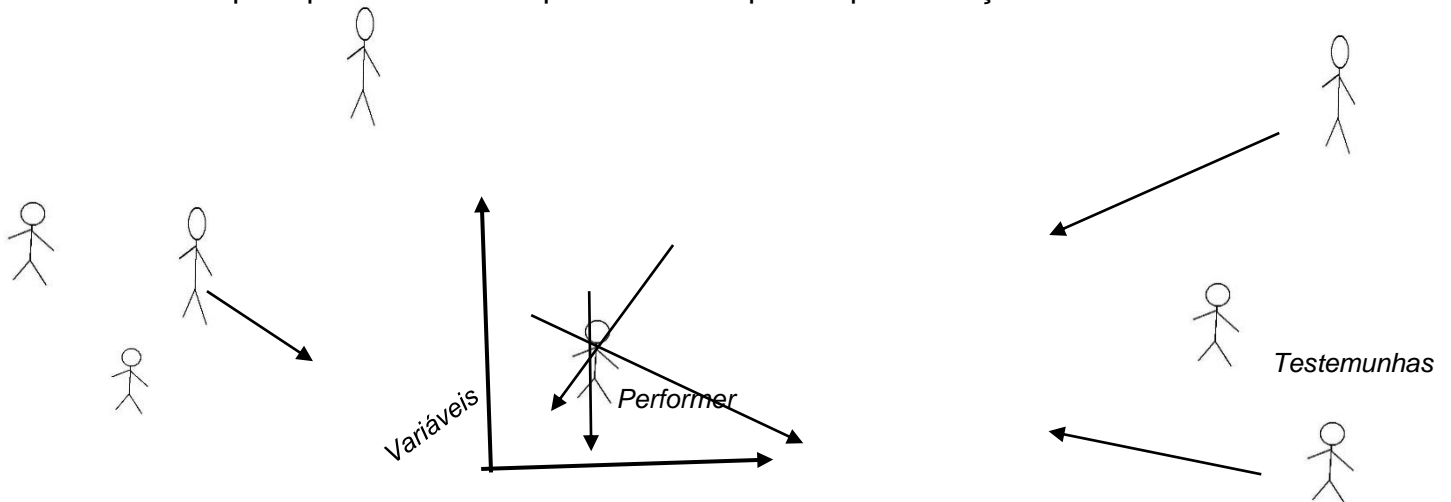
Artaud, Van Gogh, le suicidé de la société.

A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva [...] a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cézanne. É por isso que quem só é pintor é também mais que pintor, porque ele “faz vir diante de nós, na frente da tela fixa”, não a semelhança, mas a pura sensação “da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprida”, devolvendo “a água da pintura à natureza” [...] O objetivo da arte com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.217)

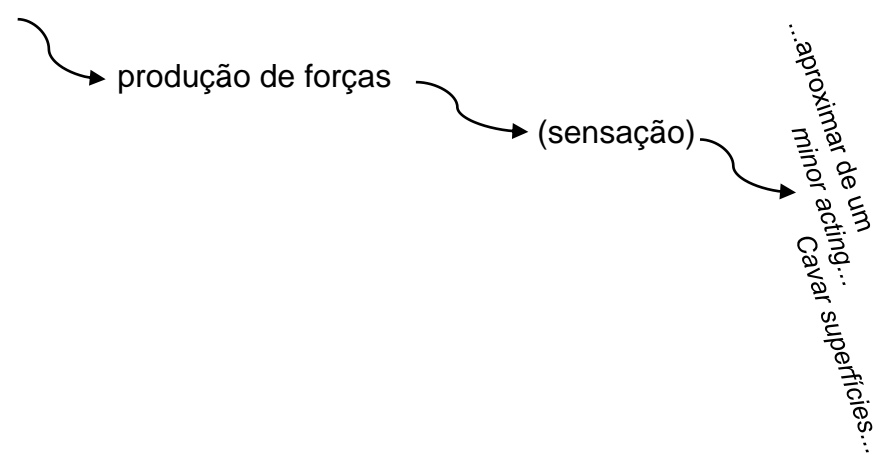
José Gil consagra um capítulo aos procedimentos pelos quais Pessoa extrai o percepto a partir de percepções vividas.

E a sensação que mais é senão o trabalho das forças? “Não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. [...] tornar visíveis forças que não são visíveis [...] a força é a condição da sensação.” (DELEUZE, 2007, p.62). É interessante notarmos, no nosso arcabouço de memórias como espectadores, as cenas marcantes, performances inesquecíveis, momentos memoráveis que compartilhamos da plateia. Quanto mais remota a lembrança, mais evidente se torna o fato de que quem sustenta a eternidade é a sensação.

O estudo que esta tese apresenta é fruto de um corpo co-movido pela afirmação deleuzeana de chamar-nos operadores. Nós, pós-deleuzeanos, pós-guattarianos, pós-beneanos, estes jovens que me vi na incumbência de “formar” cenicamente, quais são as forças que colocamos em operação? O quê, como e com quais procedimentos operamos? Foi por aí que começamos...



Considerar as variáveis: é sempre um *Corpo* no *Espaço Tempo*, atravessado por signos, técnicas, suas intenções, seus recursos estilísticos, descobrindo uma matemática. Palco moldura flutuante, ou um púlpito, uma arena, a rua, foco. Incidência de uma luz lateral, frontal, diagonal que iluminam o corpo: quais suas forças e o que inter-ferem ou afetam a ação? Distância entre ação e movimento. Acho que muito do que fizemos foi mesmo estudar as distâncias. Entre o óbvio e o novo... com os recursos que temos e os que inventamos. Quantas gradações de forças? Não são polos, mas linhas gradientes, colocar as forças expressivas a mover nos corpos. Estou anunciando há um tempo: é pensamento



CORPO SEM ÓRGÃOS (Cso)

“...realidade intensiva, não diferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. [...] Assim, o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo. Ele não é mais projetivo do que regressivo. É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea.”
(DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.31)

“Pelos poderes de Grayskull! Eu tenho a força!!”
(He-man)



Figura 10

Ai, breve parênteses nesta explanação teórica porque, sim, fui uma criança dos anos 80 e 90 no Brasil: Xuxa era uma força. Não era minha Rainha porque sempre detestei esse título de “Rainha dos Baixinhos”, mas era sem dúvida uma força expressiva do mercado televisivo para o público infanto-juvenil. Minhas colegas de classe, na escola, lembro de brigarem repetidas vezes argumentando qual delas seria a substituta da Xuxa no futuro. Eu estava sempre de fora da disputa porque voluntariamente não queria substituir Xuxa, nem Angélica, nem Mara Maravilha, nem Eliane nenhuma, era sabido entre todas elas, minhas colegas, que independentemente de quem assumisse o posto principal, eu seria a líder das Paquitas. ... é verdade! E ali, na minha predileção pelas loiras gostosas com nomes de comida e derivações da “Rainha” (Pituxa, Pastel, Sorvetão, etc.), acho que já se marcava o que hoje entendo como meu fascínio pelos desempenhos coreográficos, pelas ações coletivas. As Paquitas, para mim, representavam a força do grupo, da coreografia ritmada e ensaiada. Sei que pensar em Paquitas remete inevitavelmente às Chacretes que, por sua vez me fazem lembrar das Dzi Croquetes, mas isso foi antes, fui circundada pelos apelos dos anos 80 e 90, como disse, a linha que hoje consigo traçar entre tais referências é fruto da reflexão posterior. Criança pós ditadura. Não há como fugir do fato de que estes corpos contemporâneos estão atravessados das forças do capitalismo, das forças de existirem no Brasil, das marcas sócio-histórico-culturais-econômicas-comerciais-relacionais. Somos o que vivemos, como nos atravessa. E, bem, uma das coisas que sempre reflito acerca deste episódio da infância é o fato de que “o futuro chegou” (adiante contradigo esta premissa no que se refere ao slogan “Brasil, o país do futuro”, que atravessa a minha história) e nenhuma das minhas amigas assumiu o posto almejado. A Xuxa segue, Angélica segue, nós seguimos, atravessadas. Melhor que tenha aqui esta pretensão de estudar os corpos da cena, afinal, as Paquitas nem existem mais! Uma lição sobre o Tempo também, talvez... (ou sobre os desejos e aonde nos conduzem)!

Com o perdão da referência à frase da personagem He-man, apenas compondo esta insistência da memória atuando sobre o que exponho e que exhibe, evidentemente, um abismo entre a noção de força (física) do super-herói e as forças intensas que apresento sob a perspectiva deleuze-guattariana. Se algo os aproxima, talvez seja tão somente a potência de combate. Adam sempre invoca o He-man para a batalha, do mesmo modo que o fazem as forças intensas que atravessam nossa matéria extensa: travam batalhas. E bem, em tempos de feminismo, me puno por nomear um herói que se marca como macho-alfa-força-estratificadora na redundância de seu próprio nome, não bastasse marcar que ele é *he* também se compõe de *man*. E aí, penso que a frase da She-ra em contraponto à personagem masculina de Grayskull que “tinha a força”, sua invocação era constituinte: “Eu sou She-ra”. Não vou empreender



Figura 11

aqui esta discussão de gênero ou das forças do patriarcado, mas tomo a liberdade de mencionar brevemente tal distância: enquanto um pretendia ter a força a outra convocava seu *ser* She-ra. Escrevendo estas linhas deste corpo feminino, me pego pensando no quanto as batalhas femininas têm sido travadas pelo direito de *ser*. Assim, num breve lampejo que atravessa e me desvia, permitindo o exercício de deixar o pensamento fluir livre como já os precavi, voo dos super-heróis da minha infância para as mulheres reais que subjazem nas narrativas históricas e sem as quais “nenhuma obra de arte teria sido feita” (PIÑON, 2002, p.13). No esforço de promover suas ações à invisibilidade, as sociedades patriarcais dispensaram as mulheres de suas principais narrativas e feitos. Compactuo com Nélide Piñon quando menciona a usurpação de uma memória que “vedava à mulher o registro poético de sua experiência”, para em seguida concluir que “portanto a mulher bem pode proclamar, em nome do legado que cedeu à humanidade, ser ela também a outra cara de Homero, de Shakespeare, de Cervantes.” (2002, p.13)

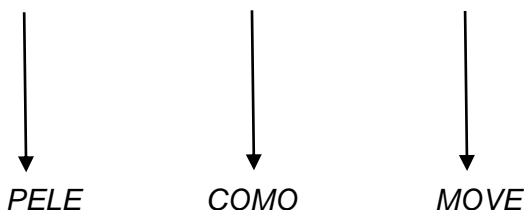
NHVM-DFOMT²⁸

É por estes movimentos também que um devir-mulher se marca como força de minoração, mais pelas intensidades propulsoras do que por um lugar na história, sem dúvida. O exercício de reconhecer as forças de estratificação do fato majoritário e as forças desviantes (DELEUZE, 2010, p. 59), ou o de provocar a invenção de modos de composição que agenciem tais forças na matéria corpo, ou ainda os exercícios de atenção às forças que (de)formam nossas Figuras-Corpo em vias do privilégio ao movimento, penso que pertencem a este dado treinamento da pele, pensamento poroso que circulo como foco de análise. Entretanto, vale ressaltar que a minoração não é um percurso desviante em relação à estrutura, mas diferença em si mesma, invenção. Um “arrastar-se à matéria.” A distância entre representar um conflito e conflitar as forças expressivas também é um cálculo singular, atravessar-se das forças intensas que desenham na matéria-carne-corpo nossas manifestações performativas.

²⁸ Parte da assinatura de rua da artista carioca Joana César cujo “enigmático aposto reúne as iniciais de “nenhum homem vai me impedir de fazer o meu trabalho”” (ESTEVEZ, 2012, p.18)

Isso em vias da ambição de promover sensações através do nosso campo de operações técnico-expressivas, criativo-compositivas.

PER(sona) (de) **FORMA**(ções) a **TIVAS**(operações).



Sabe-se que os estados *de* corpo são atravessados pelos estados *do* corpo. Como observa a bailarina e pesquisadora Dra. Monica Dantas,

Acredito numa continuidade do corpo dançante: o mesmo corpo que dorme, acorda, come, se excita e ama é o instrumento e a manifestação da dança, é o material manuseado para a criação coreográfica, matéria viva, plena, com vontades, desejos, cansaços, preguiças, treinada e trabalhada tecnicamente. É através do corpo vivido que o dançarino faz transitar suas diferentes experiências e as torna disponíveis para a criação e interpretação de obras coreográficas. (DANTAS, 2004, p.70)

E se tal perspectiva sobre o corpo se aproxima de um viés fenomenológico, como de fato o faz ao tratar do corpo experiência, de outro lado, se distancia da fenomenologia ao pretender que estes corpos tracem o que se desprende desta mesma experiência constitutiva. No ímpeto de variar a própria matéria, a carne pensamento que promulga a experiência do ineditismo pelo exercício de variação. É carne e é pele, fenomenologia e diferença, a ambiguidade é também traço ou força do que esta tese compõe. À parte a memória, ao reconhecimento, à representação, mas operando através destes, novas forças. Pois se a fenomenologia trata de um corpo que se constitui e que nos cabe treinar como corpo expressivo, de outro lado, ao considerar a pele, tratamos de um corpo por ser criado, potência de diferenciação de si mesmo. Flagrante dos próprios fatos majoritários na perscrutação da potência minoritária de cada um. Portanto, continuamente agenciamento.

As práticas somáticas²⁹, por exemplo, ao requerem do corpo seu status de fluxo, são canais de acesso para possíveis derivações minoritárias. Autorizam o corpo do performer a adensar-se diante das forças que o afetam na direção de ampliar os flagrantes de sensações do próprio corpo relacional. Ao requererem um exercício sensível dos corpos, autorizam-nos à criação, à reação de forças pelo que lhes atravessa e tais condições parecem ser não somente nutrientes, mas decisivas para potencializar momentos de acesso a um *minor acting*.

Talvez aqui tenha que referir à experiência que tive pela primeira vez com a técnica de Yoga através do professor Richard, no centro de esportes da Coventry University, entre setembro de 2019 e o início de fevereiro de 2020. Especificamente, a Ashtanga Yoga e a maestria do professor com quem tive a sorte de ter aulas semanais regulares ao longo de quase seis meses enquanto pesquisava junto ao C-DaRE. Menciono brevemente este episódio porque àquelas aulas pude descobrir ainda mais sobre as forças que atravessam os corpos, desta vez sob esta perspectiva que era, para mim, inaugural. Gostaria de pontuar duas aprendizagens que agregaram às noções prévias apresentadas: a experiência do corpo em pé que, de forma complementar à algumas técnicas de dança, potencializa a respiração e engendra o equilíbrio estrutural do esqueleto ajustando as vértebras, recolhendo o umbigo e abaixando um pouco o queixo (tendo os pés, bacia e ombros alinhados) fazendo-nos experimentar o corpo mais alto que podemos ser e, ao alcançar esta postura de sustentação da própria estrutura corporal, observar a intensificação das forças que se fazem na matéria extensa, através de sutis ajustes, e intensivamente, continuamente se contaminando; também a provocação do professor que insistia que podíamos muito mais com nossos corpos do que supúnhamos ou acreditávamos, e cujo gatilho para tais acessos estaria no exercício de eliminar os bloqueios produzidos unicamente por nossa mente, sem o consentimento de nosso “já habilitado” corpo. Pude, por breves momentos, experimentar esta surpresa comigo mesma, através de posturas que realmente não acreditava serem possíveis que as alcançasse. Sem dúvida, para tratar da

²⁹ Sobre práticas somáticas no Brasil e/ou suas relações com processos de criação cênica, ver por exemplo: DONADEL, 2019 (tese de doutorado); DANTAS, 2020 (p. 123-136); FERNANDES, 2015. STRAZZACAPPA, 2013. MEEHAN, 2013 (p. 37-52). PIZARRO, FERNANDES, SCIALOM, 2020 (p. 3-12).

amplitude de tais técnicas ou dos alcances possíveis através delas deveria ter mais tempo de práticas e estudos, mas considero relevante apresentar brevemente estes dois aspectos que anunciam as práticas de Yoga como um canal de acesso complementar para as investigações e exercícios das forças nos corpos. Pareceu-me que as práticas que realizávamos davam conta de, a partir de empenhos físicos específicos, acessar canais intensivos desconhecidos que reverberavam, por sua vez, em minha matéria-carne. Pele – “plano de acoplamento” – suponho que algumas práticas de Yoga, ao requererem nossa atenção ao ritmo e controle de nossa respiração, reforçam o domínio sobre o que experimentamos no contato das superfícies de nossos corpos. Embora merecesse, não me dedicarei a expandir este aspecto uma vez que aparece aqui como outro traço de memória, desvio adjacente do foco deste estudo.³⁰

Retomando a exploração das forças como prática pedagógica de abertura para corpos de pensamento, sobrepúnhamos fatores da análise do movimento, fatores de análise das forças de expressão, observação de traços de intensidades, entre outros aspectos que atravessavam as estruturas, composições e corpos que tratávamos em salas de aula. Valorizar os processos é também uma aprendizagem. Se a representação era então nossa suposta destinação como cumprimento de plano curricular, e se a ideia de formação de corpos expressivos além de futuros professores de teatro atravessava nossos estudos, então tratar das forças antirrepresentativas era um estímulo para requerer autorias, composições atravessadas de forças singularizantes, e a deformação constituía um dos princípios para repensarmos tanto as experiências compositivas da carne-pensamento, como uma suposta docência “formativa” que ponderaria entre instrumentalizar e emancipar os corpos nas

³⁰ O cruzamento entre práticas de Yoga, técnicas e recursos meditativos e de ampliação perceptiva dos corpos, e o trabalho de treinamento expressivo do performer contemporâneo tem sido investigado de forma crescente. O professor e pesquisador Cassiano Quilicy observa que “mesmo no teatro contemporâneo que procura manter-se dentro dos limites das realizações do palco são presentes as contaminações dessas questões, seja no âmbito da preparação dos atores, seja nos processos criativos. Daí o crescimento das pesquisas, inclusive no Brasil, voltadas ao uso de métodos das artes marciais (tai chi, ai ki dô etc.), Yoga, práticas meditativas e contemplativas, sistemas de educação corporal (sei tai hô, educação somática) e técnicas psicofísicas de caráter mais experimental. Talvez tal tendência, expresse, entre outras coisas, uma tentativa de se aprofundar estratégias de treinamento não tão identificadas com linguagens artísticas específicas, apostando, sobretudo, na ideia da transformação dos modos de percepção e de relação com o mundo, enquanto base de um processo criativo que se desdobra posteriormente em estratégias comunicativas e formas públicas de intervenção.” (QUILICY, 2012, p.17)

tarefas de articular suas amplitudes operativas, expressivas, acadêmicas, cênicas, criadoras de mundo, enfim, naturezas de pensamento pela experiência.

Seria este um estudo de incitações à rebeldia?

Uma das principais produções que fomentaram tais experiências atribuindo especial valor ao conceito de Forças é a obra de Deleuze dedicada ao pintor Francis Bacon na qual evidencia uma lógica da sensação e contrapõe o figural ao figurativo. Deleuze observa como Bacon realiza uma precisão deformante de suas Figuras (2007, p.65), assim como menciona uma precisão cirúrgica em Bene (2010, p.29). Não existe uma aleatoriedade nas ações, mas uma proposição específica sobre a forma e matéria em vias de reinserir o movimento. O filósofo parece rastrear nas obras, discursos e práticas, operações e criações de linguagens de como um autor em pintura, em música, em teatro, ou literatura inventa modos de fazer passar as forças.

Um corpo engendra complexidades específicas, nossa matéria-corpo-forma-pensamento se distancia da matéria-tinta-cor-traço-movimento. Entretanto, os estudos das forças, linhas de variação contínua, diagramas, figuras, o desvelamento de procedimentos de linguagens, as promoções de devires, especialmente o devir animal – cabeça em lugar de rosto, carne e carcaça, uma “acrobacia da carne” nas pinturas de Bacon (2007, p.31), ao serem transpostos para princípios de trabalho que visam provocar uma atorialidade maquínica, instigar como fazer passar as forças em uma matéria mais móvel e, em certo aspecto fugidia, como o é o corpo em relação à tela, constatei possível nutrir o alcance de corpos mais vibráteis diante dos pilares poderosos e às vezes claustrofóbicos da representação.

Esta claustrofobia seria alimentada também por um aspecto que tem especial relevância na obra sobre Bacon: o clichê. “É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco” (2007, p.91). Deleuze observa como o primeiro trabalho sobre a tela é “esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la”. Do mesmo modo, podemos pensar que tanto o corpo do performer como o próprio palco estão tomados de movimentos, imagens, entonações, ritmos, paisagens, reações, formas e linguagens, já demasiadamente vistos. Shakespeare nasce de novo pela operação Carmelo Bene. “Van Gogh inventou até mesmo forças

desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol.” (2007, p.63). Se a pintura está diante do dilema da captura das forças, as artes performativas do mesmo modo, tendo a representação como modelo constituinte, têm de lidar com os novos efeitos possíveis de pô-las em movimento nos corpos. Treinar-nos para atentar a todos os excessos de *deja vu* que a história e as técnicas nos contemplam, palcos e corpos já preenchidos, cavar a desobstrução dos poros da pele: “um pré-requisito do esvaziamento é ser capaz de perceber do que se está repleto” (SONTAG, 1987, p. 30). Opor-se à claustrofobia é fazer o ar circular novamente, respirar. Se a etimologia do termo latino *claustrum*, designa “tudo o que serve para fechar, barreira, cerca [...]” (HOUAISS, 2009), nossa operação de treinamento corporal é tratar de tudo o que serve para abrir, destravar, corromper. Cavar, esburacar, desobstruir, fazer entrar mais ar. Tornar poroso.

O animal que grita, por exemplo, não é uma forma a ser alcançada, mas a captura das forças do horror na expressão do grito:

Por que Bacon vê no grito um dos mais elevados objetos da pintura? “Pintar o grito...”: não se trata de modo algum de dar cores a um som particularmente intenso [...] mas de colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam. Do mesmo modo, a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças. Ora, as forças que compõem o grito e convulsionam o corpo para chegar até a boca como zona limpada, não se confundem absolutamente com o espetáculo visível diante do qual se grita. [...] Quando se grita é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação. O que Bacon exprime dizendo: “Pintar o grito, mais do que o horror” (DELEUZE, 2007, p.65-66)

No corpo do performer, a captura das forças no grito remete-nos à celebre cena de Helene Weigel em *Mãe Coragem*:

“Ela voltou a cabeça e abriu bem a boca, tal como o cavalo gritante no *Guernica* de Picasso. Um som áspero, terrificante, indescritível, foi emitido pela sua boca. Mas, de fato, não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava através do teatro, fazendo a plateia curvar suas cabeças como se tivessem sido atingidas por uma rajada de vento.” O grito mudo foi composto após muitas representações: a postura de enorme dor, a boca amplamente aberta sem, no entanto, emitir nenhum som, ganhou expressão e forma quando a atriz se lembrou de uma imagem estampada num jornal, que trazia a fotografia de uma mulher indiana gritando durante o assassinato do seu filho. O corpo inteiro da atriz se tornou voz, embora voz não houvesse. Podemos pensar que a necessidade expressiva deu ensejo à criação deste grito mudo, que ultrapassa em intensidade e tensão os limites físicos do grito mais forte que a atriz pudesse emitir. (BARBA, SAVARESE, 1995, p.235; MÄRTZ, 2010)

Ainda sobre este tema que tomamos como exemplo da operação de captura de forças, Deleuze nos lembra de que “não há dúvida de que o teatro de Artaud elevou os gritos-sopros ao estado de linguagem” (2007, p. 115). Se o ator se esmera na obtenção da forma ou do som do grito em suas qualidades postas e verificáveis, possivelmente esquecerá o horror que o provoca. É necessário percorrer os traços de forças, como no exemplo de Weigel no qual um dos gritos mais ensurdecedores da história do teatro ocidental se faz pela subversão do que o próprio grito, por princípio, sugeriria. O grito, afinal, não mostra um corpo em desespero ou agonia tão somente, mas arrasta a intensidade do horror que o corpo vê. Assim, não é uma forma ou um som, o corpo é o horror ele mesmo, convulsão, transbordamento, ele não representa o grito, deve fazer passar as forças que o arrancam da matéria como inevitabilidade expressiva, reinventada. O animal que grita não está empenhado em representar nada, cavar a dor é deparar-se com a insuficiência da(s) forma(s), ter que criá-la(s).

Neste ponto é possível que o leitor faça a mesma pergunta que ouvi em uma das ocasiões de apresentação da pesquisa aqui exposta: “*mas, se não existe a noção de certo e errado, e a reprodução de clichês é um dos aspectos a ser evitado, não seria um erro incorrer no clichê?*”³¹ Considero um questionamento muito pertinente por flagrar uma aparente contradição entre tais noções. Mas, tal contradição é somente aparente, justamente ao considerar as noções de forças e constatar que o clichê é uma cilada da expressão porque apresenta-se como perda de potência e, ainda, ao aceitarmos que todos nós estamos assombrados por ele, uma vez que “há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas” (DELEUZE, 2007, p.91), não se trataria de uma ingênua afronta ou de um ímpeto desmedido em repudiá-lo. O clichê não é incorrer no erro, ele é a insistência sobre as matérias que querem nascer. É preciso andar lado a lado, quase firmar uma amizade com o clichê, para então subvertê-lo, atravessá-lo de novas forças, ou abandoná-lo em prol de outras figuras, formas, modos, paisagens, meios, etc. “Só se pode lutar contra o clichê com muita astúcia, obstinação e prudência: tarefa perpetuamente recomeçada a cada quadro, a cada momento de cada quadro” (DELEUZE, 2007, p. 100) e, nos corpos dos performers, proliferam-se

³¹ Pergunta do colega Phil Cleaves na ocasião de minha apresentação “*Training the Minor Actor*” no Biannual GSA PGR Symposium, University of Surrey, 27 de novembro de 2019.

os clichês que tendem a impedir suas potências, a batalha é com cada gesto, em cada momento de cada expressão agenciada, em cada cena, em cada criação assombrada de cada corpo. Para simplificar esta ideia de uma batalha árdua, especialmente inspirada pelo que vivenciamos em salas de aula, seria dizer que sair do clichê não é um lugar a se chegar, mas o movimento de saída. Não existe certo ou errado, existem as assombrações de tudo que já foi feito, criado, lembrado, encenado, e que insistem em se inserir. A fuga do clichê é um exercício do corpo em treinamento, é preciso enxergar esta saída como contínuo movimento e não como um lugar cujos louros da grande inovação nos aguardariam.

É um trabalho, por princípio, sobre as forças então: distância entre um corpo potência de encontros, invenção de modos e linguagens, operadores da cena, e um corpo cujas forças estão extenuadas pelas assombrações, *déjà vu*. Deleuze e Guattari apresentam como que um inventário de operações possíveis contra o clichê através das obras e autores a que recorrem na produção de seu pensamento: “saturar cada átomo”, “eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade” nas palavras de Virginia Woolf (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.223; 2012, vol.4, p.77); tornar-se a massa de seus átomos, como diz Carmelo Bene; “achar saídas”, segundo Kafka.

Considero que um trabalho que atente para as forças nesta perspectiva poderia perpetuar-se nos corpos dos performers estimulando-os a um exercício constante de operar estas forças para, talvez, alcançar por um momento qualidades de um *minor acting*. Encontro em uma mensagem debochada de um dos estudantes da turma de 2018 a confirmação de que o estudo das forças se alarga no tempo e espaço de suas práticas autorais: “Tudo posso na Lindsay que me fortalece” dizem o estudante Adriel e seus colegas por livre associação entre nossas investigações sobre as forças e a passagem bíblica, derivando referências. Como poderia julgar meus ex-alunos se estou fazendo interações com os termos cristãos desde o início dessa

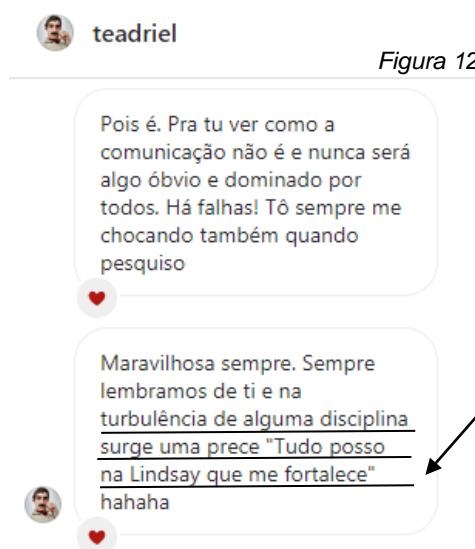


Figura 12

tessitura? Me uno às suas risadas na certeza de que é uma piada espirituosa e, principalmente, na alegria de perceber que nosso trabalho reverbera em seus corpos³².

Enfim, olhar para a própria pele na tentativa de traçar um mapa do que seria performar quando referimos um trabalho que começaria pela superfície dos corpos. Se se esperava que eu apresentasse mapas prévios de operações de forças, lamento frustrá-los, faz parte do processo. As cartografias que apresento são as forças de movimentos, mapas pedagógicos, compositivos, conceituais, estão se desenhando corpos ainda. Prevê-se em cada corpo *inventar* com os vetores. Fazer ventar, como força da natureza que *desloca*. Os mapas estão para serem traçados, nas superfícies, singularizadamente, como práticas de movimento que são práticas de pensamento...

Minor acting...

▪ O Papel do Espelho

*“Ser um ou ser vários /
não era bem a questão /mas foi o ponto de chegada:/
do outro lado / do espelho/ não há nada”
(GRANDO, 2008)*

Fala-se muito sobre o papel no corpo, papel como sinônimo da personagem, papel como referência ao ofício que desempenhamos em determinada criação e produção artísticas, o papel crítico, artístico, social, político, pedagógico, etc., enfim os papéis pelos quais passa o corpo. Mas parece-me que tratar dos papéis que circundam o corpo e o reiteram, o papel das coisas, é no campo da performance tão relevante para o pensamento sobre o corpo quanto os papéis que ~~desempenha~~/desenha. Entendi melhor esta parte quando desenvolvi minha pesquisa de mestrado e, ainda que não fosse o foco central do estudo, o papel dos objetos cênicos, das molduras espaciais, da intensidade, cor e recortes de luz, de uma peça de roupa, sapato, peruca, entre

³² A ex-aluna Brenda Seneme também menciona a frase que encontro na mensagem de Adriel, em trecho de seu e-mail de autorização para expor o material produzido por ela em nossas aulas (apresentado adiante à página 185), escreve: “[...]Sempre lembramos de você com muito carinho por aqui. “Tudo posso na Lindsay que me fortalece” virou de fato um mantra comum entre os lindsayanos. Hahahaha [...]” (Brenda Seneme em e-mail enviado à autora no dia 1º de dezembro de 2020).

outros, isto com que o corpo se relaciona, desvelou o tanto de corpo que está (e)m ex-posto nos corpos das coisas. Em pesquisa realizada em 2013, por exemplo, observava como a cenografia e os objetos cênicos na obra “A Lição”³³, entre outras, exigia dos corpos em sua materialidade não representativa, no atletismo físico e afetivo, na combinação das forças que se criavam entre os corpos dos performers e os corpos dos objetos cênicos:

[...] uma morfogenia dos corpos que destinará a cena a um campo de passagens, na combustão da força-peça à força-corpo, [...] aproximação via atletismo. Na exterioridade da epiderme, da forma sem conteúdo, puramente forma que, agregadas aos corpos, intensificam o jogo, preservam a encenação na superfície, fugindo de um psicologismo, mas aliando o real e a ilusão, borrando os limites, já que denuncia aos olhos do público uma verdade visual legítima, ao mesmo tempo em que exige dos performers a fuga do seu automatismo, pois a máquina-equipamento, o objeto cênico está aderido a um corpo necessariamente em fluxo. Então, o cenário aparece com a função de interferir no trabalho do ator, ele existe porque e com este encontro, e o ator, a partir desta convergência, performará no acoplamento, na carne, no atletismo. “Tornar-se “ator” significa, portanto, ser capaz de “agir”, ou seja, libertar-se das reatividades e dos automatismos profundamente enraizados no organismo, realizando-se assim uma verdadeira revolução fisiológica.” (QUILICY, 2011, p. 99) [...] o corpo será exigido além da sua capacidade de interpretação ou representação, é um corpo componente. [...] Ao catalisar a situação, a máquina que se cumpre com o corpo risca a cena. (GIANUCA, 2013, p. 95-96)

Aqui, desta vez, tomo como objeto de análise o papel do espelho em nosso trabalho ~~no~~ e de corpo. O óbvio sobre o espelho, mas principalmente o potencial para o pulo que reside na imagem refletida. Já que o espelho é tão mentiroso e, ainda assim, verdadeiramente denúncia para o corpo como o é o cachimbo de Magritte³⁴ no que sua icônica pintura surrealista põe em questão. O espelho não é a evidência da duplicidade óbvia do corpo, recurso para dobrar, multiplicar. É a transparência: porque permite que notemos o resto da imagem que não é o corpo. No meu trabalho como professora, utilizamos o espelho para enxergar os vetores de forças físico-espaciais que acontecem do lado “de fora” por implicação das tensões e ajustes possíveis de serem articulados “dentro”. Os termos dentro e fora aqui são alegóricos, servem para ilustrar a ideia de

³³ A Lição, de Eugéne Ionesco. Montagem da Cia Teatro ao Quadrado. Direção de Margarida Peixoto. Cenografia de Zoé Degani. Porto Alegre, 2010.

³⁴ MAGRITTE, René. *La Trahison des images*, 1929. (Óleo sobre tela : Los Angeles County Museum of Art)

forças que ocorrem de um lado e de outro do campo compreendido pela pele, atravessando-a. Visto que o fora o é dentro, conteúdo/tido, e a expressão é sempre fora, necessariamente nascida. Portanto esta grande massa que é ela mesma matéria de(entro) mundo. E só faz mundo(s) porque maquina o que está fora, engrenando, como veremos mais adiante, na partícula anumerada desta tese: os monstros. Estes, inclusive, que também vemos no espelho: monstros, máquinas, matérias, nossas memórias, aproximar o corpo do espelho para ver os detalhes.

Figura 13

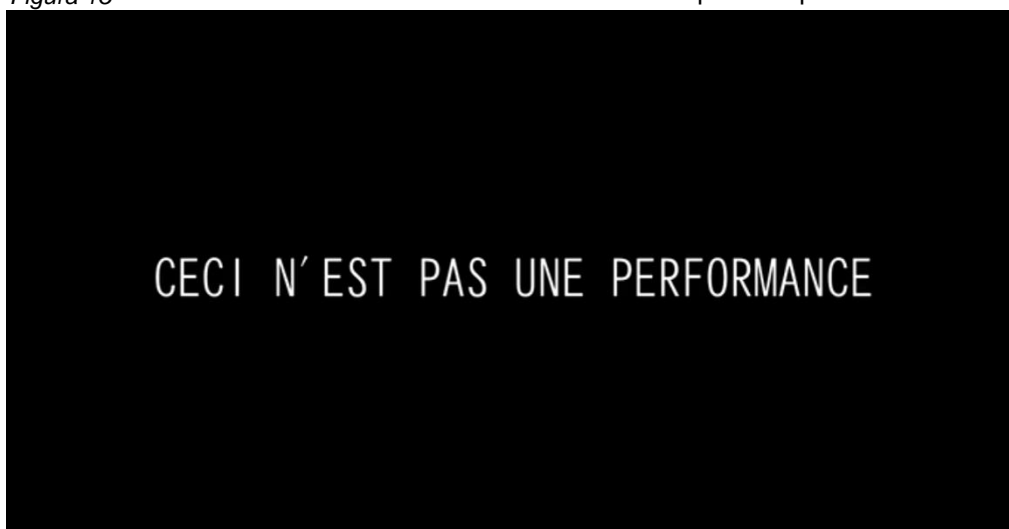


Figura 14



Corpo no espelho na foto de telefone...

Figura 15



Vídeo de Ana Pi. Parceria: Lá da Favelinha // Brasil & Festival Parallèle

TRECHO FINAL Cena “Papel” - MANUAL MAQUINICO DO CORPO CÊNICO

Esta parte do texto está disponível no link: <https://youtu.be/mYLDnEKlyn4>
(Tempo de exibição: 29 segundos)

Me parece que o excesso de apreço e apelo à própria imagem, tão logo se passa da evidência narcísica e autofigurativa do olho que persegue o “si”, pode conduzir-nos a novos alcances sobre o próprio corpo. O espelho como um recurso onde se vê o que ele não mostra, mas que aparece no movimento de decifração da imagem. Olhar-se no espelho não para ver o corpo, mas para flagrar seus modos, meios.

Meu corpo dançante foi criado na frente de um espelho, quantas vezes chicotear o delay do pescoço para fixar os olhos neles mesmos na execução dos giros? Piruetas. Nosso corpo atorial REFLETE! e este é um grande artifício no treinamento de trabalho/pensamento dos corpos. Espelhos polêmicos: nas minhas diversas experiências como aluna encontrei muitos professores adoradores e outros tantos que abominavam o uso do espelho como recurso de trabalho. Para mim, no meu corpo, e com o que pude realizar nas aulas de expressão corporal e vocal, sempre considerei uma ferramenta importante. Também o duplo do próprio termo: refletir. Considerando que o treinamento dos corpos aqui é entendido como exercício de pensamento, este atletismo conceitual, um **esforço** físico-sensível, fatídico-suado, fecundo-solitário, factual-farsesco-social do trabalho do performer contemporâneo. Como no conto da Branca de Neve, ao olharmos para o espelho interessa menos a pergunta que fazemos, o catalisador da experiência nos corpos são as respostas que ele emite, ou melhor, fora do conto, sem respostas, não é a bruxa que quer confirmar sua beleza soberana, é o reflexo que apresenta a nebulosidade da aparência, e permite observarmos o trânsito entre o visível e o que tornamos visível, o espelho como testemunha e como denúncia. Não do que ele mostra, claro, mas justamente das periferias do corpo em vias do embate de forças para compor

“O espelho de fazer perguntas quebrou, deixando migalhas” (GRANDO, 2008, p.60)

“[...]Jo espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas sua vidência.” (MERLAU-PONT, 1992, p.27)

³⁵ Descrição do vídeo pela autora: “As chamadas danças urbanas nos informam, em movimento, sobre a história das grandes cidades do mundo desde meados do século XX até os dias atuais. De onde exatamente essas cidades emergem? [...] Para entender a complexidade dessa produção de gestos, é essencial reconhecer o local das zonas periféricas como o primeiro local de invenção dessas formas.” Seriam as danças urbanas espe(a)lhadas nos desvios históricos das grandes cidades? Disponível em: <https://vimeo.com/254296307> Acessado em: 26/07/2020.

(n)o corpo expressivo da cena, portanto o tanto de fora do corpo que o espelho captura. E o tanto de abertura possível nos corpos que a imagem refletida denuncia. O papel do espelho, portanto, não seria um instrumento para verificar-se, mas um instrumento para ampliar-se.

Aquele lá (no espelho) é o corpo aberto, a possibilidade do infinito. A traição da imagem, para usar o título do pintor belga, é então onde se vê tudo o que não se vê, mas que põe a mover, circula, circunda, preenche, expande. O exercício de olhar-se no espelho é um treinamento que operaria o trânsito da ordinária verificação para a necessária decifração. O espelho, ao refletir, exhibe também as camadas: passado, presente e potências do corpo.

Michel Foucault se dedicou à reflexão sobre o quadro de Magritte em suas versões de “esboço” à “definitiva” e, na composição imagem e palavra, expõe o tanto que se move no “caligrama desfeito”: “Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, 1988, p.23)

Ora, ao ver-se no espelho o ator põe a mover, as aparentes evidências sobre o corpo. Este que olha não sou eu e o sou. O que mostra também esconde. Não há verdade na imagem refletida e há. Como na obra de Magritte, os símbolos, ações e recursos de linguagem(ns) são (dis)postos em complementaridade, oposição, negação e afirmação. Quando me ponho diante de mim mesma é o negativo do corpo que a imagem mostra: não é e é, exhibe e esconde, nomeia e escapa à palavra, define e prova indefinido. O corpo no espelho é considerado um dos recursos de acesso na provocação destes corpos treinados para um pensamento poroso. O que, de tudo que a imagem exhibe, põe a mover? E o que, de tudo que a imagem não mostra, está submerso, enterrado, contido, potencialmente iminente, solicitando ser cavado? Ao olhar para si, assim, evidentemente eu e nada mais senão uma imagem que nada “informa”, penso que o performer contemporâneo pode fazer os primeiros mapeamentos de por onde começaria a cavar(-se). Flagrar as curvas que a força gravitacional impõe em sua matéria, desafiá-la.

Acho que um pouco da filosofia da performance se faria também por aí, com um corpo que se vê no espelho e ao fazê-lo faz-se as primeiras perguntas:

movimentos. Potencialmente um corpo que se compõe expressivamente. Depois, ao colocar-se em estado de performance, em cena, proliferaria sua capacidade de pôr os signos para decifração. Quais são as paisagens de si e as que o circundam? Como se atravessam e modulam, moldam, remoldam: achar a moleza nas camadas de espessura. Meu convite, como professora, ensaiadora, é para que vejamos os vetores de forças no espelho. Como mencionei, gosto de começar falando de física para estes que se acham nas minhas aulas em condição de pensarem seus “físicos”. A poesia é faísca, a filosofia é tísica. Um pouco de tosse para ver o escarro, um pouco de análise, profecia e profanação. É o corpo no espelho: não os rostos. O animal exposto se confronta ali com suas técnicas e táticas para desfazê-las e refazê-las em prol de novas reflexões. O espelho, afinal, não mente. E mente! Ao tratar do físico traz-se a mente em questão, tudo isso alma, tudo isso imagem, tudo isso ainda por ser trabalhado continuamente em escavação, corpo afinal. O espelho justamente não torna indistinguível o corpo que pensa, o que reconhece, o que estranha, o que dança, não são todos estes o mesmo corpo? Nas palavras de Foucault, uma utopia e uma heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície. Eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que eu me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que, de qualquer forma, se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo, absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está. (FOUCAULT, 2003, p. 415)

O espelho é, portanto, considerado como uma porta para a pele. Como o cachimbo de Magritte põe em operação os signos de uma sociedade da representação, o espelho pode operar os signos de um corpo para seu desfazimento. Ressignificar o próprio corpo é a urgência do espelho. A imagem

olha de volta para o ator e solicita sua singular matemática compositiva, poderia dizer sua decifração. O recurso do espelho, aliado aos estímulos que apresento e outras abordagens possíveis, exhibe mais do que onde pisamos, revela onde *paisamos* – fazendo-nos e criando paisagens por nossos movimentos e operações cênicas.

Figura 16

Ceci n'est pas une pipe./ Isto não é o meu corpo.
(nega e afirma a pintura) (nega e afirma o espelho)

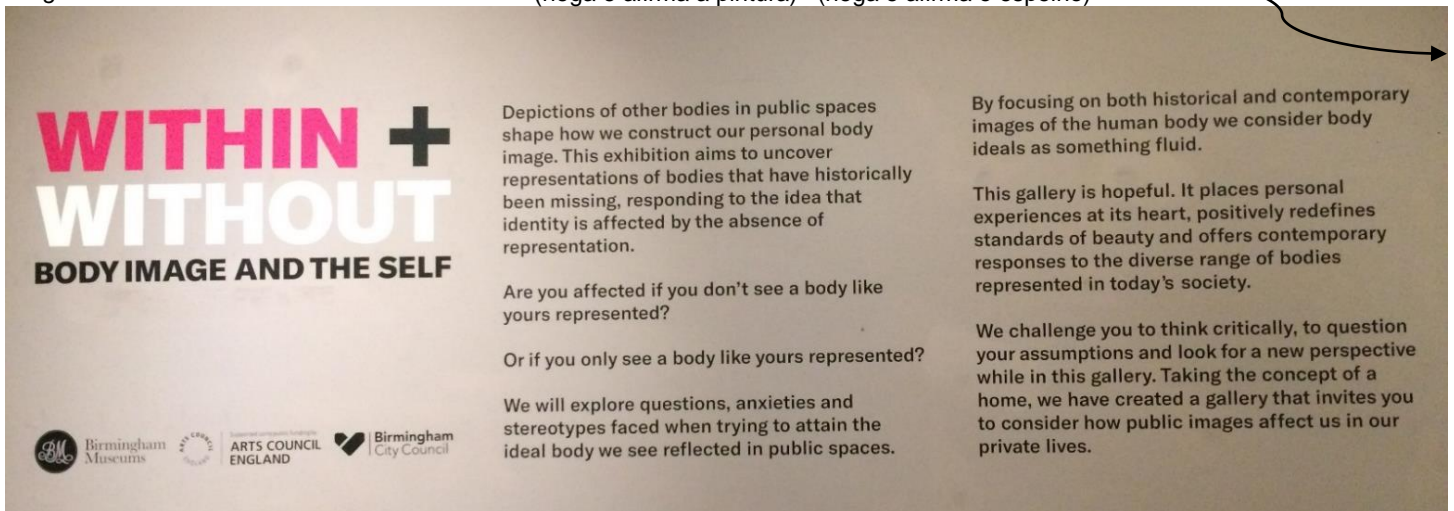


Figura 17

“We are all born naked and the rest is drag”

(In: “Within + Without: body image and the self”, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham UK.) Foto tomada em 1º de outubro de 2019. -> arquivo documental de pesquisa.

O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e redobra. [...] O fantasma do espelho arrasta para fora a minha carne, e, dum mesmo fôlego, todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. [...] Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. (MERLEAU-PONTY, 1992, p.30-31)



Figura 18

O papel do espelho: também uma das portas possíveis para operar um “*shift of the self*”, o self, neste sentido, se distancia da abordagem das performances com que aparece nos corpos dos anos 1960 ou 1970, em suas experimentações muitas vezes ainda representativas, para um self-e-scaavamento, um corpo procedimento de estudos de variação...

▪ Linhas

LINHAS E RITMOS.



Farei isso de novo. Essa necessidade de pensar pela praia. Talvez só o consiga pensar por aí, por ali, aqui. Não são exatamente analogias, embora também apareçam, mas um procedimento de pensamento, talvez porque assim consiga existir, o faça variar. Aprendi a pensar, por princípio, com este corpo à beira da praia.

O pensamento poroso é um terreno arenoso. Onde venta...

NÓS

Admito que me repito. E se a pesquisa aqui exposta tem um tanto de incursão pedagógica, aprendizagem, se entendo também que este pensamento se ergue pela cota de professora que fui, me repito. Professores geralmente são afeitos às repetições. Para que se não se esqueça. Ou como estratégia de estriamento de conteúdo, para que a gente não esqueça o ponto que pretendíamos. Mas não a professora ainda, a autora aqui: talvez só consiga pensar pela beira da praia. É que me flagro na inevitabilidade de recorrer ao lugar onde cresci no traçar esta linha aqui. O pensamento está impregnado de uma experiência de corpo que é anterior à academia, ao palco, às salas de ensaio, às salas de aula, a isto, principalmente, que é o corpo da presente tese. Antes destes espaços que me compõem profissionalmente, eu sou um corpo da praia do Cassino³⁶. E é por este território que posso pensar. Entendi que é, por princípio, nesta praia de extensão vasta que me entendo como um corpo no mundo. Por isso me repito. Porque minha dissertação de mestrado explicitou a praia do Cassino como paisagem poética e território de pensamento (2013). Porque à parte prática desta pesquisa, que se realizou em salas de aula/ensaio e palco (2018), levei areia e conchas da minha praia. Pus uma mini duna sob a cadeira do salva-vidas cego. Ouvíamos o mar nos caramujos e utilizávamos sua estrutura para amplificar nossos sopros e sons cavernosos que

...uma linha potencialmente faz um nó...
...unidade de medida do vento...
...terceira pessoa do plural...

³⁶ Balneário Cassino, cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil. Maior praia da América Latina e uma das maiores do mundo, possui 254 km de extensão, estendendo-se até a fronteira com o país vizinho, o Uruguai.

produzíamos nas nossas cavernas-cavidades-corpos; preenchendo o corpo-concha, ressoando no espaço. Compus uma cena com vento que era o vento que sempre experimentei naquela praia, mar-aberto, e fiz adentrar o som do mar para esculpir outra parte do que nomeei “Manual Maquínico do Corpo Cênico”. Aliás, retomando o aspecto de observação de onde migramos: os espelhos eram os primeiros a receber os corpos do público. Um convite a pensar o primeiro corpo que torna tudo possível, o corpo próprio, antes que adentrassem o espaço teatral onde encontrariam nossas embalagens (cena concebida a partir das embalagens-manifesto, de Tadeusz Kantor, 2008, p.45-49), nossos corpos em acoplamento de funções, nossas praias-paisagem(s)-procedimento.

Figura 19



Espelhos no espaço que recebia o público e conduzia à porta de acesso para o espaço teatral.

Figura 20



Detalhe mini duna e conchas do Cassino sob a cadeira de observação do salva-vidas cego.

Figura 21



O barqueiro – “eu tenho as chaves para fechar o meu corpo...” (texto completo nos Há-Nexos V)

Texto da estudante Luciane Ávila – produção do *Manual Maquínico* e contribuição dramática – inspirado em suas vivências e narrativas de rituais religiosos afrobrasileiros. Luciane não estava em cena, a performance no corpo do Mario Celso atravessou-se de outras marcas, transformando texto, experiência, cena, pele – derivando pelas apropriações possíveis naquele corpo, composição de forças como obra da combustão dos corpos Lu-Mario, palavra-gesto, enfim acoplamento de matérias, tempos, estados, referências e possibilidades variantes decorridas de múltiplas convergências



Figura 22

Atores produzem sons vocais -graves-soprados- compondo com a projeção das cavidades dos caramujos.



Figura 23

Detalhe cena – vento:
os corpos “voam...”

Link para acesso ao trecho da cena de transição do *Manual Maquínico do Corpo Cênico-Vento*:
https://youtu.be/C2mq_3nP0MO - (58 segundos de exibição)

Acho que é um pouco isso. A praia tem me ensinado dos procedimentos....

Vento – Ritmo. Sopro–Voz. Linhas–Figuras. Espaço – Paisagem – Passagem...

*Tuco-Tuco – Toca. Gaiivota – Sobrevoo. Longe – Perto. O Sol e o holofote. Praia e palco:
movimento constante. Sal – Suor. Concha – Corpo - Escuta. Espuma. Água – Onda – Lágrima–
Sal. Navio. Crew – Casting. Pele porosa e terreno arenoso. Corpos de cômoros. Dunas.*

São muitas as aproximações... seguem...

Achei um osso nas dunas... possivelmente de um lobo marinho, mas me remete às próprias escápulas. Os dorsos sempre me fazem pensar no meu dorso... não se trata de construir um paralelismo, mas um modo de conceber o corpo mesmo... Meio nado, meio voo, meio concha, meio cavando toca, construindo ninhos, meio onda...

Um osso de mamífero marinho me faz pensar nos ossos de nossos corpos mamíferos terrenos... corpos de camadas, estruturas e formas... as articulações são encaixes – estrutura móvel. A pele é também acesso à estrutura óssea...



Figura 24

Não esqueçamos que a rigidez óssea é aparente: os ossos também são porosos.

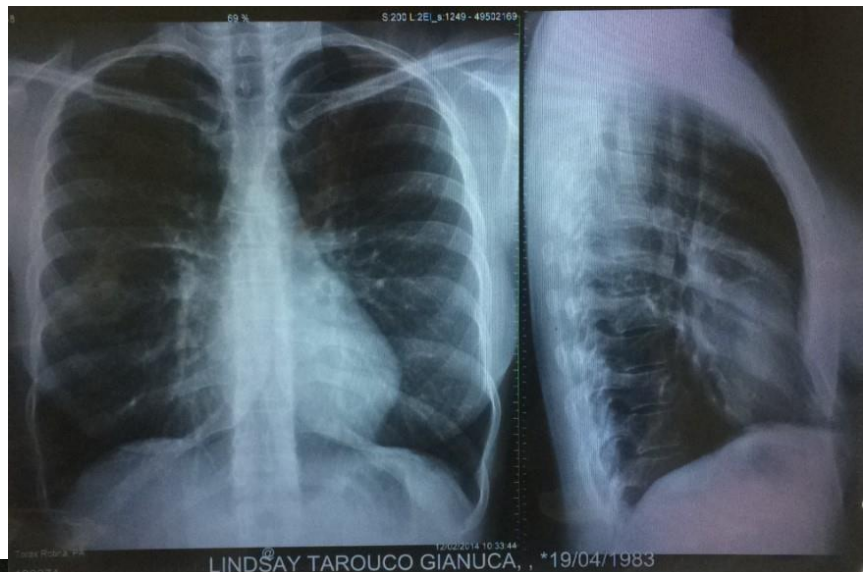


Figura 25

Concha e osso coletados na praia do Cassino em junho de 2020. Radiografia do tórax da autora realizada em 2014



Figura 26

Cavidades e estruturas... assim se molda o corpo...

Vejo que é por aqui, de novo, que reconheço os traços que me auxiliarão a falar sobre as linhas e ritmos no corpo-pele que penso: praia. Repetindo por incorrência rítmica de uma vida, e aceitando porque “a potência de um artista é a renovação” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.195). Então faz parte voltar. Casa. Cassino. Casca. Pele. Corpo. Mar. Ir me faz retornar. Este movimento que apresento é um tanto ritmado pelas voltas, movimentos circulares, corpos de baile, espirais, poros, lugares no mapa, mapeamento de pontos possíveis para compor artistas, para se aproximar de como os corpos performáticos têm operado na criação, composição, rupturas e suturas, enfim em vias de uma renovação que acontece em cena, mas que é também renovação da própria pele pela qual fazemo-nos artistas.

Para pensar os corpos da cena contemporânea, especialmente os que tenho tido a possibilidade de ver, conviver, ensaiar, “treinar”, ser, assistir, ouvir, analisar, etc., ou seja, este corpo e o que o circunda, penso que dos primeiros apontamentos a respeito destes corpos sejam seus movimentos de entrega e ancoragem. Assim, como na imagem-lemanjá:



Praia do Cassino. Foto da autora: 17 de junho de 2020

Figura 27

Detalhe da imagem de lemanjá



Figura 28

...entrega...

...ancoragem...

- Acredito que **ancorar** se relaciona com o ato de **aprender**, em certa medida. O que observo é que tão importante quanto **aprender**, que prefiro pensar então como **ancorar** - mais próximo do coração, da cor -, é **des(a)prender**, deixar ir, pôr o corpo à deriva, deixar o vento impulsionar a vela... As criações, assim como a aprendizagem aconteceriam no tensionamento entre estes movimentos de entrega e ancoragem - * (Ver observação sobre aprendizagem na próxima página)

**Apesar de ancorar e aprender remeterem a um “fixar”, é importante frisar que quando nos aliamos às filosofias das diferenças, a aprendizagem não se relaciona à fixação de conteúdo, mas às mudanças que cada corpo experimenta: “The concept of learning normally means: passing from ignorance to knowledge. Deleuze: no. Learning is not about the attainment of information, pieces of knowledge, but about changing the person and the thing that you are.” (ATTIWILL et al, 2017, p.159)*

Tais movimentos se marcam em forças expressivas impressas na matéria de trabalho. Onde e o quê o corpo ancora? Narrar-se é ancorar em alguns portos, pontos de nossos mapas de mundo. Que são as técnicas senão movimentos de ancoragem na estratificação de contornos expressivos? Ancoragem para libertação de certas potencialidades. E, como os punhos (da imagem de lemanjá) estendidos à frente do corpo, na LINHA do ventre: a entrega! Mãos abertas em estado de graça como as da escultura da Rainha do Mar saindo das águas. Fêmea, divindade, luz. Queen of the Seas envidenciando algo como um “let it be”: a entrega. É quase possível ouvir o som das águas na imagem imóvel esculpida. Aliás, “em primeiro lugar, toda imagem comporta, a princípio, elementos visuais e elementos sonoros” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.195). O movimento como derivação de uma aprendizagem toponímica aqui. Como implicação na pedra pelo contorno que se lhe atribuiu. Como composição no corpo pelas consequências do seu lugar de origem (GROTOWSKI, 2010, p.144), aprendendo a dançar com uma imagem “imóvel” de lemanjá, na verdade ver o movimento ali, na pedra desenhada, em suas linhas.

É uma linha tênue sempre móvel, pendente, entre o movimento que, desenhando libera, e o corpo que, liberando, desenha. Na tentativa de explicar melhor vou narrar um episódio bem recente em que, claro, através do fracasso, pude estudar aspectos factíveis deste pender fluxo-forma através da minha pele.

Antes, deixem-me esclarecer que quando menciono o ato da entrega entendo que se relaciona com um certo peso na bacia, estrutura esqueleto e seus encaixes, parte superior do corpo suspendendo, parte inferior aterrando – a divisão é a região do umbigo -, fazendo espaços nas articulações. Aceitação do peso gravitacional em nossa estrutura corpo que é móvel, para driblá-lo, fazer do peso a leveza. Aterramento e suspensão no espaço. Entregar o corpo ao fluxo. Às vezes ocorre-me uma certa dificuldade de entrega ao fluxo. É que a tensão que enrijece a musculatura é um empecilho que acaba por aprisionar as articulações, impedir o movimento ao invés de habilitá-lo.

É tão revelador quando nos flagramos aprendendo mais da própria técnica que ensinamos, por isso narro meu episódio de equívoco com orgulho. Acontece que estava, para um movimento específico, me esforçando em desenhar um braço que, supostamente, acompanharia um arabesque. Digo supostamente porque esta “forma” é na verdade herança dos anos de ballet clássico e, mais anos ainda, de jazz no meu corpo. Portanto, à instrução de armar o arabesque para impulsionar um giro automaticamente desenhava aquele braço lateral arredondado, o que me impedia de alcançar o impulso necessário para o giro. Foi preciso que a professora e coreógrafa Eva Schul parasse a aula do dia 31 de agosto de 2020 para frisar o antagonismo que meu corpo promovia ao esboçar tais desenhos na minha forma-corpo. O braço, atrás, livre, desenhando o movimento de abertura (e não o de fechamento como me esmerava por firmá-lo) é imprescindível para promoção da força-impulso que fará o corpo todo girar. Assim, é a liberação articular e o movimento de abertura, desenhando fluxo-livre no espaço, que será o promotor do sucesso do movimento, enquanto o esforço em desenhá-lo, armando a forma que arredonda o membro superior na curva em direção ao corpo, promove a contenção e atua na direção oposta ao do movimento previsto no exercício. Para utilizar os termos conceituais, diria que é um movimento do “fora” que permite o impulso “dentro” enquanto que o movimento de curvatura para “dentro”, dificultará a força-fluxo que conduz o impulso para “fora” – dentro e fora são direções do movimento e não espaços delimitados. Em lugar de centrar a força, expulsá-la para liberação do fluxo. A forma, assim, é uma consequência no corpo e não o contrário.

A dança são linhas de intensidades no corpo que desenham linhas expressivas em sua forma-carcaça. O movimento? Desenho de corpo no espaço... Este corpo, por sua vez, toda uma superfície de contato. O mundo construído pela linha do olho. Perspectivas: linhas que decorrem de pontos de vista distintos. É sempre um lugar e uma linha. Aqui, o corpo e como se estende. Composição de expressão...

Modulação da linha que é moldada no corpo...



Observa-se que, no geral, há uma tendência à leitura do mundo, às experiências de mundo pela linha do olho. Chamamos de perspectiva, certo? A visão, sentido no mais das vezes predominante dentre os que possuímos, costuma conduzir o corpo, os encontros. Trata-se então de relativizar essa linha: a do olhar. Percorrer-se pele é um convite a espriar a percepção de mundo por toda a extensão do corpo. Retirar a prevalência da visão para assentar outros pontos “de vista”, ou para ser justa, melhor seria dizer pontos de contato.

A proposição de alteração de linhas de percepção do mundo e do outro, me remete aos estudos recentes da pesquisadora Dra. Laura Cull O’Maoilearca sobre outros modos de pensamento os quais teríamos muito por aprender com os animais. Na ocasião do workshop “On Attention: a performance philosophy workshop” que se realizou ao longo de dois dias em intensas atividades de pesquisa e compartilhamentos de experiências e práticas, um dos principais exercícios condutores era justamente o de tentar “imaginar” as percepções de mundo e modos de pensamento a partir de outros corpos. Por exemplo, como um polvo percebe o mundo? O que um corpo tentacular e sensorial permitiria em termos de apreensão do ambiente, da vida, das relações que estabelece? Pensar-se na pele de outra espécie como exercício de tornar igualitários os modos de existência e de criação de mundo, deslocando-nos do antropocentrismo, abrindo noções de pensamento e contato, de entendimento e experiência, cavando possibilidades variantes. Não está no âmbito da transposição ou da metáfora, e pretende abolir quaisquer hierarquizações. O exercício da diferença se faz aqui pela aprendizagem possível através do recriar-se pela experiência inter-espécies,³⁷ quais os humores, os modos, o exercício radical de alteridade que pretende esvanecer as distâncias em vias de criar pensamentos outros. Pensar “outramente”, talvez, como se refere Viveiros de Castro. Lembrando que a diferença não é produto do contraste, mas da experiência de novos modos em si mesmo. No que interessa para a análise desta subpartícula: novas linhas e ritmos que revelam variações possíveis no movimento dos corpos, em suas articulações sensíveis e produções de pensamento.

O que temos a aprender com os animais, especialmente relacionado às atenções e leituras de mundo quando não tentamos traduzi-los, quando deixamos de supor baseado em nossas percepções antropocêntricas e colocamos a pele à abertura de outros corpos, modos, meios e experiências?

³⁷ Em fevereiro de 2020 foi realizado importante evento neste campo, intitulado Pig Sheep Goat, convergindo performance e medicina veterinária, e realizado na University of Surrey. As ações cênicas realizadas com músicos e porcos, bailarinos e cabras, entre outras ações, estão documentadas no endereço <https://www.feveredsleep.co.uk/> Uma das provocações da pesquisa considera que “humans do a really bad job at paying attention”, segundo o diretor do projeto David Harradine, facilmente verificável no rastreamento de nossas usuais linhas de percepção e raciocínio. Variar essas linhas, acredito, é um dos trabalhos do performer contemporâneo, aqui destacado pelo exercício da(s) atenção(ões) do corpo humano. Mais detalhes no artigo “Fevered Sleep’s Sheep Pig Goat” (CULL, 2019, p.14-21).

“A new way of seeing ... Sheep Pig Goat.” Foto de Ben Gilbert para Wellcome Collection



38

Figura 29

O que é um trópico? Uma linha. A cartografia se desenha por linhas, afinal. Trópico de câncer ao Trópico de Capricórnio: um espaço. Então é sempre disso que se trata: as linhas englobantes que desenharam o espaço e as linhas atuantes que desenharam no espaço. Quatro paredes. Três paredes. O performer, ao longo da história, se desenvolveu por diversas linhas regimentares que pretendiam trabalhar os desenhos dos corpos. Conferindo acentos horas em um dado aspecto de sua expressividade, horas em outro. Da dicção à mímica, da comédia de l'arte e seus tipos aos corpos esgotados³⁹ de Grotowski, da plasticidade de um Kantor ou Wilson ao tapete de um Brook, entre tantas outras distâncias que marcam distinções e por onde os corpos passam sem sair “a salvo”. Em todos os casos, vê-se um traço que pretende, através dos corpos, produzir efeitos. Então o performer, em todos os tempos se pretende como tal: corpo produtor de efeito. “Efeitos epidérmicos, por assim dizer”, para usar as palavras de Artaud (1999, p.126).

E se suspeito da necessidade de observância das linhas nos corpos é porque tenho tido um tanto de experiência que me permite pensá-los em suas formações

³⁸ Fonte: matéria jornal The Guardian sobre ação do projeto no ano de 2017. (<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2017/mar/15/sheep-pig-goat-theatre-show-for-animals>)

³⁹ O termo esgotado é utilizado neste documento em aproximação com a exaustão proposta por Grotowski – um corpo esgotado que pinga (suor, lágrima), surge dos nossos estudos em o “Manual Maquínico do Corpo Cênico”. Apesar de que o termo é utilizado por Deleuze quando pensa a obra de Samuel Beckett e seus procedimentos de variação em cena, o esgotado neste estudo remete a um estado de corpo, e não a um procedimento operativo. Embora às vezes apareça como recurso de acesso às criações para o corpo, um treinamento de seus limites.

expressivas e produções de pensamento também por este princípio. “A linha é o horizonte, a paisagem de uma vida, a topografia onde se situam os corpos” (ZORDAN, 2019, p.42).

Trazer o olhar para este horizonte aqui. Um ponto no corpo, o umbigo que já foi linha, conexão vital, e se faz então buraco. Este buraco no corpo donde inevitavelmente deslocamo-nos para pensar as origens. Nós temos o corpo da mãe marcado bem no meio do nosso próprio corpo. Nesse lugar onde dizemos enfim: sou eu. O meu umbigo. Singular. Primeira cicatriz. A humanidade se assemelha pelo umbigo. Não é possível existir sem mãe. Mas aí já é escorregar-se pelo buraco, não o faremos. O foco da presente subpartícula são as linhas, esse detalhe definitivo do movimento que, por sua vez, cria outras linhas, o efeito é produto das conexões. O ator como marionete, como quis Craig. Ou assim, só respirando, uma performance pra “dentro” ao modo John Cage de investigação do silêncio que se provou impossível; ou nos mínimos gestos de uma small dance, de Steve Paxton. Por onde o corpo desenha? Quais aspectos de sua expressão se dedica a ampliar? Do movimento da palavra à soltura de uma articulação. A principal linha, claro, nossa sustentação. Coluna vertebral. A expressão necessariamente passa pela espinha - “a coluna: o leme da energia” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 232)⁴⁰

Alongamento e alinhamento – não é uma distância gráfica... - é uma proximidade operativa do corpo no exercício de investigação de suas linhas. “Geometria molecular”.

Tristes trópicos, a célebre obra de Lévi-Strauss (1996). Nós, corpos da cena: etnógrafos, antropólogos, romancistas, compositores, enfim criadores dos próprios corpos. Diagramas de forças. Como se desenharam nos corpos? É preciso saber observar as linhas.

Retomando a frase de Oscar Wilde, “alguns de nós olham para as estrelas”, o que me impele a perguntar: e que são as constelações? Senão linhas...

⁴⁰ Ver ilustrações no Dicionário de Antropologia Teatral, no capítulo “Técnica”, por exemplo. “Toda técnica extracotidiana é consequência de uma mudança no ponto de equilíbrio da técnica cotidiana. Esta mudança afeta a coluna vertebral: o tórax e, portanto, a maneira como a parte superior do corpo é estendida; a maneira como o quadril é mantido, isto é, o modo de se mover no espaço.” (BARBA, SAVARESE, 1995, p.232)

Quando vou para a praia do Cassino e me paro diante do mar, extenuando a vastidão do mundo, naturalmente o meu olhar busca o horizonte. E o pensamento se perde, vai longe, como dizem. Só que, e me dei conta disso há não muito tempo, o movimento seguinte deste olhar distante é o perceber-se como corpo disposto na areia. Em pé, deitado, sentado, montado sobre a bicicleta. Enfim, meu corpo. E o olhar, em um movimento subsequente, se volta para o horizonte que está mais perto, as ondas por exemplo. E é possível, às vezes, ver a dança das barbatanas dorsais dos botos. Por ali, nesta experiência, entendi que este corpo que pretendo treinar opera por distanciamento e aproximação também. Um olhar macro necessário à contextualização ampla e agregador das nuances dos mundos e um olhar para o micro que acontece aqui, diante, à frente, que se move perto. Que se move “dentro”. O que nos move? Pergunta filosófica que Pina Bausch lançava em muitos de seus processos de criação, em sua própria constituição como bailarina e coreógrafa, aprendi pela experiência possível na praia. Acho que a praia do Cassino por sua qualidade extensiva, aberta, escancarada, traz o encontro com o mundo no seu horizonte que não tem fim e um encontro com o corpo pelas semelhanças que a própria praia exhibe. Por exemplo, nas linhas da nossa superfície-pele e as linhas que o vento desenha na areia:



Figura 30 - Pele: recorte de imagem obtida na web.



Figura 31 - Praia do Cassino. Foto: Norton Gianuca, 05 de março de 2015

São as linhas, o encontro entre elas, ou o não-encontro, o movimento e ritmo com que se desenham, se desdobram. É assim que as paisagens se criam e variam em si mesmas, a praia nunca é a mesma, afinal. Assim a leitura do mundo e a reflexão sobre a criação no corpo do performer contemporâneo que consigo exprimir. Por aí que tenho pensado, com este corpo experiência adensada. Ali, onde se encontram parece tão aqui. E o é. Aprendi muito dessa presença, dessa inconstância, à beira da praia. E que o lá o é tão aqui: esse encontro com o horizonte e o retorno ao umbigo. Quais as linhas que cortam a paisagem? Há as aves, em bandos, em voos. Há as conchas, deitadas distinguindo-se da areia. Há o meu corpo recortado na paisagem. As ondas são linhas que dançam. E marcam o movimento. O princípio da expressão – no corpo - o são: as linhas. Assim, deste modo, para pensar as estruturas dos corpos.

Figura 32

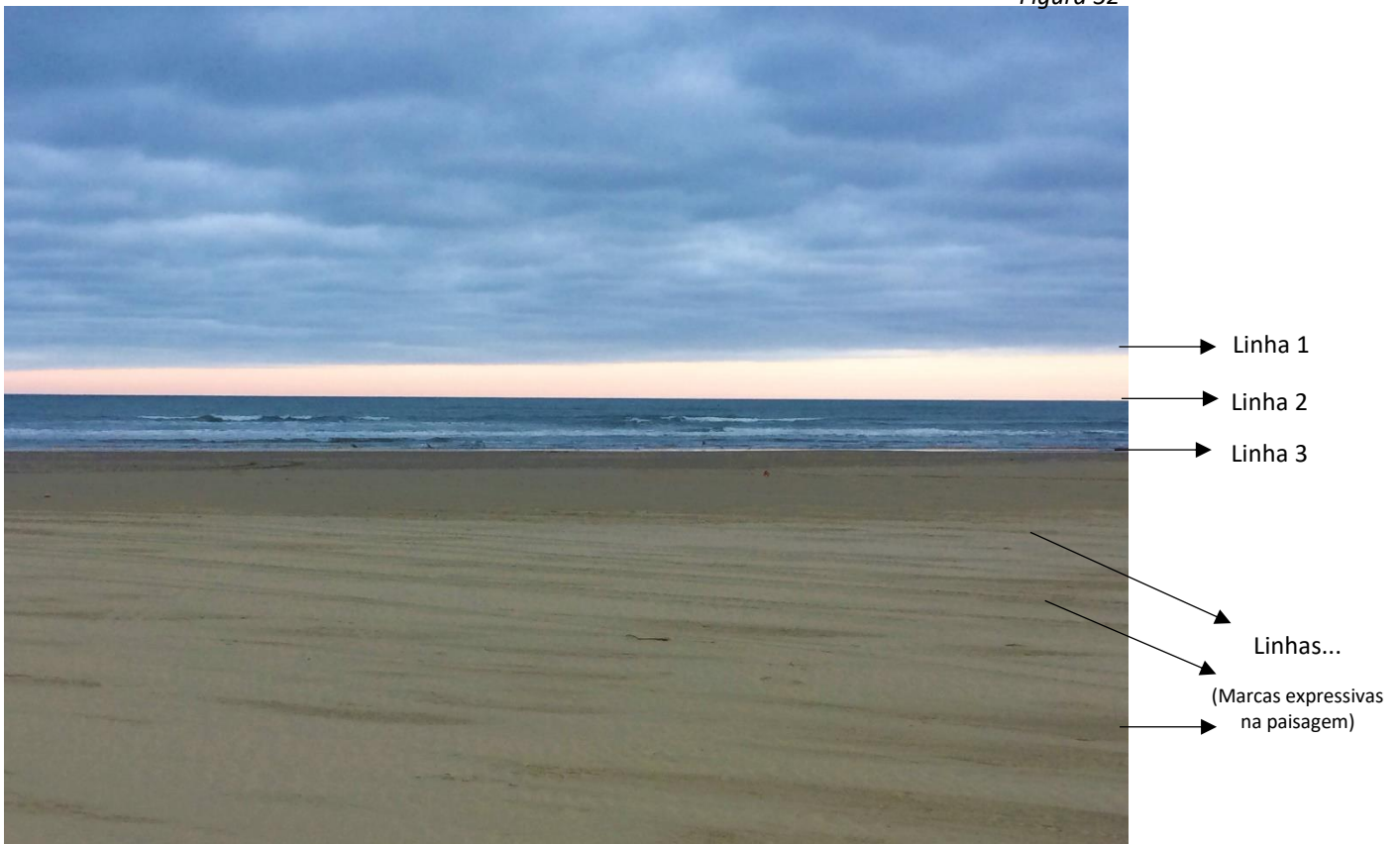


Figura 33



Figura 34



Praia do Cassino. Fotos da autora: junho de 2020.

Figura 35



→ Linha: marca depressiva por corrosão

→ Linha da minha passagem pela paisagem

Figura 36



Praia do Cassino: concheiros. Foto obtida com drone. Crédito: Leonardo Martí, 11 de junho de 2020. Acervo NEMA.

Figura 37



Praia do Cassino: marcas de passagem na paisagem...

De um lado, nossa passagem altera a paisagem: risca a areia, altera o movimento dos pássaros no entorno. De outro, tudo existe apesar da nossa presença: a velocidade do vento, o ritmo das ondas. Ancorar no que se desenha, qualificar o desenho, a ação no corpo, o movimento da espinha. Liberar, entregar como no movimento de braços

estendidos da imagem lemanjá: aceitar o tempo, a passagem do vento no corpo, respirar, testar o peso da força gravitacional nos membros. Abrir.

Foi preciso in- VENTAR uma metodologia. Assim, com vento mesmo que é como eu sei pensar. Com bastante cabelo voando. O Cassino é uma praia aberta, de fortes ventos, afinal. As vozes se misturam ao vento que as conduz na direção em que sopra. Assim como o vento joga areia nos olhos e na boca, ficamos articulando as palavras enquanto mastigamos um pouco de areia. E penso que essas experiências se relacionam muito à condição cênica do performer: exposto, ao sabor da presença-instante, movendo e mantendo, a boca um pouco seca, as palavras vazando do orifício, preenchendo o espaço, o movimento derivando, derivando, como onda... um pouco de praia no performer ou um tanto de efeito cena na paisagem que observo e que me auxilia a pensar.

Interpretar o medo, por exemplo, este sentimento atávico e instintivo, considerar que antes de ser contornos e posturas, no estudo dos estados de corpo, o medo é primeiro uma descarga elétrica que enrijece e tonifica os músculos, que põe o corpo em prontidão, ou acua. Que o faz atacar em defesa ou o paralisa. Assim, pensar o corpo em sua matéria relacionada à expressão que infere. Acredito no potencial de se trabalhar com a referência da matilha ou do bando (de aves). E com a ênfase, simultaneamente, na revelação e exercício de singularidades. O amadurecimento de um corpo é um processo natural e sabemos que ele se dá em várias camadas: psíquicas, emocionais, de aparência, de ritmo de fala, gesto, passo, o amadurecimento dos corpos é nossa matéria desde o nascimento. Como amadurecer os corpos para a performance, marcando o trânsito de um corpo neófito a um corpo maduro ensaiado, ampliado, potente? Capaz de inventar, por sua vez, os seus mundos? Expressá-los. Mais do que versar a criação em si, produzir um pensamento sobre processos criativos. No processo que cria, na criatura que nasce, no cordão umbilical invisível que conecta à casa, onde nutre? É pelo seio? Pelos seus? Pela pele. Adentrar um processo de pensamento requer o exercício da escuta. Só penso porque pude ouvir. Penetrar. Possuir. O movimento requer que se trace, o ir é a atividade do artista, produzir escavação conceitual, criá-los: o delírio do filósofo. Porém, é sempre de um ponto que se parte, esta tese, pelo apreço que tem ao movimento, precisa ancorar-se no já traçado, no que o corpo possui. Posse! Poses. Passos. Porosidade operativa. Não a metáfora, não o conceito, a porosidade aqui se

ensaia como método para corpos de pensamento! Pensamento carnal. A escuta da pele para o performer da cena contemporânea que se observa. Erva. Reserva. Meu amor, me repito. Reinvenção. Corpo canibal, animalizado pelos poros, produzindo pelo que possui. Se descascando.

“Meu escritório é na praia” (Charlie Brown Jr., 1997) ou meu laboratório de corpo e movimento lá se encontra. A praia exhibe da presença tanto quanto a encontro nos palcos, exhibe da distância tanto quanto as exercito nas técnicas, expõe o corpo ao tempo tanto quanto o faz, sensivelmente, a vida. A praia exige da pele, seja pelo sol, seja pelo vento, seja pelo sal... E quando refiro à pele, refiro ao corpo. Um corpo que pensa marejado, muita bibliografia cheia de areia, literalmente. “Um ponto de vista subsiste nos elementos da paisagem como lócus da sensação, espaço provisório ocupado por um corpo e suas afecções” (ZORDAN, 2019, p.43). A importância de observação da(s) linha(s) para o exercício de minorar me parece muito relevante, especialmente se considerarmos este tal corpo-sem-órgãos no qual só há movimento, intensidades, forças. No qual a forma é consequência dos fluxos, no qual o movimento é premissa para sua existência e a variação condição do conceito. Aliás, as linhas fazem planos – de composição -, há uma linha de fuga como movimento ao fora que pertence à minoração.

A pele é repleta de linhas. Diz-se que se lê o destino pelas linhas da mão. Chamam de rugas as linhas de expressão. Nossa matéria carne não é linear, mas é lineada. Atenção ao que o corpo produz, ao encontro com o outro corpo, às linhas fugidias de um pensamento poroso. Pensar pela pele requer atentar para o que está nas entrelinhas das experiências, dos processos criativos, das práticas de expressão.

Os ritmos, por sua vez, compõem o tempo sísmico das linhas. Operações pautadas na linha temporal que se estende de um ponto ao outro. Qualquer exercício que pretenda promover atorialidades maquínicas estará inextricavelmente relacionado à atenção dedicada às linhas e ritmos possíveis, ou mesmo, na tentativa dos impossíveis. Assim como esta tese que tem se esforçado em escrever o que não cabe nas palavras. “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Trata-se de proMOVER nos corpos o exercício de investigação de suas linhas, dos ritmos, cada pele tem em si a experiência e produção de mundos. Cartografias da expressão do corpo. A pele é a própria entrelinha da existência que nos cabe o exercício de não esmagar nem com palavras, nem com as formas, nem com as técnicas.



Figura 38

Palma da mão da autora. Foto do dia 08 de outubro de 2020

■ Mover os Detalhes à Superfície

É preciso acuidade, pois a mesma areia que alicerça também voa, e é por ela que se chegará ao mar.
(GIANUCA, 2013, p.31)

As palavras também são superfícies. Às vezes dão a ver, a ouvir, mas a palavra é sempre tátil quando proferida. A pronúncia exige o contato da língua com os dentes, o ar que passa pelos lábios, moldando. A superfície-pele e a superfície-palavra têm muito em comum. Pele-osso com um tanto de carne, palavra-pronúncia com um tanto de ar. O esqueleto do corpo e a arquitetura do verbo pela boca. Aqui escrito, “excrito” (NANCY, 2013) – projetando uma tese para os corpos projetados ao ver-se, ouvir-se, mover-se. Sobre a palavra na boca, Stanislávski e Grotowski nos deram excelentes lições, o primeiro sobre a experimentação sonora, rítmica, estrutural, etc., o segundo dedicado a pensar a voz. Em comum, observo, entre tantas outras coisas, tomar o que nos cabe como recurso expressivo sem leviandade. A atenção aos detalhes é definitiva na qualidade da performance. Como nos lembra Valère Novarina (2009), quando se põe “diante da palavra”, “o mundo em suspenso nos nossos lábios” (p.20) – palavra e pele se aproximam pelas superfícies, mas que são elas mesmas “nossa carne mental, nosso sangue” (p.15) – um detalhe por esvaír-se inteiro. Talhar as formas brutas para ampliar a potência de expressão nos corpos.

Talvez seja importante (re)afirmar que isto que esta tese se propõe a alegar, este suposto “ensinamento” que está vinculado à pedagogia para a qual as reflexões expostas se destinam, é também e, antes de tudo, aprendizagem. Para simplificar, isto que estou me propondo a defender e expandir nos corpos alheios, preciso aprendê-lo no meu próprio corpo. Aliás, por inevitabilidade que irrompe superfícies. Transbordo aqui. Spreading the skin. Somos então um tanto quanto compostos pelas teorias que defendemos, não? Expostos. É aqui, na superfície do meu corpo que tudo começa. Necessidade narcísica ou exercício de passagem inerente ao pensamento?

Aliados com Deleuze, tentamos escapar aos polos, aderindo-nos à investigação das peles.

Ora, o que é verdadeiramente narcísico, e é uma questão para todo mundo, é essa representação dos conflitos, seja ela naturalista, hiper-realista etc. Há um teatro popular que é como que o narcisismo do operário. Sem dúvida, há a tentativa de Brecht de fazer com que as contradições, as oposições, não sejam representadas; mas o próprio Brecht quer apenas que elas sejam “compreendidas” e que o espectador tenha os elementos de uma “solução” possível. Não é sair do domínio da representação, é apenas passar de um polo dramático da representação burguesa para um polo épico da representação popular. (DELEUZE, 2010, p.56-57)

Se tem uma coisa que sempre esteve em questão para minha pessoa, no caso “eu”, foi justamente a identidade. Quem é? Que pretende? Afirme-se. Assuma-se. Autorize-se. O clichê absoluto da primeira indagação que funda a filosofia clássica, o “quem somos?” (sou?), sempre tomou muito do meu tempo, investimento, empenho e interesse. Viva-se em busca do autoconhecimento. “De onde viemos?” “Para onde

vamos?” são as questões subsequentes às quais quase não se chega se dedicarmos tanto tempo ao umbiguismo antropocêntrico da que as antecede. Ademais, elas acabam por reiterar a primeira questão. É preciso que eu assine esta tese, afinal, right? Espera-se uma autoria. Quase alguma autoridade por decorrência. Efeito de estilo. Estalo meus ossos com certa facilidade. É o excesso de tensão na musculatura. É o excesso de tensão na minha tessitura. É o excesso. Então, assim, aceitando os excessos que se empilham, acoplam, adensam no meu corpo que não é necessariamente “eu”, consigo não por acaso o primeiro acesso. Eu é uma ilusão estéril. Identidades flutuantes para compor singularidades expressivas. Aqui, ali, rastejante, texturizada, própria. Supostamente própria, marca expressiva.⁴¹

A própria pele. Plástica. Profusa. Profunda. Difusa. Dobrada. Furada. Procurando um novo sentido para a celulite que habita em mim. Nada disso. Mas também. É isso. São camadas. E, dentre estas, a do não dito. Sempre procurar um pouco do silêncio nos discursos. Em tudo que o corpo mostra, compõe, promete e permite, pode e delinea, há uma composição de detalhes, uma eleição de recursos, uma combustão de intenções. Atuando por atravessamento em suas camadas. Vou descamar um pouco destes corpos, portanto.

Assim, quase erótico, erógeno, zona de indiscernibilidade, zona. Como o corpo. Como a própria natureza da cena:

A theatre critic once suggested that the American fear of art is actually a puritanical fear of the sexual encounter. But erotic tension between the stage and the beholder is part of what makes the theatre experience so attractive. [...] Erotic tension between actors and audience is part of the recipe for effective drama. The attraction of the theatre is the promise of a proximity with actors in a place where the corporeal imagination might experience extended intercourse. [...] In the exquisite pressure of time and space, actors are caught up in a very human drama—the drama of co-presence. In rehearsal and in front of the public, this copresence, this space between actors, must necessarily be charged. (BOGART, 2011, p. 66-67)

A pele é uma zona, aliás, muitas zonas. A exposição erótica de um fora que, no entanto, o é entre, a pele intermedia, sua natureza é este meio. Sua potência está neste trabalho da superfície do corpo por seu interstício, pelo que é mediado ali, antes mesmo de ser exposto. Pele de Performer – detalhes expressivos qualificam o movimento, o gesto, a potência da palavra. Pele de Professora – detalhar o que se ensina é o que define a própria ação de lecionar. Pele da Pesquisa – espera-se que na confusão e profusão de referências e fluxos de pensamento se possa ver os detalhes que esta tese se esforça em exhibir.

O que apresenta é móvel, fluido, quase indefinido, mas não frágil. O frágil é sua natureza, sempre sutil equilíbrio, sustentação precária do conceito. Mas ele mesmo, em si, é (e)feito de forças. As forças são reunidas em argumentos e exemplos. Faça-se aqui

⁴¹ “The idea that all fingerprints are unique is actually a supposition.” (BRYSON, 2019, p.22)

o compêndio para uma **Atuação Menor**. E “eu” sempre quis dizer: “vamos, meninos!” É o ato de professora que os convoca, tentativa didática.

Menino questionador nº1 usa óculos, camisa e bermuda curta, cadarço amarrado e cabelo penteado, as unhas são limpas e os olhos curiosos:

- Por que há tantos termos em inglês nesta tese redigida em português?

- Porque assim é como se compõe o corpo da autora. Apaixonada pela sua língua, sempre foi boa em português, redação, literatura (embora não saiba mais ao certo, posto que sua relação com a palavra tem mudado largamente). Mas, ainda que os campos estratificados do conhecimento lhe fascinem, faz-se assim, maior, mais ampla, em poesia. No caso, maior no senso comum. Menor, no que esta tese defende, talvez, justamente quando não é mais tão boa, quando perdeu os métodos, quando as operações apreendidas se extenuaram e tem sido preciso cavá-las novas. A poesia, por sua vez, não é um esforço dispendido na minoração da linguagem? Assim o creio e admito que sempre escrevi. São muitas gavetas e pastas e cadernos, não vem ao caso, estão todos bem guardados. Brincar de desequilibrar. Exploração das formas, sons, sentidos... expropriação... deixar as palavras livres. Sem território. Reterritorializá-las. E, assim, enfim assumi, aceitei, esta infiltração da língua inglesa no meu português. Colonizada? Possivelmente. Mas em dado momento, talvez aí mais livre, mais aberta... “Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vais nos levar além (LEMINSKI, 2002, p.93)

Boquiaberta!

“Brasileiramente Linda...

Edípica Vulgar de inventar meu próprio ser...”

Não mais eu. Belchior aí. Volvemos...

- Perhaps because she was born in Southampton. Or maybe because she has this foreign name. Lindsay: evidently not a Brazilian one. But, totally Brazilian, I must say, boys. Brasileiramente pesquisadora. Brasileiramente speaker. Ou não está o nosso português também impregnado? Não faço lutas políticas. Não estou empreendendo batalha alguma neste sentido. Não existe hierarquia, superioridade. Colonialismo. Antecessores e sucessores, investigação das origens ou enfrentamento pelas conquistas linguísticas, idiomáticas, manter alguma origem, originalidade, ascendência, descendência, etc. Não existe nem tradução para os termos estrangeiros neste documento – órbitas-órbitas -. Esta tese é redigida em português. Me orgulho disso, me alongo nisso... Crê-se que as palavras estrangeiras infiltradas não comprometem a compreensão do conteúdo exposto, disposto... Então, permito-me. Aceito os termos como eles vêm. Compondo-

se. Cansou-se. Sempre precisou dar uma justificativa sobre tudo. Precisou? Agora prescindindo. Ficamos com o que interessa, espera-se que o leitor não se incomode com tais atravessamentos, o procedimento é deixar aberto... por favor, pule as linhas, recrie-as, infiltre outros idiomas. Tanto faz... importante é fazer-se! Nascer-se, as línguas estão para serem inventadas (ARIEL, 2016)⁴², afinal.

Acreditando que não prejudicará a compreensão do conteúdo que se apresenta e considerando a globalização idiomática para além das heranças colonizadoras, como irrompimento de bordas, por impregnação da língua, por efeito estilístico, por aceitação das palavras como elas se jogam na construção do pensamento, semi-livres, we sometimes just write like this: detalhes de uma língua que é viva.

Menino questionador nº 2 veste uma camiseta manchada de suco, calça de abrigo, o cabelo é bagunçado e sua pele exibe o brilho do suor ressecado de quem correu há pouco, ele é mais ofegante e sua pergunta sai da boca com a intensidade de um disparo:

– Isto também é um monstro?

- É bem possível. Em composição de deformidades, aberrando-se, existe certa monstruosidade, possivelmente, no modo como este trabalho se tece. Fruto do exercício de liberdade anunciado, à maneira como estes corpos que penso e que, ao observá-los, são corpos-monstros em composições criativas que esgarçam a expressão, muitas vezes, e ao fazê-lo permitem passar novas forças que é o que tenho perseguido como rastro deste minor acting possível nos corpos. Então, esta tese se autorizou a mostrar-se meio remendada também, sem necessária coerência estética ou estilística, deixando aparecer as deformidades que se moldam nesse transbordamento. A pele vai aparecendo assim também, em todos as rachaduras, fragilidades, cicatrizes, partes que não se combinam meio costuradas, vai-se erguendo esse mo(n)strado de palavras, sim. Um título deveria definir o que as páginas seguintes expõem? Talvez. Ou talvez o olho não precise ser emoldurado pela sobrançelha. Tenho feito o exercício de deixar as palavras aparecerem e têm nascido um pouco assim, compondo essa coisa-texto que foge o tempo inteiro. O tempo atravessa a escrita e a torna mais _____ ainda. O texto excreta, menciona merda, tenta ter fôlego, fazer ar, isso que pertence ao corpo, e acho que um pouco tece uma tese menos tese, não sei se é um monstro, mas pode vir a parecê-lo, assim, no sentido ordinário do termo. Se for menos tese poderia vir a ser uma tese de menos, quem sabe? Não se sabe, apenas precisa nascer.

O Menino questionador nº 3 dormiu durante a última explicação. Gosta de monstros, mas não se interessa muito por textos. Sua respiração é pesada e lenta, o corpo está jogado na grama, a brisa leve que sopra faz os cabelos que pendem à testa moverem um pouco. O sono é reparador: é um clichê, mas nunca é demais lembrar ao corpo da sua necessidade de descanso. As condições de um corpo, claro, atravessam as qualidades de performance e também têm consequências nas nossas pedagogias.

⁴² Poeta Marcelo Ariel, em palestra proferida no primeiro seminário *Novos Povoamentos*, promovido pelo Núcleo de Subjetividade da PUCSP, nos dias 29 e 30 de setembro de 2016.

Menino questionador nº 4 sem descrição apreensível –, se aproxima com postura interessada - tanto faz o que veste – não é tão menino assim, pelos nos braços, nas pernas, descendo da barba, rebeldes brigando com a gola da camisa, pelos se fazendo ver, sorriso enigmático, desdobrando intenções, se aproxima e pergunta:

- O que faz um corpo ser de cena? O que quer dizer corpo cênico contemporâneo?

- Intencionar dar-se a ver, este é o corpo cênico como o entendemos primordialmente. Atualizando os dados das necessidades expressivas que evoluem com a história, poderíamos dizer que exibir-se, entreter, representar, não sustentam mais as principais ambições nem de encenadores ou coreógrafos nem dos corpos que estão em cena. Ousaria dizer que a pretensão do performer contemporâneo se manifesta na intenção de atravessar. Mas, evidentemente, tais afirmações não abarcam a vastidão de práticas e intenções que verificamos em cena, trata-se de um recorte. Se considerarmos que é uma perspectiva, então atendemos a um bom número de experiências que podem ser (re)conhecidas sob tal prisma. As dramaturgias do corpo, o teatro físico, “teatro performativo”, as novas escrituras espaciais, gestuais, sonoras, “pós-dramáticas”, as “teatralidades contemporâneas”, entre outros termos que pretendem dizer de novos procedimentos, marcas, territórios e intenções que provam as artes da cena não somente revistas, mas essencialmente vivas. Então, diria que um corpo da cena contemporânea trabalha seus recursos expressivos através de técnicas que o habilitam à excelência, juntamente, o anseio de que a virtuosidade seja atravessada por violências; passagem de novas forças, potência de atravessamento; alia às técnicas experimentações de modos de abertura, tensionando a expressividade na sua extensão de encontro -intenso-, produzindo qualidades de enfiamento entre matérias, entre corpos. O corpo cênico contemporâneo, nesta perspectiva, é um corpo lapidado para expressão e exposto como obra de passagem, sua carne se dando como entrada às estradas de novos mundos.

Relacionando esta à questão anterior, pode-se tentar encontrar certa coerência entre este teatro que se mostra menos teatro – no sentido representacional do termo-, ou uma dança, que ao lado da técnica, se interessa pelo toque, pelos movimentos de mundo que atravessam e (re)moldam o corpo, uma cena menos pronta e acabada, mais processual e aberta, e uma tese menos “comprobatória”, talvez.

Então, corpos da cena contemporânea se refere aos que ambicionam compor em suas carnes-peles a potência do encontro, da descoberta de ritmos, da produção de pensamento. Seja porque se marca como necessidade destes tempos, ou como necessidade dos corpos em consonância com pulsações moleculares de uma singularidade a ser compartilhada - “presença diferida” (DA COSTA, 2009) -, seja por exigência dos encenadores ou coreógrafos, ou mesmo como inevitabilidade da problematização do próprio ofício que se exerce. Um performer do trânsito, do exercício de si rasgado à pluralidade, relativizando personagens e técnicas, mais próximo dos movimentos dos devires. Assim, corpos nos exercícios que os requerem em suas fragilidades, no risco que é sempre incerteza, vasculhamento de precariedades, inevitáveis contornos,

trabalho das formas, emoções – modalizações da *motion*⁴³ -, técnicas e transparências, ou melhor, estes estados de trânsito. O corpo do performer contemporâneo que aqui recortamos é este que trabalha para acentuar a potência de uma qualidade intermediária, nunca uma média, mas fazendo-se meio – que é sempre um excesso (BENE: DELEUZE, 2010, p.35) -. Neste sentido, cada vez mais próximo das atorialidades maquínicas que este estudo sugere, refuta às representações, problematizador contemporâneo, ou tempo vivo em evolução estético-crítico-poética de carne.

Um corpo nunca é somente o que aparenta ou apresenta, mas o que experimenta (vivencia). Se, de um lado, o termo o situa temporalmente, implicando as práticas de treinamento expressivo, as encenações e pensamentos que se erguem atualmente, numa urgência temporal que avança enquanto se constitui, de outro lado, o termo corresponde àquele “que não coincide com seu tempo nem se adéqua às suas pretensões. É inatual e, por essa razão, anacrônico para perceber o presente.” (CANGI; PENNISI apud NANCY, 2014, p.7). O performer contemporâneo marca-se da multiplicidade do tempo no próprio corpo, no duplo anunciado por Artaud, na dobra que engendra subjetivações, na pele que (des)dobra-se, dupla, parte, meio, casca, cápsula – cópula, cratera, cicatriz - corpo-contemporâneo. Cena aberta para um corpo acontecimento, ou ao contrário, corpo aberto para um acontecimento cena: por essas vias... Pensar o corpo da cena através das lentes da performance philosophy faz dele um problematizador da própria cena, da condição humana, da encruzilhada de tempos, de seus próprios recursos e movimentos expressivos, e nos conduz à percepção do amálgama de matérias que o compõem, sendo ele um manifesto de coexistências e revelando-as pelo(s) movimento(s) que promove. Aliás, como observa o filósofo e professor Charles Feitosa (2010, p.8), “qualquer parceria entre as artes cênicas e a filosofia, especialmente no que diz respeito ao corpo e à sua materialidade, não deveria, portanto, separar senso e sensível, invisível e visível, forma e matéria, ao contrário, deveria começar colocando fim a alguns dos preconceitos fundamentais da própria estética”. O argumento reitera a relevância de considerar este corpo da cena contemporânea, em si, o próprio *entre* que tal perspectiva anuncia. A pele, por sua vez, camada de treinamento, aparece como ponto de acesso para ampliar tais competências: potência de minoração, atorialidades maquínicas, carne expressiva capaz de pôr conceitos em movimento. O tempo nestes corpos é urgente: este é seu status “contemporâneo”

Um pensamento muscular que altera a superfície...

C.O.R.P.O A.N.I.M.A.~~D.O.L~~

Um poro contém
potencialmente o
corpo inteiro...

⁴³ “O movimento que, no mínimo, pode ser designado por *émotion* [emoção] termo que modaliza a *motion* [moção]...” (NANCY, 2014, p.15)

Se somos todos, enquanto corpos – na sua amplitude - compostos por detalhes, como não haveríamos de sê-lo no trabalho para a cena? Na infinitude da complexidade da ação em cena, o detalhe sustenta todo o artifício, o artesanato, o efeito, a maquinaria. Os afetos possíveis entre público e performer se fazem na atenção às sensações da pele, nos detalhes aferidos à composição de energias, aqui as sutilezas, o movimento que vai closer, como já disse.

O detalhe também atravessa o acaso... é preciso estar atento...

Vejam vocês o que um vírus faz agora. O detalhe marca a potência da expansão. É a diferença que aparece na repetição. O detalhe é definitivo na produção dos efeitos. Um ínfimo vírus redesenha a superfície do planeta em nossa experiência pandêmica 2020. Os detalhes no corpo do ator ou do bailarino, em suas obras-carne-si-espaço-tempo, tornam-se vitais à qualidade das ações e operações possíveis. É necessário compreender que o detalhe age no todo, por propagação, e que o todo está marcado em sua infinitude também ali, detalhadamente. A composição no corpo é um exercício constante de atenção às camadas repletas de detalhes que atravessam seu gesto/palavra-corpo- ação-espaço. O animal como verbo...

Poderia recorrer brevemente ao exemplo das mãos: um excesso de humanidade e ainda tão semelhantes às patas em sua estrutura. As mãos quase livres do corpo e como se revelam na memorável coreografia de Lutz Förster, bailarino de Pina Bausch, nos movimentos desenhados sobre o terno alinhado ou na borda do corpo, comendo com a música de Caetano Veloso⁴⁴. Outro alemão, o filósofo Professor Gunter Gebauer, inspirou um workshop transdisciplinar⁴⁵ através de sua obra com Christoph Wulf, “Mimesis: Cultura, Arte, Sociedade”, de 1992, onde apresentou seus estudos recentes sobre as mãos em nossas experiências de mundo, ou melhor em nossas criações de mundos. Na apresentação de “Worldmaking of the Hand: the mimetic creation of human culture”, em vívida explanação sobre a relação entre nossas mãos, as sociedades e as culturas - como manipulamos o mundo, moldamos a vida, como criamos e

⁴⁴ Solo apresentado em Porto Alegre no espetáculo “Für die Kinder von gestern, heute und morgen”, em setembro de 2006. Trecho do documentário Pina, de Wim Wenders no link: <https://youtu.be/LLS6Hf1o53U>, outro registro, de 2013, através do endereço: <https://youtu.be/OTmCtsMZwL0>. Acessados em 28 de outubro de 2020.

⁴⁵ Palestra proferida no dia 06 de dezembro de 2019, no encerramento do workshop The Mimetic Condition. Segundo a convocatória para o evento, “since the publication of Gunter Gebauer and Christoph Wulf’s seminal book, *Mimesis: Culture- Art-Society* in 1992, the realization that mimesis is constitutive of the *human condition* has become central to the humanities, the arts, the social sciences, stretching to inform the hard sciences as well. Furthering Gebauer and Wulf’s call to examining the productive aspect of mimesis as a “human condition” [...] convokes a two days transdisciplinary workshop at the Institute of Philosophy, KU Leuven, to explore the afterlives of the *mimetic condition* in the twenty-first century.” *Homo Mimeticus: Theory and Criticism* (HOM). Fonte: <http://www.homomimeticus.eu/tag/gunter-gebauer/>

expressamos, Gebauer apresentava o aspecto mais humano das mãos, nossas qualidades mimética e tátil na construção de um *socius* que passa pelas mãos, ou ao contrário, no qual as mãos passam.

Descobri na ocasião que o filósofo também tem especial interesse nos pés, sendo inclusive um fervoroso entusiasta e filósofo do futebol⁴⁶ (eu era a única brasileira na ocasião e, convenhamos, é muito difícil, quando se está em contato com estrangeiros, que não vinculem o Brasil ao futebol, assim pude assistir uma explanação quase particular sobre os estudos de Gebauer que destacam partes do corpo humano para pensar as sociedades e as culturas, o que alimentava ainda mais meu interesse sobre os detalhes – de corpo - que (re)desenham macroestruturas -cênicas e filosóficas). Por último, ainda longe de esgotar este exemplo, mas para abreviá-lo, Nelson Rodrigues (1997, p.10) certa vez, disse: “A cara do marido pode influir no adultério. A cara, ou a obesidade, ou as pernas curtas, ou a salivação muito intensa. Lembro-me de uma senhora que traía o marido. Quando lhe perguntaram por quê, ela alçou a fronte e respondeu, crispada de ressentimento: - ‘Sua nas mãos’”

Se de um lado, Gebauer, na investigação do papel das mãos as revela como agenciadores molares de composição da vida em macroestruturas miméticas, de outro lado, mas adiante, está o estudo das molecularidades para o performer, mais próximo dos movimentos das mãos de Förster que deslizam ao invés de passar, desconstroem ao invés de construir, a dança de Lutz borra as bordas agregando uma nova função – coreográfica – para as mãos de um corpo. Ou mesmo da observação de Nelson Rodrigues sobre as motivações para o adultério: o detalhe é definitivo na reverberação dos “desfechos”. De todo modo, um treinamento da atenção para as molecularidades pertenceria à construção de corpos abertos a estados de imanência.

[...] what makes an action tend more towards mimesis, at one pole, or becoming, at the other? Or again, how can we differentiate between those theatres that tend more towards the immanence of the human and nonhuman, and those that tend towards their transcendence? In the first instance, we might draw from Deleuze and Guattari to say that it has to do with extent to which the imitation succeeds in positioning itself on the molecular rather than molar level. (CULL, 2013, p. 125)

⁴⁶ A este respeito ver as relações que o autor estabelece entre teatro e futebol no capítulo “German football: theatre, performance, memory – a philosophical epilogue” (2006, p.237-248)

Sendo a pele tudo isso mundo, tudo isso vida, expressão e linguagem, contato e contorno, parte do corpo que é o corpo todo – no meio do mundo - é à superfície que o detalhe tornar-se-á visível. Agenciar os detalhes na equação cênica através dos corpos com precisão e pretendê-los como pontes de acesso para estados que conjuguem as formas e os humores, os movimentos e os contornos. Passagem para as molecularidades. Quando Lutz Förster conduz nossa atenção para as suas mãos nos movimentos dançados da “microestrutura manual” em composição no corpo, é uma operação de dotá-las de vida – “própria” - procedimento de fazer ver: o hábito, os dedos, a coreografia se abrem para versar conceituações daquele corpo. Precisão e abertura, dar um ponto na carne é um detalhe: sutura. Sua marca, no geral, cicatriz. Atriz também aí. A cicatriz é marca no contorno. Criar no corpo, especialmente considerando compor atorialidades maquínicas, é atentar aos detalhes, trazê-los à superfície, e oferecer novas passagens... operá-los no tempo.

*there is a loneliness in this world so great
that you can see it in the slow movement of
a clock's hands
(BUKOWSKI, 2010, p. 222)*

Geralmente, falo agora como audiência, há forças nos detalhes capazes de capturar nosso interesse e atenção, imiscuídos no conjunto da obra-corpo, é através deles que percebo possibilidades de acessos às superfícies sonoras, visuais, gestuais das sensações. O detalhe é o dedo que mexe com o tempo, paralisa o ponteiro. Ou acelera... ou arranca-os.

Com isso não quero dizer que uma performance menor estaria definida pela eleição de seus detalhes, não se trata disso. Entretanto, sem o trabalho nas minúcias das qualidades de movimento, ou dos aspectos expressivos da voz em seus exercícios de abertura, tampouco poderíamos nos tornar operadores da cena. Se os aspectos de poder se constituem nos detalhes de suas expressões estratificadoras, pré-formadas e pré-formuladas, os elementos das ações revolucionárias aparecerão nas filigranas de uma contínua investigação entre-técnica, entre-forma, entre-palavra, que não permite ignorar os detalhes, ao contrário, deve querer tratá-los cirurgicamente, livres, postos ao jogo, mas precisos. “Pontos, linhas, cores, apresenta o perspectivismo de Nietzsche, demonstrações visuais quase matemáticas, a fim de compreendermos como o ínfimo e o imperceptível são necessários para sairmos das perspectivas homogêneas e absolutas da fácil visualização.” (ZORDAN, 2019, p. 15-16)

Assim, uma lapidação dos traços reconhecíveis em batalha com os traços que perfazem o impulsionamento a um estranhamento. A lapidação da batalha, dos elementos que impulsionariam uma máquina de guerra atorial. O detalhe dança nas variações de velocidade, é a atenção do performer que o tornará vivo, versátil ou inversão, contravenção. A morte de um corpo se dá entre um movimento e seu segundo seguinte apreendido pelos ponteiros de um relógio. Assim como o nascimento. Eu entrei no mundo às 8:40 do horário de verão do ano de 1983, Artaud às “8:00 o’clock in the morning” do ano de 1896. É assim que o corpo se tece também, reconhecendo ou se estranhando por estes espaços de tempo e datas que pretendem dizer de um corpo. Artaud, por exemplo, tanto afirma sua data, local e horário de nascimento como fato incontestável em muitas de suas cartas⁴⁷, como também inventa outras datas e horários e locais de nascimento, contestando a exatidão suposta nesta tal certeza.

Nasci em Marselha, cidade portuária, na noite de três para quatro de setembro de 1896, ou pelo menos isso é o que indicava minha certidão de nascimento. A minha única certeza, durante muito tempo, foi a de ter, antes disso, me confrontado com uma questão grave, num lugar que não era uno, situado em algum ponto entre o espaço e um mundo sinistro, fortuito, invisível, grotesco, espantosamente inexistente. Este espaço indescritível conduzia a uma escala de outras vidas, nas quais meu ser sempre existiu, sem interrupção. (ARTAUD apud THOTH, 2010, p. 13)

E poderia dizer que um fato não contesta o outro, mas apresenta versões de um corpo que desenha aspectos ou versões de sua chegada no mundo, devir corpo-sem-órgãos ou um devir corpo sem-data-hora-local fixos, que estaria aberto a tornar-se outros corpos. Angelene Lazzareti em pesquisa sobre o entre, observa como “detalhes insignificantes” são postos “contra personagens inteiros” na orquestração de contágio que termina por violentar as ordens do pensamento:

A partir da violência espacial e corporal dos elementos em crise e atrito na multiplicidade teatral: de sons contra ações, de expressões contra músicas, de atitudes falhas contra impulsos, de ruídos contra luzes, de corpos contra palavras, de timbres contra gestos, de ossos contra músculos, de olhos contra mãos, de detalhes insignificantes contra personagens inteiros – que surge uma guerra como uma orquestra de conexão única de contágio pestífero entre os elementos, que

⁴⁷ Carta para André Brenton: “And that is just as true as the fact that I was born in Marseille on 4 September 1896 at 8 o’clock in the morning.” (ARTAUD, 2019, p. 31); Carta para Anne Manson: “This is as certain as that it’s certain that I was born on the 4th of September 1896 at 8 o’clock in the morning, in Marseille [...]” (ARTAUD, 2019, p. 57)

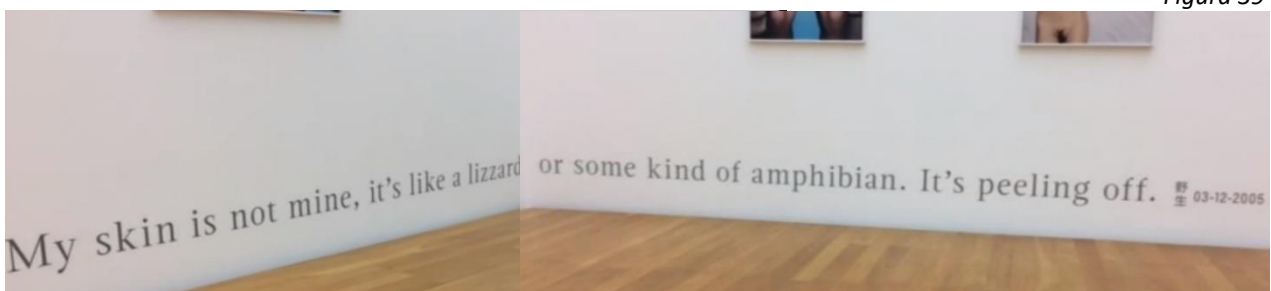
termina por violentar as ordens do pensamento e por criar uma difusão de lampejos. (LAZZARETI, 2019, p. 142)

Em todo caso, atentar aos detalhes das operações que o corpo encontra entre técnica e fluxo, entre voz e palavra, entre movimento e espaço, é atentar para as zonas prévias de poder nas expressões que insistem em conduzi-las, desenhá-las. A ideia de autenticidade se confunde com o modo como operamos com os detalhes que participam de uma performance. No trabalho de/com/no corpo, somos constantemente confrontados com múltiplas dimensões que participam da expressão, perceber e atuar no detalhe pode libertá-lo dos aspectos representativos abrindo caminhos para outros percursos. Trazer os detalhes à superfície como força sensível solicita a decifração de todos os demais mundos de signos, como explica Deleuze a partir de Proust (2003). No corpo, versar afetos em termos de seus efeitos, uma matéria expandida para mover o pensamento. A brecha é um detalhe num percurso “pré-concebido”, exatamente onde a criação se manifesta.

*“You can only effectively renounce something by doing it in a material way.”
(ARTAUD, 2018, p.84-85)*

■ Margem

Figura 39



“Ocupada com as linhas, a ciência menor é geométrica, não com objetivo de marcar extensões de propriedade, mas como traçado de pontos de passagem e zonas de perigo. Segue de modo rítmico, dinâmico, imprevisível, de acordo com uma geometria marginal.” (ZORDAN, 2019, p.63)

A margem do corpo é a pele. Nela, nosso contorno no mundo. O pelo faz parte da margem deste corpo. Os poros não se parecem só poeticamente aos grãos de areia, a areia é o fundo do mar e é a terra firme, marca o meio, a indistinção entre o que é terra -molhada- e o que é mar -avançando e recuando sobre a areia, revolvendo-a;

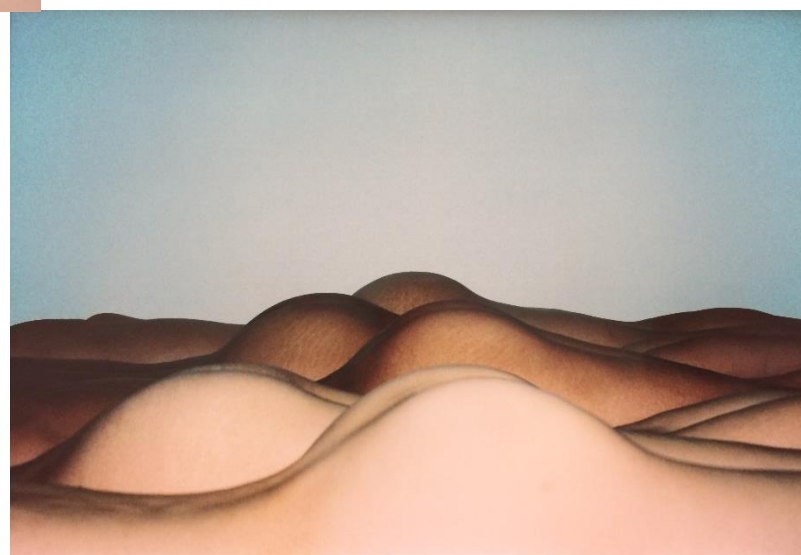
estendida em toda extensão da costa, a areia denuncia em si o encontro do mar com a praia. Ali onde grãos de sal e grãos de areia constituem juntos a beira.

A pele como beira da nossa experiência. A borda do corpo que, assim como a areia é uma margem meio indistinguível. A boca, por exemplo, - molhada – é denúncia também desta margem que é o corpo imiscuindo dentro e fora, indiscernimento. Boca que, deslizando, compõe com o ar as palavras. Isso que a gente joga no mundo quando dito: saliva, cuspe, verbos, substantivos, sentidos. E isso que a gente engole. Sem o qual o corpo morre. Quando à seco, não desce, dói porque o corpo é de água. Quase como um mar para nossa existência-praia tão sólida. Não tão sólida, para tratar dos corpos da cena contemporânea é melhor chamá-los fluídos. Corpos em constante exercício para promoção de fluxos. A margem é um meio para pensar os encontros entre os corpos e as coisas com que fazem margem. Todas as coisas que estão no mundo podem fazer margem com o corpo. O pensamento é uma margem por excelência, o movimento violento de pensá-lo antecipa um não-lugar para um não-corpo: margeando-o.

Figura 40



Figura 41



Estas imagens, bem como a da página anterior, pertencem à exposição dedicada ao artista chinês Ren Hang (1987-2017). Fotos da autora: Museum der bildenden Künste, Leipzig, Alemanha. Foto tomada em 16 de novembro de 2017 -> arquivo documental de pesquisa

O devir imperceptível não seria, portanto o próprio potencial do corpo em sua solidez potencialmente vazante? O que o corpo faz nas relações que estabelece? Ele vaza. Mas ao vazar também arrasta o outro consigo. O corpo relacional é aquele resto de onda que a gente testemunha no movimento que avança já no início do seu recuo: água, areia, sal, espuma como uma matéria só.

Os poros da pele definem a margem de nossas existências. Nossa beira poética cujo potencial é o de criar novas linguagens que são os modos de vazar do corpo, atuando na margem do deixar ir e permitir chegar. Por isso, não comendo um dentro e fora, mas abrindo-se para a impregnação dos estados, dos modos, dos sentidos, das sensações, operações técnicas, atuações possíveis.

Deste corpo feminino, “bailarino” (tenho preferido dizer-me praticante do movimento), talvez por isto que lhe impregna as experiências, é que me foi possível notar este corpo que vaza, que é molhado, ou a areia, o mar, a onda, o vento que são, em todos os sentidos, dança, não é mesmo? Estou aqui afirmando que a gente dança com o movimento que desenhamos no espaço, onde temos sempre muito a aprender com o vento; que a gente fala com o tanto de umidade que agencia a arquitetura das palavras na boca, como a fluidez de uma onda que beija a areia, aliás beijar precisa ser molhado, claro; que a gente vaza no mundo pelo tanto de pele morta que deixamos por onde quer que passemos; que a onda só é possível porque existe o encontro do mar com o ar que, conforme a intensidade e velocidade, a desenha; que enfim o corpo possível para uma atorialidade maquínica acontece no meio, no treinamento de sua margem, na captura de devires imperceptíveis, no exercício da porosidade e dos agenciamentos de fluxos entre intencionalidade e entrega, na sustentação de variações de velocidades na carne, na relevância de se pensar como corpo expressivo por sua margem: pele.

E, haja visto, tratar da pele é tratar de territórios. Território, por sua vez, como o próprio termo sugere, relaciona-se à terra. Sabemos que o corpo é carne, osso, pele, água, ar, processos químicos, físicos, biológicos, neurais e tanto mais, uma anatomia, mas aqui, isto que se afirma pertence à sua autonomia: territórios de criação. Todos os elementos estão no corpo, há movimentos, e assim é bom porque enquanto se movem há vida. Mas, não nos afastemos da margem... Pensar a constituição do corpo se faz como estímulo para nos conduzir aonde ele trans**bordera**. Os modos de acesso às margens

são plurais. Podem ser muitos no mesmo corpo. Percorrer as forças das margens funcionaria como acentuação das potências de expressão.

Outro aspecto importante sobre a margem é que ela nunca é a mesma, faz parte da sua constituição alterar-se pela ação da água, dos ventos, da erosão. Se voltamos à beira da praia, uma margem que avança e recua sempre renovada, ao sabor das lunações. O corpo trazido à margem para ensaiar-se em cena deve considerar sua atenção às qualidades sensíveis, novas a cada situação de encenação. Que persiga uma partitura ou o ensaio e aprimoramento rigoroso de movimentos ou texto, entonações ou modos de respirar, é parte do nosso empenho. Mas que arraste consigo essa qualidade marginal que, aqui, não denomina o que está à margem, mas justamente o que está na margem deste corpo-encontro. A imanência possível por esta qualidade que escorreria pela margem do corpo, compondo novas margens. Corpo-ideia, corpo-forma, corpo-objeto, corpo-corpo, corpo-infinito, cor...

Suar pertence à margem. Gozar também. Esta atorialidade maquínica se aproximaria dos momentos nos quais o corpo escorre. A margem móvel de si mesmo, como se desenha? É uma criação ou uma captura? Sugiro, como pedagoga, que é por princípio uma investigação. Como praticante do movimento, sugeriria que é ensaio e entrega. São termos que respondem a determinadas funções do meu próprio corpo em suas experiências. Pensando o performer, defendo - pelo que tenho visto nos corpos da cena e pelo que tenho encontrado de necessidade no ensino e nas minhas ações cênicas- que este corpo atento à sua(s) margem(ns) é urgente. Justamente pela fluidez da margem, porque ela se **transforma** na **interação**.

Na margem, o adensamento e a soltura coexistem. A potência da minoração, acredito, está em um exercício contínuo das margens do corpo. A escuta é uma margem. O pensamento faz margem com o que é pensado. A pele é a margem corpo-mundo. E nós, performers, não seria condição do nosso ofício a habilidade de habitar as nossas margens, desdobrando e refinando-as? Como construiríamos humores, estados de corpo que desenham figuras? O corpo em estado de performance é sempre um operador das margens entre espaço e tempo nos seu(s) movimento(s). Na tese de doutorado de Mayra Redin, a autora menciona “transitar” dentre as ações associadas ao Buraco - onde discorre sobre o descentramento e o bordejar, a construção de uma borda reitera o movimento de acesso à margem que defendo aqui:

O corpo é feito de buracos, através deles e pela pele que os delinea fomos sendo, aos poucos e continuamente no decorrer da vida, embebidos do afeto que vem de um outro. [...] Dizer dessa dor do outro (do corpo do outro) que se passa pelo meu corpo – e que é dito pelo meu corpo – é torná-la compartilhável. É pelo corpo que o mundo ganha forma, e é pelo mundo que o corpo ganha contorno. Mas, antes, é pelo corpo que me confundo com o outro. E nesse (des)formar-se que se dá pelo corpo no mundo e pelo mundo no corpo, somos completamente dependentes uns dos outros. [...] Desde já, é pelo partilhamento que a dor se passa por nós e se vai. A dor é do mundo, e deve retornar ao mundo, mas para isso precisa se passar pelo corpo de cada um e deve, finalmente, ganhar um lugar no discurso. De forma arrebatadora, a psicanálise fala, com esse conceito, da necessidade primordial que temos de alguém que olhe para a gente. Não somos capazes de sobreviver sem o outro, e isso parece óbvio – mais ainda, se trata de uma dependência absoluta que se coloca ao corpo, da ordem da construção de uma borda (primeira e ainda mínima), para que ele possa perceber e estar no mundo. (REDIN, 2016, p.92-94)

Entendo que esta construção de uma borda, como diz Redin, se relaciona com o que chamo de acesso à margem. Construir e acessar são movimentos. Criação de espaços no corpo, permitindo novos agenciamentos de forças que se manifestam na matéria-carne treinada para a expressão, para qualificar movimentos, para relativizar a condição gravitacional. A margem é condição de uma atorialidade maquínica. Treinar o corpo em seus vazamentos: condição no tempo, condição de sua posição no espaço, pensamento que precisa abandonar as certezas... um corpo para a cena construído com certas vias para escape.

Como muitos dos termos deste trabalho, a margem tem dupla operação aqui: é corpo – parte do corpo, literalmente; e é conceito, corpo conceitual, potencialmente. A própria margem entre isto que venho pensando e estes corpos de que estou tratando. Imiscuindo-se se confundem, a margem marca a diferença entre terra e água, sendo por sua vez o amálgama das matérias exatamente o que a define. Quando um corpo dança com o chão ou com uma parede, ele dilui a fronteira entre a própria pele e a superfície do solo ou do muro. A textura do contato não é nem a da pele nem a do chão, mas uma terceira derivada da contaminação das temperaturas, dos agenciamentos de suporte. A parede se arrasta no corpo do bailarino, como o bailarino deixa um pouco do corpo também no chão. Quando um texto passa pelo corpo do ator, na condição de palavra proferida, não é mais texto, embora ainda o seja, assim como a palavra dita não é mais corpo, ganha o espaço pelo sopro, e arrasta este corpo consigo na matéria voz que é carne ainda.

É um ideal de performance, se poderia dizer. Mas não sejamos tentados pelo equívoco de considerá-lo, não é a ideia da margem, é a natureza de construí-la. A margem é material e é por ela que se cria. O corpo do performer longe do encontro é um corpo cuja potência está enfraquecida, senão inexistente. O encontro aqui considerado como a batalha cênica – do corpo - no empenho antirrepresentativo, pois se na representação o encontro é parte de um processo de recepção, neste corpo marginal sua exposição não é um conjunto de referenciais, mas um corpo que arrasta consigo toda sorte de conexões, um corpo relacional por ofício, perseguindo estados de afetação da matéria, produzindo efeitos que solicitam testemunhas. A criação precisa da margem, é nela que se realiza. Sejam quais forem as naturezas possíveis das matérias amalgamadas, é neste território que a obra nasce. Na margem, territorialização e desterritorialização são os movimentos de sua própria constituição.

Vale acrescentar que minha aproximação ao campo da Performance Philosophy o considera como margem também. Uma vez que não se trata de uma filosofia que serve à performance ou, ao contrário, de um teatro que serve à filosofia, mas uma prática que simultaneamente pertence aos dois campos. Além de um campo do conhecimento híbrido, é um campo do conhecimento marginal, neste sentido, imiscuído. Corpos ou encenações movendo conceitos, filosofia de movimentos problematizadores possíveis através das práticas cênicas. Pensamento-corpo que se faz in between, como o amálgama de matéria que caracteriza a margem.

O filósofo Charles Feitosa, por sua vez, menciona “a terceira margem da cultura”⁴⁸, nem academicista - ou erudita - e nem popular, aliás justamente abolindo as dicotomias ou polaridades. Em matéria que transcreve trechos da palestra do filósofo,

Feitosa diz: “a minha tentativa é experimentar um caminho que escape dessas duas margens e tente uma terceira, que eu chamo -quer dizer, na verdade eu roubo o conceito do Deleuze, filósofo francês- de *filosofia pop*, uma experiência de pensamento que tá [sic] tentando desrespeitar os limites dessas duas margens tradicionais”. [...] A terceira margem do pensamento, aqui a filosofia pop, seria uma estranha arquitetura do pensamento, uma insólita engenharia do desejo de conhecer, que deve ser capaz de pensar/unir o que até então está cindido. Nas palavras de Feitosa, ser “capaz de falar sobre o uso de controle-remoto, tanto como falar também de um conceito como liberdade em Hegel ... capaz de entrar tanto em diálogo com Kant

⁴⁸ “A terceira margem da cultura” faz alusão óbvia à “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, conto que participa de “Primeiras Estórias”, publicado em 1962.” (SILVA, 2016)

como com Lupicínio Rodrigues ... de dialogar com Shakespeare quanto com as letras da Legião Urbana.” [...] “talvez a filosofia tenha que ser sempre e cada vez mais ‘pop’ no sentido de deixar explodir as questões que são essenciais, ex-vertendo e reorganizando insolentemente as distinções e hierarquias entre conceito e imagem/som; ciência e arte; profundo e superficial”, coloca Feitosa.” (SILVA, 2016)

E se tanto a Performance Philosophy quanto a filosofia pop de Feitosa, como campos do conhecimento, se caracterizam por uma rejeição às dicotomias, por inaugurar novas possibilidades em vias de expansão do pensamento; na perspectiva vigente neste obituário, consideraríamos o corpo dos performers como margem de indistinção entre dentro e fora, entre singular e coletivo, entre deriva e ancoragem, entre produção desejante e desejo produtivo, entre técnica e violência, entre representação e acontecimento, entre voz e palavra, meio animal meio homem, como meios, etc. O corpo do performer contemporâneo, nesta acepção, é sempre um marginal, e seria neste lugar (não-lugar) de indistinção que o treinamento para operações menores se faria possível. A pele serve como imagem deste modo de pensamento que considera a coexistência propulsora, mas serve ela mesma como superfície de profundidade singular. A pele é a própria margem feita de “mim” e de “mundo”. Ou, para usar as palavras do próprio Feitosa na ocasião de qualificação desta pesquisa, o que este estudo sugere é “outro tipo de pensamento ditado pela pele, é ela quem dita o modo [...] a simultaneidade de dentro e fora – isso é a potência dessa ambiguidade.”⁴⁹

Lembrei de quando eu propunha a pergunta “com qual animal eu me confundo?” nas aulas de expressão vocal. Gosto do termo confundir, é isso que encontramos na margem, uma confusão entre areia, sal, água, algas, matérias orgânicas, há a distinção entre as moléculas - de cada matéria -, mas a margem é onde as matérias, confundidas, formam esta terceira matéria: que é a margem, e que é móvel. Confundir-se, na minha provocação, não era, portanto, representar o animal, mas achar os pontos em comum, aproximar-se de um modo vocal mais animal para os corpos, antes a investigação de procedimentos do que qualquer pretensão de imitação, representação ou ilustração. Confundir-se -> exercício de técnicas de camuflagem (vocais neste caso): superfície

⁴⁹ A qualificação da pesquisa ocorreu no dia 1º de julho de 2019. Além das contribuições de Feitosa, as observações das professoras Dra. Mônica Dantas, Dra. Mirna Spritzer e Dra. Paola Zordan também atravessam os rumos deste estudo e colaboraram para a composição deste pensamento.

porosa onde as diferenças entre as matérias/corpos desaparecem dando origem a um terceiro corpo. Retomando a frase do artista Ren Hang que elegi para abrir esta subpartícula:

My skin is not mine, it's like a lizzard, or some kind of amphibian. It's peeling off.

Ora, o que descasca é ainda a mesma coisa ao mesmo tempo em que deixa de sê-lo. A margem entre a mão e a pata, entre o olho e o olhar, entre as unhas e as garras, entre ação e reação⁵⁰, entre linguagens, margem entre mundos, entre a voz e a palavra, entre as palavras e as coisas. A margem é onde se acumula a espuma, aquilo que não é mais onda. A margem é precisamente aquilo que não é mais e, por isso, pode ser infinito, porque também não é ainda. “Whatever becomes something is no longer the Infinite” (ARTAUD, 2018, p. 42)

É o meio: amálgama de matérias. Treinamento de corpo pela pele pretende fazer-nos chegar à margem: no esgarçamento de limites, nas “zonas de indiscernibilidade”.⁵¹ Aliás, como nos lembra Laura Cull, “we might value the degree to which an individual performer pushes herself to the limits of what she can do, or when a performance maker finds new powers within a particular technology, the limits of which we thought we already knew” (CULL, 2013, p. 219).

***Minorações possíveis pela margem – corpo,
eis a potência da pele:
escuta entre mundos...***

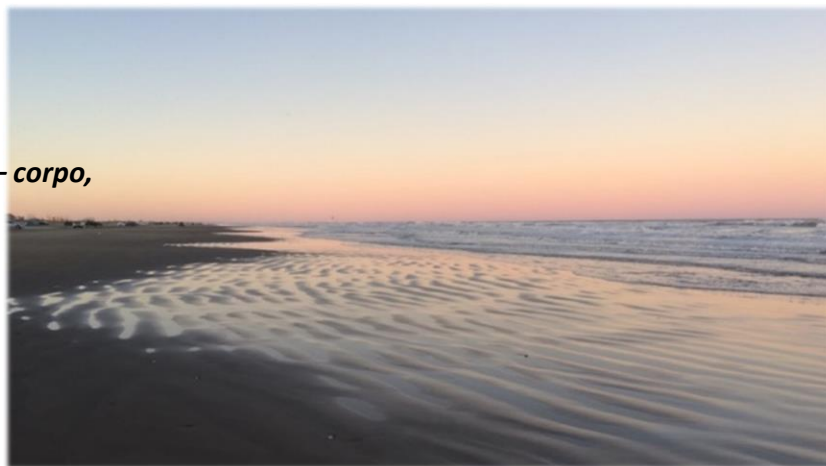
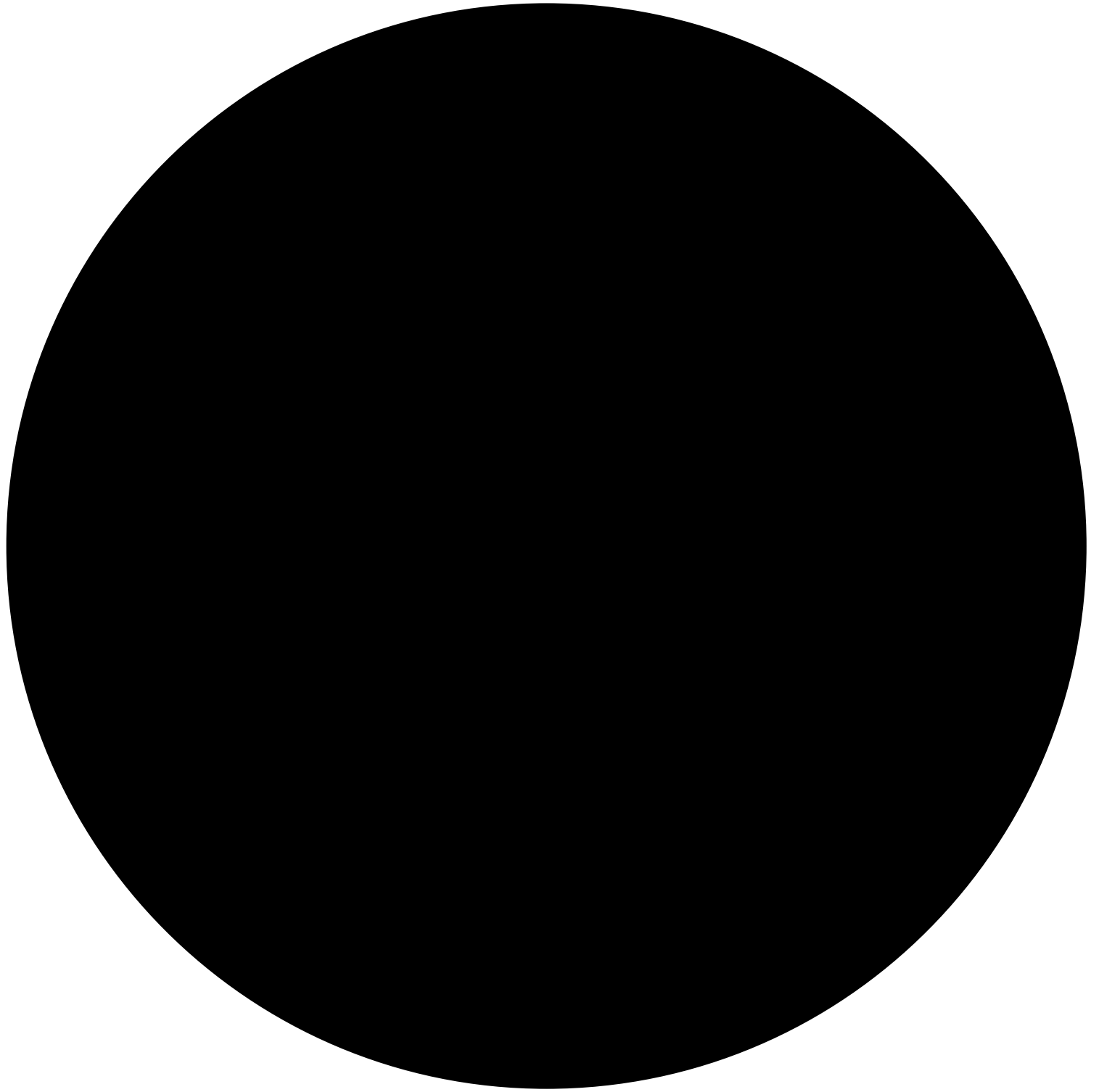
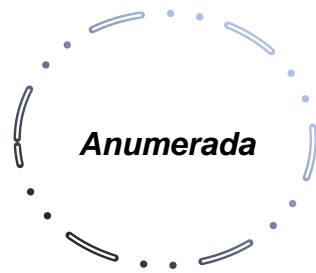


Figura 42

⁵⁰ Sobre os limites entre ação e reação nos teatros da imanência ver CULL, 2013, p. 219.

⁵¹ “As forças cósmicas ou cosmogenéticas correspondem devires-animais, vegetais, moleculares: até que o corpo desapareça no fundo ou entre no muro, ou inversamente que o fundo se contorça e turbilhona na zona de indiscernibilidade do corpo.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 236)





Monstros à Mostra

“Só nos salvamos, só nos tornamos menores pela constituição de uma desgraça ou deformidade.” (DELEUZE, 2010, p. 37)

Tenho defendido, em decorrência dos alcances mais recentes deste estudo, que o corpo performático em vias do exercício de sua minoração vem a ser uma espécie de monstro. Monstros manipuladores do tempo em suas carnes, ou melhor, expondo-se à manipulação do tempo e declarando-o nosso material. Nos domínios da cena, compor no corpo o tempo pautado de exibição – performance: empregar o acervo-corpo na transmutação exposta. O termo carrega também a ideia de um corpo exótico, na berlinda entre traços, movimentos, formas reconhecíveis e aqueles disformes, incertos, que costuram sentidos e se desprendem das referências, um pouco mais livres, embora as vejamos ainda, mas com outras qualidades. Assim, corpos que amplificam uma presença-acontecimento, cuja voz torna vivo um texto, cujas forças expressivas constroem sensações, em que a respiração modula a forma, o ritmo, o gesto, a(s) matéria(s), corpos inflados de estados de potência.

Rasgados, riscados, compondo a partir de cicatrizes, fazendo novos monstros aos que nomeamos, por sua vez, linguagem(ns), figura(s), corpos de paisagens conceituais. Corpos figurais, alheios ao figurativo ainda que fazendo uso de alguns de seus recursos. Monstros de modulações de forças, que tornam o corpo a expressão aberrante para saliência do instante. Uma mão, a outra, os pés, o umbigo, duas orelhas, corpo que infla e desinfla continuamente por consequência de que passa nele a vida. Muitas bactérias na composição do corpo. O corpo humano por si só sempre nos surpreende quando o observamos de perto, pela captura de seus detalhes e processos, órgãos e funções. Quando destinado ao trabalho para a cena, percebo a intensificação de suas qualidades aberrantes, especialmente como o consideramos aqui, um corpo na pretensão de qualificar momentos de passagem de vida-tempo, expressão maquínica de carne humana, pensamento aos poros. Contra os órgãos, como quis Artaud, ou

contra o organismo, pensando com Deleuze e Guattari. O monstro de sensações é “a própria figura para a diferença”, como esclarece Paola Zordan quando pensa uma “Gaia Educação” sobre o exercício do pensamento na perspectiva das diferenças:

Criar uma perspectiva virtual, noosférica, para uma gaia educação, implica o devir imperceptível da terra em tudo o que é do humano. Isso envolve o estudo de planos de pensamento que dão a ver figuras estranhas ao pensamento platônico, que sejam sincréticas, que aceitem textos e autores marginais, que tragam monstros. Na paisagem, irrompem ou passam as figuras estéticas, corpos intensos dos devires que as acompanham. Monstro, aquilo que se “mostra”, causa estranheza e medo porque é a própria figura para a diferença. [...] traz sensações. Pele da paisagem [...] (ZORDAN, 2019, p21)

Nas perspectivas dos estudos sobre teatros de imanência, Laura Cull nos lembra: “less power over, more power to” (CULL, 2013, p. 219), onde as forças encontram os afetos numa ética do experimento na cena. E, claro, no teatro menor de Bene, os monstros aparecem tanto no corpo de uma “máquina de guerra gaguejante” (BALESTRERI, 2018), como por suas deformidades de próteses ou amputações, ou nos conceitos que seu teatro, operando “cirurgicamente”, põe a mover (DELEUZE, 2010).

A perspectiva de pensar os corpos da cena contemporânea como monstros, foi um desdobramento de pensar-nos pela pele. A intenção de pesquisar rotas para “um ator menor” converteu-se em atorialidades maquínicas, abandonou a tentativa de rastreamento de rotas e, quando o fez, viu a pele. Como consequência de pensar este treinamento da pele em aliança com as teorias que esta pesquisa articula, escancarou os monstros que passam, se moldam, se mostram, escapam destes corpos, aparecem nos planos de pensamento que se manifestam na carne expressiva. O monstro no corpo se faz na coexistência de morte e vida como acontecimento, na expressão da matéria do performer.



Nas aulas de dança, em práticas de partituras de movimentos, não é incomum perguntarmos ou ouvirmos, por exemplo: “tal coisa (passo/posição/apoio) é com qual perna?”, ou “essa cabeça é no ‘5’ ou no ‘6’ (ou no entretempo)?”, “aqui o braço vai por fora ou por dentro?”. No exercício de ouvi-las de longe, na distância analítica que a pesquisa provoca às vezes, estas frases tão corriqueiras e pertencentes ao meu acervo

de ensaios e aulas de uma vida, me soam como se estivéssemos tratando estes “qual **perna**” ou “essa **cabeça**” ou “o **braço**” na composição de nossos próprios corpos-monstros. É como se estivéssemos construindo um outro corpo. O que, de fato, estamos. Claro que a pergunta “qual perna” se refere objetivamente à direita ou esquerda, mas entendo que há subjetividades que escapam quando nos dedicamos ao empenho de compor coreograficamente movimentos de abertura. Com isso quero dizer que desobstruir é a investida de acesso ao corpo que o qualificará para exercícios de possibilidades a um **minor acting**. Conjuntamente aos desenhos, às técnicas que aderem, ao risco de expor-se na prática da superfície da própria expressão, o corpo é este duplo (dis/ex)posto, e ao mesmo tempo múltiplo. Desejo que faz maquinação. Subjacente à objetividade jaz a potência deste outro corpo que nasce em composição rítmica, desenvolvimento técnico, desdobrando o tempo dançado nos movimentos que moldam este corpo-monstro, em vias de seu desfazimento.⁵²

O 15º indício sobre o corpo, dentre os 58 que o filósofo Jean-luc Nancy enumera, apresenta a ideia de envolvimento: “o corpo é um envelope: serve assim para conter o que ele deve em seguida des-envolver. O des-envolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é alma nem espírito, mas o des-envolvimento do corpo” (NANCY, 2015, p. 89). Assim, me autorizo a crer que a cada ensaio, aula, cena, estamos por descobrir uma nova perna, um braço desse infinito de corpo, uma cabeça que ao perseguir o tempo do movimento pode achar um outro encaixe com a cervical, crânio equilibrado, des-envolver o próprio sustentar-se. Aliás, privilégio da cabeça em lugar do rosto como sugere um devir animal tal como observado por Deleuze e Guattari nas obras de Kafka ou Bacon. E vale lembrar que “devires deixam marcas” (ZORDAN, 2019, p.22). Acho que um pouco dos exercícios que me percebo realizando como pedagoga-

⁵² Para citar outro exemplo, através do sapateado americano, entendi melhor o desdobramento do tempo. Diríamos que o tap dance em nível iniciante se caracteriza pela marcação rítmica de 1 até 8, conforme avançamos tecnicamente, entre um número e outro aprendemos as vogais que os distanciam, por exemplo 1 e é 2 e é 3 e é 4... e quanto mais hábeis na técnica -percussiva – mais ganhamos habilidades de compor sons no tempo desdobrado entre uma e outra marcação, um exímio sapateador se caracteriza também por isso, pela qualidade e composição de sons que consegue desempenhar entre as marcações inteiras: 1 e é a e é a e 2... Monstros percussão aqui. Os pés d’outro corpo que não mais somente pisa, mas que é instrumento, desdobrando tempo, conduzindo o protagonismo dos movimentos do corpo. O ballet e seus corpos de braços, pernas, giros, saltos. A dança contemporânea e suas torções, desafios de equilíbrio, dança de espaço que se constrói pelo corpo. Para ficarmos somente com alguns exemplos ainda no domínio da técnica, anterior aos monstros conceituais ou de sensações.

praticante do movimento, os encontrei antes de ingressar na academia, numa já longínqua puberdade quando compartilhava um “mundo de Sofia”:

*Mas pode ser que você um dia tropece em si mesma.
Pode ser que um belo dia você pare o que está fazendo e passe a se ver de uma forma completamente diferente. [...]
Sou uma criatura estranha, você irá pensar.
Sou um animal misterioso... (GAARDER, 1995, P.28)*

Quanto mais próximo de alcançar seu animal -expressivo-, mais espaço para potências de minoração. Esses monstros que observo nos corpos erguem-se pelos traços de forças que conseguem fazer percorrer. O monstro é a conexão das partes. O monstro vivo é tornar as partes conectadas intensas: compor um corpo para um performer; um performer aberto para variar por atorialidades maquínicas. Trata-se, sem dúvida, de apreensões conceituais, mas que ninguém se engane, pois tem carne, pele, pelos, cheiro e fluidos corporais, embora tal natureza também não o defina.

Ainda que possuísse a capacidade de infundir vida, preparar uma estrutura que a recebesse, com todas as minúcias de fibras, músculos e veias, ainda permanecia uma obra de inconcebível dificuldade e labor. Inicialmente não conseguia me decidir sobre se devia tentar a criação de um ser como eu próprio, ou outro de mais simples organização; mas minha imaginação estava entusiasmada demais com meu primeiro sucesso para que pudesse colocar em dúvida minha habilidade de dar a vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o próprio homem. [...] O quarto de dissecação e a carniçaria forneciam-me variado material (Mary Shelley. In: Frankenstein ou O prometeu moderno, 1818. Edição consultada: 2013)

Acredito que, como o Dr. Frankenstein, uma grande parte dos atores e bailarinos que tenho testemunhado, trabalham empenhados em infundir vida aos corpos. Ciente das devidas distâncias entre a criatura do Dr. Victor Frankenstein e nossas criaturas cênicas, me interesso pelo que nos aproxima: fazer um corpo treinado em partes rechear-se de vida. Criação. A relação que estabeleço entre um romance do início do século XIX e as práticas cênicas nos corpos do século XXI pretende incluir a perspectiva de nossos corpos-cadáveres, corpo-animal, um corpo que nasce da composição heterogênea posta em operação para fazer ver a vida. Ademais, “decidir sobre se devemos tentar a criação de um ser como eu próprio”, é uma questão comum para o performer: por quais traços de si pôr-se corpo à variação, estudando distâncias e

ensaiaando decisões? Por isso, se desdobrar⁵³, ponderando intenções, recursos técnico-expressivos, processos de subjetivações, infusão de vida à carne, pertencem ao empenho de presentificação da matéria, num embate vivo e presente perante as armadilhas mortíferas às forças intensas que residem na representação.

Que monstros estes que arrancam a figura do figurativo? Não em pinturas, em desenhos, em romances, mas por seus corpos. Na pele da carne que pauta o tempo nas expressões da carne-palavra, carne-gesto, pele-pensamento, no limiar que é a própria performance quando considerada passagem à potência de atorialidades maquínicas. Corpo meio morte, meio memória: matéria de expressão. Como criar estes monstros de sensações que seriam os corpos inevitavelmente atravessados pelas técnicas, pela linguagem, pela presença, pelo adensamento de suas experiências, abertos à possibilidade da variação – ou seja, fazendo passar as forças intensas-?

MORTUÁRIOS. MONSTRUÁRIOS. -MENSTRUADA - À MOSTRA. MENOR. MAQUÍNICOS...

Claro que ao referir o corpo biológico, ou estes circundados pelas técnicas de dança, não se tratam ainda dos monstros de fluxos variantes que estas partículas textuais pretendem exhibir. Entretanto, estas são camadas também por serem galgadas no trabalho com os corpos da cena. Técnica, traço, ritmo, enunciado, estados, anatomia

⁵⁰ “A obra poética dobra desdobra redobra. O faz em si e conosco, espectadores e artistas-talvez, artistas-às vezes. Eu me dobro quando a faço. A faço em mim. Me faço. Obra de mim. (Aquém e além da obra). Sombra de um vulto. Sombra de obra, que sobra. O que nos sobra da obra? Molde de nada, vazamento de conceito. Projeção provisória e distorcida pelo plano que materializa uma realidade tão relativa. Quanto? Infinita. A dobra produz um entre. Sombrio. De fora e no entre.” (SBARDELOTTO, 2017, p.10):



Figura 43

Imagens: Diane Sbardelotto. Capa da dissertação “Fotodobragens para continuar o corpo” (PPGEDU – UFRGS, 2017)

e autonomias, humores, modos, estilos, etc. O performer contemporâneo explorando outros territórios tem feito de si outros corpos e é nestes que noto tais monstros – marginais, liminares, conceituais e cênicos simultaneamente, essas “criaturas estranhas, animal misterioso....”.

No exercício de perseguição dos exemplos destas qualidades, há descrições, relatos, críticas e análises que, por vezes, denunciam a possibilidade do ator menor, entendendo-o antes como um momento, uma condição de forças postas, dispostas e correntes no corpo, do que como um sujeito. Em seus estudos sobre uma “escritura cênico-dramatúrgica conjugada, colaborativa, processual e desdramatizada” (DA COSTA, 2009, p.227), por exemplo, o pesquisador José da Costa apresenta suas impressões sobre o trabalho da atriz Mariana Lima que, oriunda do Teatro da Vertigem, trazia “uma espécie de herança de um tipo de densidade teatral” impregnada de um *modus operandi* próprio dos trabalhos da companhia e dos personagens que desempenhara. Da mesma forma, nota como apesar da montagem de “A paixão segundo G.H.” não ser uma produção da Cia dos Atores, sob a direção de Enrique Diaz possuía “certas marcas do trabalho anterior” do diretor. Esta combustão de forças, própria da cena, interessa aqui quando evidencia a autoria dos agentes da encenação. Assim, compreende-se a urgência de corpos que sejam não somente capazes de reproduzir estados, mas, de forma oposta, de produzi-los. Da Costa observa o trabalho cênico da atriz afirmando que Mariana:

(...) consegue dominar a técnica e manter o fluxo emocional da personagem. Aliás, a personagem poderia ser percebida como puro fluxo, conforme o que se vê no espetáculo. Não só a barata coloca a matéria orgânica e pastosa para fora. Há fluxos não controlados nos quais a personagem se esvai, confundindo-se com o próprio fluxo. É interessante ver isso no trabalho de Mariana, porque a intensidade emocional poderia implicar o reforço da personalidade e do eu, mas, ali, onde a interioridade é, sem dúvida, convocada, ela é também objeto de um ritual de esvaziamento, de um processo de desfazimento. (...) É puro fluxo. Por mais inquietante que seja, é isso que atrai Mariana-GH. É a esse universo que ela se entrega com volúpia e possibilidade de perda de si mesma. Há angústia. Mas não há vontade – nem talvez possibilidade, a partir de certo ponto – de se agarrar ao próprio corpo e a seus órgãos, sua organização, seu possível centro e seus limites espaciais seguros. O impulso incontrolável de Mariana-GH é o oposto desse. (DA COSTA, 2009, p.168)

Esta passagem interessa não somente por evidenciar a necessidade de corpos-autores na cena contemporânea brasileira, sendo este o objeto de análise do autor que

verifica neste contexto “criações partilhadas e presença diferida” e que alimenta o ímpeto deste estudo pela busca de um treinamento que escape ao escopo interpretativo-representacional, mas substancialmente por apresentar o acoplamento da atriz com sua “personagem”. Ademais, se entendermos que nossos movimentos são produto de uma refinada estruturação social, cultural, histórica, política⁵⁴ e, mais além, que as técnicas que instrumentalizam são também regras impostas sobre a musculatura e estrutura óssea, fruto de um engenhoso processo de disciplinamento corporal que não necessariamente emancipa o corpo, mas que, inversamente, pode limitá-lo em um engessamento técnico-estético, compreenderemos que a questão da autoria manifesta no corpo não é fruto de um condicionamento, de um treinamento estético, mas de uma liberação de forças extenuantes (GIANUCA, 2016a, p.274-275).

É sabido que Deleuze se dedicou pouco a pensar o teatro⁵⁵, usando muito mais da literatura, da pintura, do cinema e da música para compor seu pensamento, mas encontrou na obra e pensamento de Bene um teatro menor (2010, p. 25), em Beckett “um estilo que procederia, ao mesmo tempo, por perfuração e produção de sentido” (2010, p.109) e, claro, em Artaud, as forças de um Corpo sem Órgãos. Acredito que se o filósofo francês pudesse ver o que se têm feito na cena nas últimas décadas através de corpos erráticos, variantes, abrindo desertos nos palcos, movimentos de novos povoamentos nos corpos, entre outras estratégias de fuga da representação, operações de forças e deslocamentos dos elementos de poder nas artes cênicas, encontraria também um pouco destes monstros que tenho visto. O plano de imanência nos corpos é o arroubo da experiência poética (im)possível, quando deliramos as moléculas:

Estamos num plano em que não há mais homens nem corpos, eles se desagregaram, se desfizeram. Não há mais nem sujeito nem objeto. Não há mais nada senão o deserto de uma pura matéria intensiva, com suas conjunções de fluxos e suas distribuições de singularidades, suas populações moleculares. Eis que os corpos são pensados e produzidos de formas outras. É que no deserto nós deliramos as moléculas para

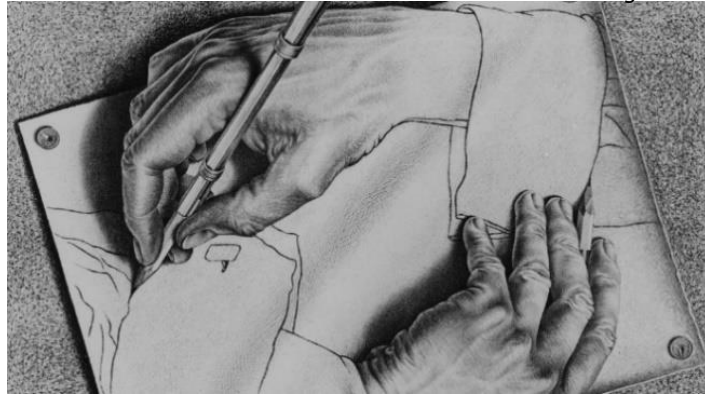
⁵⁴ Sobre estas questões ver, por exemplo, os estudos sobre movimento, corpo, culturas e sociedades desenvolvidos por Rae Johnson: “Embodied Activism” (in: raejohnsonsonomatic.com; embodiedphilosophy.org/embodied-activism) e “Embodied Social Justice” (2017); Adrienne Maree Brown: “Pleasure Activism: the politics of feeling good” (2019); Sonya Renne Taylor: “The Body is not an Apology” (2018).

⁵⁵ “Deleuze disse não gostar de teatro, exceto duas exceções, dentre as quais Carmelo Bene” (BALESTRERI, 2018). A este respeito ver também o artigo: “Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?” (CHEVALLIER, 2015)

formar outros corpos, outros seres, a criança, a mulher, pássaros moleculares. (LAPOUJADE, 2015, p.299)

Penso que delirar as moléculas se relaciona ao que Bene chamou “a massa de meus átomos” (DELEUZE, 2010, p.56). O corpo é o primeiro limite a ser transgredido, subvertido: sua anatomia, seu assujeitamento, identidade. Ao criar operações, o performer contemporâneo extrapola as polaridades, faz mover entre. Assim, por composição, camadas, cicatrizes, combinando e colando, calando e colhendo, criando: o corpo do performer esse monstro combinado de adensamento que satura e se expressa. “Porque o CsO é tudo isso: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu corpo” sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares)” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.28).

Discutir a criação no corpo do performer contemporâneo é uma das múltiplas faces e vertentes de um fascínio milenar. O interesse no corpo humano é tão antigo quanto a mais antiga peça artística que se possa encontrar. Sua geometria, suas proporções, funções, órgãos, suas estruturas e fissuras, sua investigação inesgotável está nas peças de museus, nos arquivos que contam histórias da humanidade, em todos os povos, culturas, épocas, sociedades. O tema deste estudo é um desdobramento possível neste momento, lugar e escopo teórico-prático-filosófico-geográfico a que pertence, coerente com o fascínio de pensar o corpo humano que não se extenua e que não para de produzir conhecimento, descobertas, versões. Não para de oferecer faces, leituras, imagens, molduras, aspectos deste corpo. Aqui o corpo em seu empenho criativo na composição em ~~por~~ sua matéria carne, revela um pouco da monstrosidade deste ato que se dedica a fazer de si obra, cavando a escultura na carne pela ação simultânea da mão que esculpe e que é esculpida. A meta-ação: criador e criatura são o mesmo corpo. Entretanto, sabe-se que muitos outros corpos os atravessam, a composição do criador nunca é sozinha, ela é singular, mas repleta de multiplicidade; enquanto a criatura que cria no corpo é o agenciamento de muitas forças que o constroem, portanto o mesmo corpo é ele esse emaranhado, e nunca o mesmo, posto que sempre é ele mesmo já outro nas relações que põe em operação.



E o alcance de um momento menor é quando o corpo suficientemente esgotado de todo empenho sobre uma certa constituição se põe à desconstrução, operando fluxos entre as estruturas. Moldando silêncios, ou fazendo da palavra uma engrenagem para compor as intensidades da voz, ou gestando o gesto em contínuo movimento multiplicado as equações corpo-espço, chão-textura, sustentação-queda, provando-se experiência variante. O trabalho é germinar: treinar a criação no corpo.

No inventário de práticas e processos possíveis, discursos e conceitos, de modos de versar os corpos que esta tese empreende, cujo critério de eleição são estes corpos de pele, desenhados pelas intensidades que operam, vamos de uma sala de aula em Pelotas a um muro do Rio de Janeiro, da Itália à França, Brasil à Inglaterra, é o movimento que interessa. Assim, recorro às observações de Patrice Pavis em análise da obra *Andromaque* (Avignon, 2000), de Michel Liard, no capítulo sobre o teatro do gesto e a dramaturgia do ator, apresentado em sua obra “a encenação contemporânea”, em que sua descrição dos corpos corrobora a apreensão destes corpos-monstros-contemporâneos, corpos que agregam uma precariedade e evidenciam uma certa temporalidade “reconhecível”:

Atuando muitas vezes no chão (de joelhos, alongados, ancorados), exploram fisicamente os apoios, tensões, impulsões, os saltos, as rejeições de nosso corpo e daquele imaginário do grupo; fazem a experiência concreta das pulsões do corpo inteiro: não apenas o esqueleto nas posturas contráteis ou liberadas, mas também a pele e a carne que brilham nos jogos da linguagem e da sedução. [...] Quem da pele ou dos ossos, controla a carne? Impossível decidir. A carne está ali, luminosa e murmurante. As peles queimam [...] não se teria condições, doravante, de distinguir o interior do exterior. [...] Seus corpos são estritamente contemporâneos dos nossos: não são os

⁵⁶ Imagem de Maurits Cornelis Escher, eleita para ilustrar a Conferência Workshop “The Mimetic Condition: a transdisciplinary approach”, realizada nos dias 5 e 6 de dezembro de 2019, Institute of Philosophy, KU Leuven, Leuven, Bélgica. Mais informações: www.homomimeticus.eu Algumas das discussões e estudos encontrados nesta ocasião também compõem o pensamento aqui manifesto.

corpos alongados ou superexcitados dos anos 1960 e 70, nem o look clean, cool ou da moda dos anos 1980 e 90, mas, antes, os corpos em equilíbrio e em intensidade variável. (PAVIS, 2013, p. 251-252)

Partindo da pergunta apresentada como motivação pedagógico-compositiva: como o mundo me muda? Como o mundo anda em mim? É coerente pensar que o caminho desta busca esbarraria em algo um pouco monstruoso, um tanto disforme, corpo de carne que deriva. Especialmente se considerarmos o ato de minoração – movimento motivador da pesquisa.

“Mas, Lindsay, o que é para fazer?”, me perguntavam muitas vezes os estudantes na angústia de quererem ouvir uma limitação às proposições de exercícios que eu sugeria, à qual eu geralmente respondia que “o quê” era de fato muito menos relevante do que o “como” fariam. Tanto faz o que fizessem, desde que explorassem modos de fazer passar sentido(s), operando os elementos que estudávamos – voz, espaço, qualidades de movimento, estados de corpo, transcri(a)ção de textos, etc. - nas performances físicovocais que deveriam dar a ver um pensamento, suas autorias – e preferencialmente promovendo do(s) sentido(s) movimentos de sensações. Assim que se desprendiam da angústia que insiste em querer se agarrar em um limite, davam lugar em seus corpos para passagens muito autorais e, geralmente, carregadas de potências variantes. Então, seriam modos de participar: entender que uma composição se dá por partes, eleger critérios e precisões, treinar para a passagem com destreza pelo corpo – cavar uma assinatura.

Destaco um exemplo criativo que testemunhei fortalecer performances e autorias por algumas das vias investigativas que esta tese propõe: o caso Gengiscan Pereira em sua derivação Abigail Foster. Pude participar da banca avaliadora de sua monografia porque Gengiscan considerava que seus alcances científicos e artísticos se relacionavam aos estudos que compartilhamos. De fato, a oportunidade me permitiu assistir a um amadurecimento de linguagens, de estratégias cênicas, deste aprimoramento da eficácia nos corpos em suas matérias expressão pensamento, que ensaiávamos quando de seus semestres iniciais no curso, e que comporia mais tarde como consequência das provocações que discutíamos à época.

▪ **GENGISCAN PEREIRA – ABIGAIL FOSTER**



Figura 45

Gengiscan Pereira, 2015. Foto: Felipe Cremonini



Figura 46

Abigail Foster, 2020. Foto: acervo pessoal Gengiscan Pereira

O estudante Gengiscan pertenceu à turma de ingressos em 2014, portanto aqueles com quem pude trabalhar ao longo de quatro semestres acadêmicos de forma ininterrupta - o primeiro ano com foco dedicado às expressões corporais e o segundo voltado às expressões vocais -. Gengiscan – considerando também que ninguém carrega este nome impunemente – era o mais novo da turma, egresso do grupo de teatro estudantil do colégio São José, em Pelotas, dono de uma “personalidade forte”, mente ágil, de ações extremadas e uma predileção pela obra do Chico Buarque, pelas divas do teatro brasileiro, pela aura dos grandes musicais e por literatura. Suas performances iniciais apresentavam os papéis de Bibi Ferreira e na hora do intervalo nos divertíamos com suas imitações da atriz Suzana Vieira.

Suas composições eram carregadas de forças dispersas e desperdiçadas, pude assistir suas proposições de Joana, na peça Gota d’Água, depois uma versão para “All that Jazz”, e no ano seguinte, quando investigávamos a voz e a palavra, apresentou um monólogo autoral sobre uma prostituta em crise por haver matado um homem. Seu último trabalho para nossos estudos fez parte de uma noite memorável das apresentações de Expressão Vocal II que marcava nossas despedidas - eles da fase de composições artísticas do curso que a partir de então se volta mais aos estudos pedagógicos, e eu me despedindo da própria universidade, ao fim do contrato de dois anos -, em que apresentou uma performance entre canto, texto e choro, com diversas

experimentações vocais em um corpo que era o princípio da figura que, mais tarde, eu viria encontrar desenvolvendo suas operações expressivas na potência monstruosa e autoral de Abigail Foster.

Gengiscan sempre foi um dos estudantes mais interessados, aliás daqueles demandantes, nossa relação se estendia nos cafés à padaria, na calçada enquanto fumava meus cigarros, inclusive ele chegava com bastante antecedência às aulas para poder “sugar” avidamente as reflexões que elaborávamos a partir dos textos com que trabalhávamos⁵⁷ e das produções cênicas e performativas que desenvolviam. Nossa matéria era o corpo e, como o entendia já à época este amálgama expressivo de forças, éramos dois apaixonados pelo que discutíamos. Eu, egressa de uma pesquisa de mestrado que havia redirecionado meu entendimento sobre os aspectos visuais e espaciais das encenações, além das alianças filosóficas que também se fortaleceram e reconduziam não somente minha apreensão sobre a cena contemporânea, sobre o pensamento, a composição, as noções de corpo, mas inevitavelmente também minha prática pedagógica. Ele, egresso do ensino médio, vivendo o final de sua adolescência com a profusão hormonal, questionadora, enfrentativa e inventiva peculiares desta fase, mas mais que isso, obstinado a se desenvolver tecnicamente, artisticamente e, talvez por consequência dos nossos encontros, encontrar uma linguagem própria. Gengiscan também compareceu a uma disciplina eletiva realizada de forma intensiva que intitulei “Linguagem Visual da Encenação” e que apresentava os atravessamentos de forças irreversíveis da eleição estética em vias de (des)construções poéticas e potentes, a potência de atuação dos espaços e a relevância dos aspectos visuais em nossas composições performáticas.

Considero este caso exemplar de um adensamento estético, poético, performativo e de pensamento. O termo resgate na verdade se abre para pensar um desgaste ou engate, trata-se de operar com um repertório – de movimentos, de gestos, de referências, de procedimentos técnicos e poéticos, mover o repertório e fazê-lo variar. Para abreviar este exemplo, incluo um trecho da pesquisa do estudante que exhibe as marcas de performar Abigail através de um ensaio fotográfico que compôs seu

⁵⁷ Dentre as principais referências que embasavam nossas pesquisas e discussões estão os estudos de Grotowski, Barba, Stanislávski, Pavis, Ubersfeld, José Gil, Laban, Kantor, entre outros.

material expositivo mostrando as consequências literais na sua pele de “uma noite com Abigail”. O trabalho científico, conduzido sob orientação do Prof. Dr. Adriano Moraes, foi apresentado em formato de revista⁵⁸ com o objetivo de alcançar os performers da arte drag que seu estudo desenvolve e que muitas vezes os formatos acadêmicos acabam por distanciar⁵⁹.

ABIGAIL

Desde pequena eu fui uma criança viada (com orgulho!), sempre queria ser a Mia do Rebelde, todas as integrantes do Rouge e a Sharpay do High School Musical. Entrei para o teatro no colégio em 2011, fiz algumas peças e musicais, mas apesar dos meus incessantes pedidos, nunca pude fazer a protagonista feminina. Foi quando eu entrei para a faculdade, em 2014, que pude começar a experimentar com o feminino (e a partir daí, meu bem, foi só aumentando). Foram nas disciplinas de expressão corporal que eu comecei a me aventurar nesse mundo. Em Expressão Corporal I, fiz uma partitura corporal com trechos da peça Gota D'água (sim, a bicha se acha tanto que já iniciou a faculdade interpretando Joana), e na disciplina de Expressão Corporal II, apresentei um monólogo chamado Ninho, baseado num texto que eu escrevi sobre uma prostituta que mata um homem, inclusive, é uma das coisas que eu fiz que mais tenho orgulho do processo e do resultado.

Em outubro de 2014 estreou no Youtube o reality show brasileiro Academia de drags e comecei a assisti-lo. Recomendo fortemente que você assista, apesar do baixo orçamento, é uma ótima plataforma

Figura 47



Figuras 48 e 49



Gegiscan em “All that Jazz”, 2015

Figura 50



Figura 51

Abigail Foster, 2018



Apresentação “Ninho”, 2014

⁵⁸ Revista completa disponível no endereço: https://issuu.com/gengiscanpereira/docs/revista_4_1

⁵⁹ “Há um enorme preconceito dentro da academia sobre o fazer drag. Eu mesmo já passei por ele várias vezes, como por exemplo, quando fui impedido de interpretar personagens femininas nas disciplinas de Interpretação Teatral com a justificativa de que “não fazia sentido”. Ou quando apresentei um experimento com a Abigail e ouvi coisas como “isso não é teatro” e “deveria fazer isso na balada, não na faculdade”. E apesar de ainda quererem negar nossa existência enquanto arte e teatro, há várias semelhanças entre o fazer drag e o fazer teatral, inclusive, encontramos algumas “primas” da drag no teatro, dois exemplos são o Clown e o Bufão.” (SILVA, 2018, p.10)

Figura 52

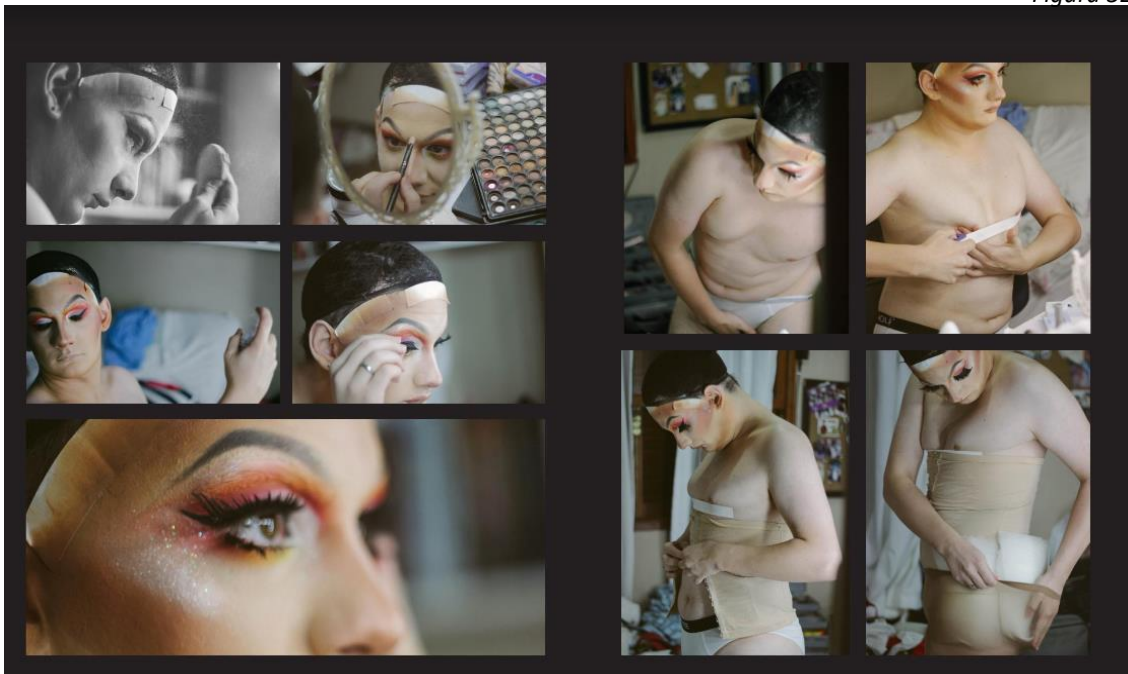


Figura 53

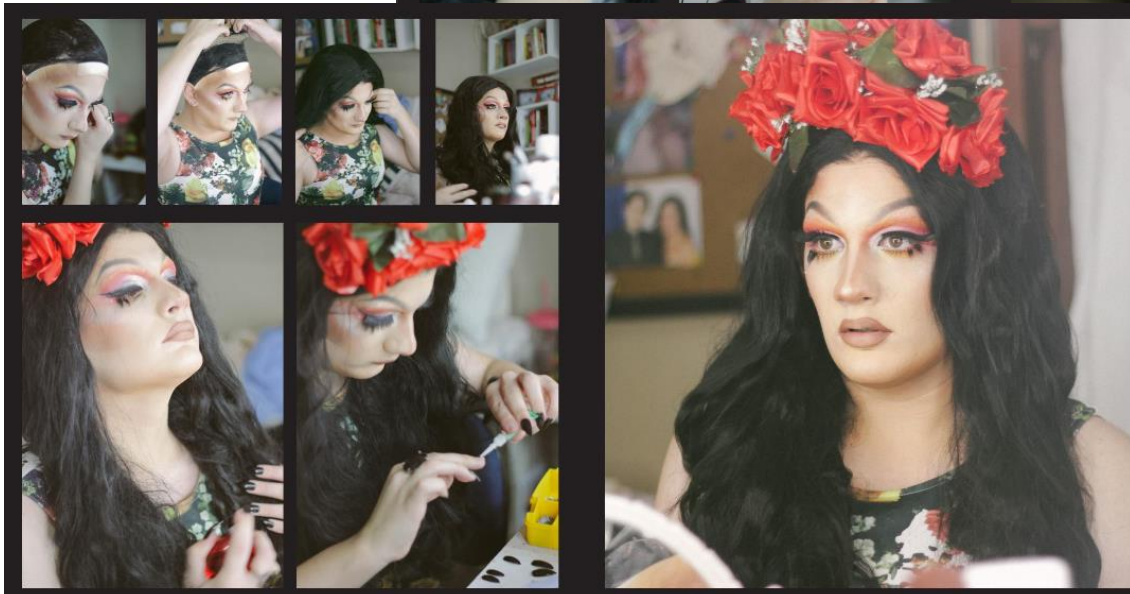
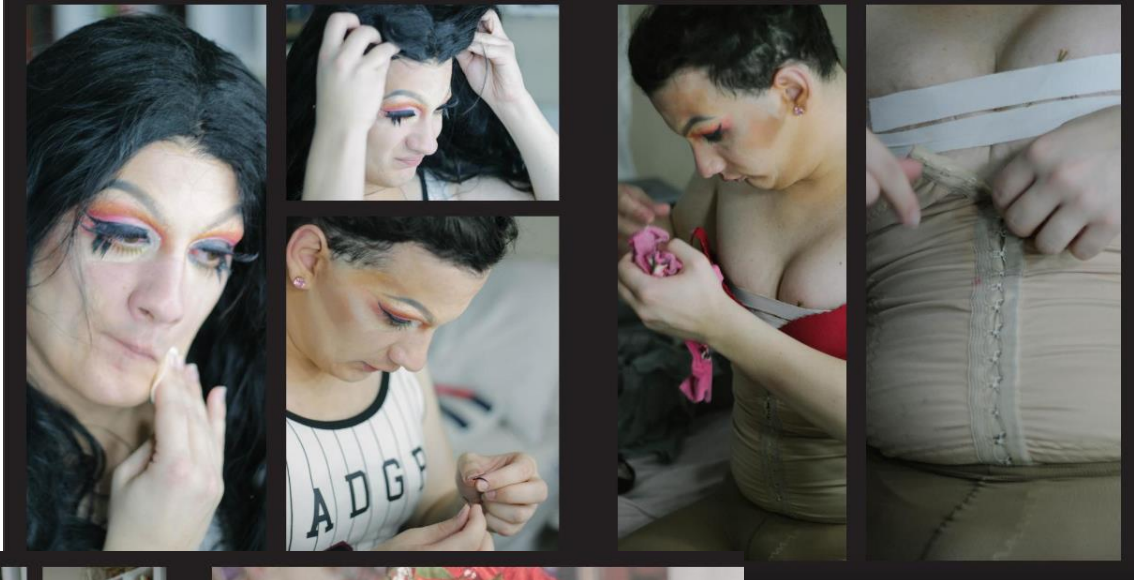


Figura 54

⁶⁰ Imagens extraídas das páginas 42-55 (SILVA, 2018).



Figura 55

Marcas na pele após a performance.

Como diz Gengiscan na sua revista/TCC: “Fazer *drag* é sair do armário duas vezes [...] Fazer *drag* dói”



Figura 56

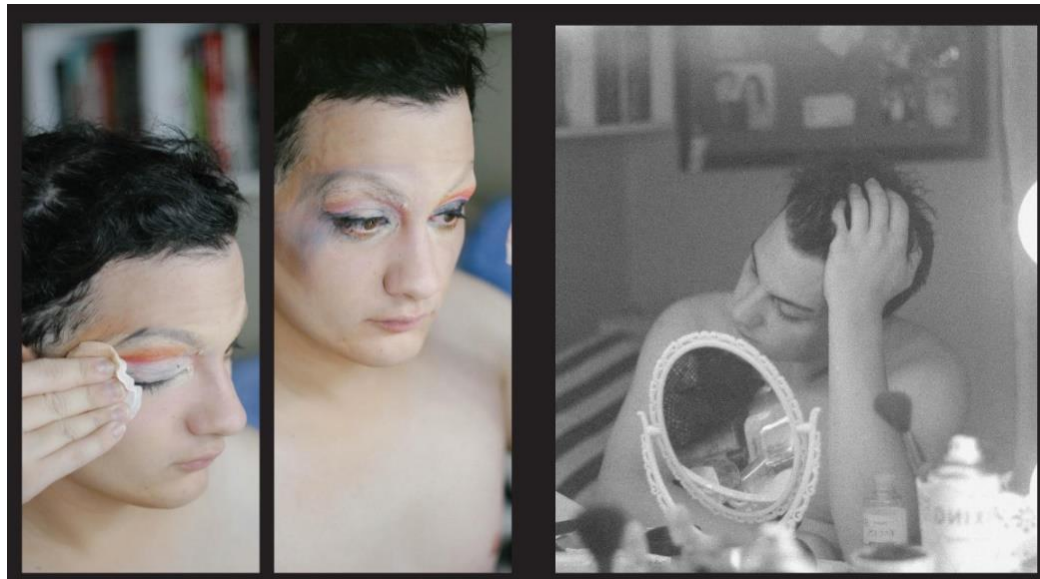


Figura 57

“[...]ensaio fotográfico por Alexandre Souza com o tema “Uma noite com Abigail Foster”. São registros de todo o processo *drag*, desde escolher as roupas, tirar a barba, a maquiagem, dentro da festa e depois a desmontagem, mostrando como o corpo fica depois de uma noite montado.” (FONTE: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/ufpel-pesquisa-sobre-experimento-drag/>) Material completo em SILVA, 2018, p.40-55. Disponível no link: https://issuu.com/gengiscanpereira/docs/revista_4_1

As (deriv)ações que Abigail segue promovendo e que se sucederam após a apresentação de seu trabalho artístico-científico, em 2018, vão de ações promocionais no shopping center de Pelotas, vivendo um corpo Abigail- produto, à promoção da poesia e literatura desenvolvida através de seu projeto poesia drag e que alia universos até pouco tempo considerado distantes. Além disso, Abigail Foster tem uma larga atuação nos meios digitais e compõe com sua figura-personagem o questionamento de lugares considerados “standard” para o homem, para a mulher, para a poesia, para o teatro, para as drags, etc. Considero que fui testemunha de um processo de maturação e promoção de forças expressivas que culminam no corpo Abigail, não somente pelo apuro estético e poético adquiridos, mas principalmente por percebê-lo como corpo de confluência das forças de mundo, do desenho de países, ou seja, dos encontros que segue promovendo. A potência de Abigail Foster não está no fato de que estabeleceu uma linguagem expressiva, embora também seja verdade, mas principalmente no fato de que segue estabelecendo e promovendo através da pele que é o corpo de afetos do acoplamento Gengiscan-Abigail, maturado em seus efeitos para a cena. O exagero desenhado à precisão, o transbordante de um corpo que se ancora em traços expressivos para abrir possibilidades de encontros mais potentes. Para finalizar esta breve análise que certamente teria muitas outras camadas passíveis de desenvolvimento, elegi a imagem de sua Miss Censura que apareceu no ano de 2019 por consequência de um momento político de cerceamento das liberdades de expressão e, pode-se dizer, de perseguição de ações culturais e artísticas que tem-se visto ganharem espaço no Brasil nos últimos anos. Assim, observo que é um corpo que segue criando pelo que lhe atravessa, atento a uma permeabilidade, devolvendo à matéria uma expressão “reformulada” de suas próprias operações quando persegue a variação⁶¹. Por fim, dizer que estes monstros de forças são corpos coletivos, políticos,

⁶¹ Em outra ocasião, no trabalho intitulado “We as Monsters: Training to opening bodies, to revealing scars and to building monsters.” (2019, não publicado), expus o “material de análise” Gengiscan-Abigail com as seguintes palavras: After leaving the University, [...] I could return two years later as an evaluator of Gengiscan’s final graduating work. My surprise was enormous [...] as I went across each page of the magazine [...] Intitled Abigail, the work tells about the trajectory of that body making decisions and finding out its work and language. Through that pages I could know that the Figure that gives the name to the work was fomented in our classes, and discussions [...] the effort to thinking, to create, and the relevance of a deep relation to his skin. Avoiding the already seen that I insisted in denounce in his enthusiastic performing works, the student begun a process of selecting techniques, aesthetic elections, condensing the forces that were important to his own fighting as a performer and a person [...]. That is the relation of

cavando singularidades pelo desejo de continuar movendo, expressando, fazendo passar. Noto na experiência de Gengiscan uma Abigail que é seu animal expressivo moldado de forças, depuração de qualidades da pele, monstro de forças múltiplas.

Abigail Foster em ação no dia 1º de novembro de 2019 após polêmicas ações de censura das autoridades brasileiras contra obras nos campos das artes visuais, cênicas, literárias e ações culturais. Foto: acervo pessoal Gengiscan Pereira



“Misscensura” também opera com a cacofonia da palavra, a ação silenciosa da imagem compõe forças através das camadas expressivas que elege para apresentar a figura-protesto, uma operação de discursos pela carne...

Figura 58

Pode-se pensar, talvez em: Gengiscan, o autor; Abigail, seu desenho forma; drag um mecanismo de linguagem; e a poesia, o modo que encontrou para seguir abrindo o corpo às passagens de forças. Aliás, nas palavras de Gengiscan, é disso que se tratava a matéria do que experimentamos juntos, atravessamentos:

“O período de dois anos sob a tutela da Lindsay foi principalmente de uma desconstrução de um corpo cheio de vícios que vinha de um teatro de escola, com muitas falhas e pouco conhecimento. Foi de suar, chorar, sair no meio da aula pensando que eu era incapaz, mas também com a ajuda de uma pessoa que não me deixou desistir em nenhum momento. Foi um despertar para um mundo muito amedrontador, porém muito recompensador. Foram tantos nós na cabeça que talvez não tenham sido desatados até hoje e talvez nunca sejam, porque ficarão eternamente reverberando no corpo. Aprender a atravessar o outro e deixar-se atravessar pelo outro.”⁶²

bringing the attention to the own skin. It makes emerge the very molecular efforts and affects. [...] What are the forces that mobilize each body? Investigating questions like these we start to build our monsters of forces. Saturating our atoms. [...] Finding fissures on our skins, potentially operating by our scratchings. Through some of that pages I could see the processes of creation that nurtured the figure Abigail. Despite it can be taken as a character [...], they are the forces what mobilizes the many possible looks his body “dresses”. Moreover, it doesn’t finish on the looking but in a range of motifs, speeches, voices and performances it still can vary.

⁶² Gengiscan Pereira, em depoimento enviado à autora no dia 15 de novembro de 2020.

O monstro está situado no limiar... do tornar-se (ele nos pergunta e nos interpela sobre os modos como percebemos e representamos o mundo no qual estamos metidos e no qual tentamos definir uma situação e suas interdições culturalmente construídas; sua constituição é sempre uma pergunta sobre nossas representações instituídas. (COHEN, 2000)

Pensar os corpos - da cena - nesta perspectiva, como monstros à mostra, tem sua genealogia cênico-filosófica: Bene, Nietzsche, Artaud, Deleuze, Nancy - da Itália à Alemanha ou França-, José Gil, Paola Zordan, Charles Feitosa - de Portugal ao Brasil-, para citar apenas alguns dos meus aliados de pesquisa (afinal, não paro de estabelecer alianças: das artes visuais à música, das artes cênicas à literatura). Entretanto, é no que tenho testemunhado, isso que nomeio corpos da cena contemporânea, através das minhas “andarilhanças” (BALESTRERI, 2018) entre salas de aula e congressos, palcos e universidades, salas de ensaio e práticas de movimento, entre cidades e países, praias e aeroportos, rodoviárias e estações de trem, que percebo ações construindo “entres”, fazendo corpos aberrantes em suas forças de composição tornarem-se corpos-monstros. Aliás, melhor dizendo, o monstro é justamente o tornar-se, isso que vem a ser e que o performer toma como matéria de sua expressão. Devir, devenir, becoming, whatever: *o que não é ainda e ao mesmo tempo não é mais...*

Os poros estão na própria palavra corpos, reordenação das letras. O entre é a natureza do que é plural - compor, expor, encontrar o outro: isso da cena; confrontar a representação: isso da cena contemporânea.

Nutrindo a reflexão destes corpos monstruosos à mostra, elegi pequenos trechos do nosso processo do Manual Maquínico do Corpo Cênico (Pelotas, 2018) e breves pa(i)ssagens da minha experiência como testemunha do Cabaré do Caio (Teatro Ofídico e Cia de Comédias Dercy Bocú, Porto Alegre, 2017). Poderia citar também a experiência de ~~Silvia Pereira~~, artista que conheci em 2015 no evento DARE, no Orpheus Instituut, e que trabalha com performances pós-identitárias, em experiências distendidas tanto temporalmente como geograficamente, “self-actualising the subject”. ~~Silvia Pereira~~ não está baseada em nenhum país ou instituição fixos, àquela época migrava entre Portugal, Alemanha, Islândia e Japão assumindo identidades distintas em cada um dos sítios que elegia para o exercício de seu projeto artístico. À última vez que nos encontramos, em dezembro de 2019, vivia em Glasgow com a identidade de Null, retomando uma

subjetividade que já havia ensaiado em 2013⁶³. Foi também Zaratustra Infinita, sua identidade-Brasil que viveu em 2017, em São Paulo, em 2018, no Planalto e na Bahia e em 2019 na Amazônia. Também foi Dark Tah Lei, na Islândia entre 2010 e 2012, viveu Jun O, no Japão entre 2011 e 2015, Urssa Severa na Rússia, em 2014, Foi Medula Mônada, Nadir Natasha, entre outras, em sua performance imanente, como ela própria intitula. Trata-se em todos os casos de assumir uma identidade relacionada às forças da experiência singular de cada território, nos quais têm nome e idade próprios, e assume ofícios distintos para sua experiência cênica-vida de cada performance. Podemos pensar na radicalidade dos termos e conceitos que a pesquisa de ~~Silvia Pereira~~ arrasta consigo. O seu *Omniadversus*, na minha leitura, é a própria construção do corpo monstruoso entregue à multiplicidade e às experiências liminares. Sua performance imanente pode durar dois anos, alguns meses, nas suas palavras trata-se de “living-as-form” defendendo uma impersonalidade da autoria, “inducing manifestation of *agencements*, practising deterritorialisation, and involving through becoming-other” (PEREIRA apud ASSIS; GIUDICI, 2015, p. 54-55). Vi também o movimento da construção de monstros em muitas das performances que testemunhei nascer nos corpos de alguns estudantes nos meus -intensos- anos de UFPEL, entre outras ocasiões, mas que não detalharei para não expandir demasiadamente o que deveria ser uma partícula deste obituário narrativo.

Figura 59



Meu corpo à “~~monstrœa~~” aqui à escrita um tanto das experiências em Pelotas e Coventry, em Porto Alegre e Londres, no Cassino.... Um tanto de bailarina para a competência de performer, um tanto de atriz para comunicar a professora, um tanto de aluna para redefinir continuamente esse corpo, um tanto de filha que aprisionava a fêmea, um tanto de mulher para tentar minorar.... Que essa tese testa em mim? To text. Just go with it... “Cuidado para não quebrar”. Corpos de partes. Monstros. A ruptura

⁶³ Informações obtidas em entrevista presencial com ~~Silvia Pereira~~ realizada pela autora no dia 10 de dezembro de 2019, Ghent, Bélgica.

prevê a sutura. Entre um e outro: o processo. Curar contribui com alguma coisa. Ato falho: quis dizer *criar*. Juntar e excluir partes. Miríade de combinações possíveis. Abrir os corpos para as possibilidades criativas é munir-lhes tecnicamente para compreenderem que as técnicas têm suas limitações, propor contatos que não podem ser ensinados, mas descobertos, conduzindo ao desenho de forças-traço-formas autorais, vivas. “Toda técnica é técnica de corpo. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne.” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 30)

Quais as contas da matemática destes monstros? Fórmulas. Equações. Formas. Derivações. Monstruosidade dos mestres. Como o performer contemporâneo toma forma? Pelas forças, olhar para as sombras, permitir abrir o furo de tempo para tais potências, um buraco negro. A pele é um acesso. Um tanto de excesso. Aceso. Põe-se o corpo em foco. Há uma delimitação de território. Colocar-se na luz é parte do knowhow de estar em cena. Então, acho que preciso um pouco aceitar esse foco e trazer à tese recortes de episódios que alimentaram esse monstro que se apresenta conceitualmente para reiterar que o conceito é o corpo posto em prática. **Re-talho**. Talhar a carne.

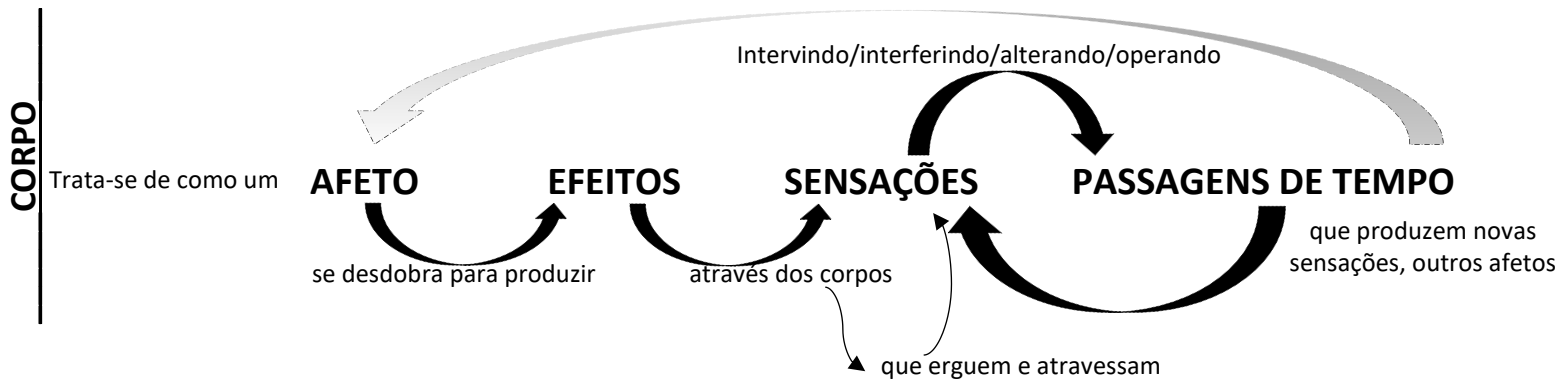
Mesmo o feto se faz em duplicação, produzindo vida ao dobrar continuamente o número de células – inspirar-se no movimento da vida-⁶⁴. Não há uma origem. Mas contínua reprodução celular que dobra. Encontro entre células. Parir filhos em palavras. Não o são os livros? Que haveria de ser uma tese de doutorado? Jamais livre, mas pretendendo em seu próprio percurso fazer o mapeamento de possíveis saídas. O monstro criatura do Dr. Frankenstein. Monstros de sensações em Deleuze e Guattari. Pretender criar vida, o performer o faz pelo corpo, um exercício da matéria. Aos modos. Uma **re-fração**. É isso. Esse corpo-monstro mesmo. Com partes meio moles. Em vias de morte porque é vivo. “[...] o que o corpo vivo sabe fazer é morrer.”⁶⁵ O performer, ao trazer o tempo à evidência pelo corpo, ergue-se como função de um acontecimento. A morte é o acontecimento do monstro, ofertório do corpo à passagem. Condensar o tempo na carne: cena, trazer a molecularidade à superfície: imanência. Segundo Laura Cull, especialmente quando observa as obras de Allan Kaprow e Lygia Clark,

⁶⁴ Estudo do duplo na composição do movimento -de vida -. Palestra proferida pela coreógrafa Olive Bieringa no evento “On Attention: A Performance Philosophy Workshop”, London, 29 de novembro de 2019. “[...] to generate movement from their own internal experience” (BIERINGA; et al., 2019, p.20)

⁶⁵ Frase da cena final do experimento “Manual Maquínico do Corpo Cênico” (2018), proferida em coro pelo elenco.

there are forms of art and life that do more to restrict a sense of immanence and to reinforce the idea that present experience is limited to the ideas we already have of it. Correlatively, then, I have argued that Kaprow and Clark produced various, specific practices to increase the likelihood that a participant might experience a 'sense of the whole' – practices involving the undoing of habit, the defamiliarization of routine and the training of attention.[...] these practices also included alterations of speed, as one method among others that Kaprow explored to enhance immanent experience. (CULL, 2013, p. 177)

Em negrito: os modos de operar que, creio, desenham o performer contemporâneo e nossos estudos de imanência, expressão, composição. Atenção aos destaques ao longo deste texto: são pistas. Estamos a postos. Nós, nossos corpos. What kind of monsters are we? Monstros de passagem tenho defendido aqui....



Este texto-óbito, por sua vez, também tem alguns aspectos estranhos, não consegui dar conta de atenuar suas cicatrizes. Aliás, ele se compõe da costura propositada do que, aparentemente, não encaixa. Essa tese é monstruosa em sua aparência, confluência de textos diversos/dispersos postos juntos. Um pouco da menina - com medo-. Mais ávida. Mas isso já seria tratar de outra coisa, talvez. Às vezes me desvio... É o tempo. Faz as distâncias. Autora errante... Diferença e repetição. Acho que há mesmo um pouco de medo quando algo se cria⁶⁶. “Contra uma asepsia artificial da existência, entrar em nossos terrores, avançar em zonas de turbulência e desequilíbrio, em direção a novas formas de organização” (FAGUNDES, 2011, p.4-5), ou em novas formas de desorganização, lançar a linha de fuga de um território. Quando a criação se faz no corpo –

⁶⁶ “[...] we create shapes that deal with our distress. I have found that theatre that does not channel terror has no energy. We create out of fear, not from a place of security and safe.” (BOGART, 2001, p. 83).

microcosmo expressivo do performer. Não cena ainda, medo sozinho, progressão de forças por zonas.

Cada braço, perna, pé, barriga, boca, peito é uma região diferente: uma zona. Pensar o corpo humano como um mapa, mais do que por sua apreensão médica ou mecânica. Abarcar o desejo é entendê-lo maquínico. O mapa, desenhado na superfície de cada corpo, apresenta seus traços de pertencimento – belonging-, e seus traços de escoamento, excreção. O corpo aberto propõe um campo de forças, fuga de um corpo de farsas, criação de um corpo com matemáticas (im)precisas de mundos: monstro. Fossos. Ossos. Troços. Estraçalhar para fazer fluir. Fluxo nas formas. Fontes em colapsos. Calma. Casca. Coisa. Corpo. Quando... cair no buraco negro. Queda como procedimento!

É preciso coragem. Uma espécie de “Monster High” (mais pelo que as palavras designam do que pela referência às lovely dolls sob este nome 😊)! A febre é um estado de alteração do corpo. Um estado. To get high... How do we do this? How do we become monsters? Is there a kind of animal on this becoming? I do suppose so...

Este animal, por sua vez, tomado aqui na aproximação com possíveis/diversas percepções de mundo. Em consonância com os estudos desenvolvidos mais recentemente, aprender a pensar com os animais⁶⁷. Se existe uma aprendizagem já difundida e explorada vastamente no campo das artes cênicas em relação ao movimento, aos instintos, às expressões possíveis dos corpos inspirados num mover, rugir, encarar, vocalizar, etc. dos animais, desta vez entendo que o monstro criado por esta cópula é também pensamento, modo de percepção de mundo. Além da mimese, a escuta de outros modos e a criação de novos agenciamentos. Desierarquizar o pensamento, portanto. Núpcias aberrantes! Núpcias entre dois reinos, como propôs Deleuze com o exemplo da vespa e da orquídea⁶⁸!

*As aves sobrevoam, mas também fazem ninhos.
A cópula é pelo corpo,
há pausa no pouso...*

*Copular pássaro...
...poderia ser...*

⁶⁷ Problemática que a Performance Philosophy tem proposto com empenho, deslocar-se de um antropocentrismo, por exemplo, aprender outros modos de atenção e percepções do mundo.

⁶⁸ “Nuptials are the opposite of a couple. There are no longer binary machines: question-answer, masculine-feminine, man-animal, etc. [...] The wasp and the orchid provide the example.”

Agora percebo que o fiz, instintivamente, quando levava o cd de cantos de pássaros que achei no ex-quarto do meu irmão para as aulas na UFPEL⁶⁹. E utilizei este cd em todas as aulas de expressão. Solicitava aos estudantes que se movessem no espaço sobre aquela base sonora. Era um desafio. Aquecíamos assim, mas saíam desenhos de movimentos lindos dali. Era um estudo de estados de atenção e de práticas de movimento. Agora, aqui, sem poder sair de casa por conta de uma pandemia de proporções assustadoras, e com a bênção da árvore que pende na minha janela atraindo vários pássaros, pensei: onde eles estão? Por que somem durante a tarde se me

⁶⁹ Durante todos os três anos em que lecionei na UFPEL, fazia pouso na praia do Cassino (pela proximidade entre as cidades de Pelotas e Rio Grande, onde fica o balneário), na casa dos meus pais, habitando o antigo quarto do meu irmão, com muitas de suas coisas ainda. Meu irmão é ecólogo e ornitólogo e considero interessante, talvez, pontuar aqui que há uma certa impregnação nas minhas práticas performática e docente deste ambiente cercado de biólogos, ecólogos, oceanólogos, geógrafos onde cresci. Aqui no meu apartamento, destaco uma vez que abriguei meu irmão, Andros Gianuca, e meu primo, Dimas Gianuca, na ocasião de um congresso em Porto Alegre. Lembro que durante uma tarde inteira se divertiram diante da tela do computador imitando os cantos de pássaros de uma base online com vasto catálogo, era como um duelo entre eles. Quase enlouqueci com a cantoria e receei que algum fiscal do Ibama fosse encaminhado por suspeita de eu estar abrigando espécies selvagens em minha casa. Eles eram muito bons em reproduzir os sons das aves, têm muita habilidade nesta “performance”, por assim dizer. Não sei o quanto disso estava, quem sabe, nas aulas que viria a ministrar mais de uma década depois, mas acho que algo me atravessa destas tantas experiências que testemunhei. Os homens da minha família apontam para as árvores e aves e conclamam seus nomes científicos. Apesar de tal prática me parecer familiar porque isto é realmente muito natural para eles, o meu lugar sempre foi o de estranhamento, já que particularmente enxergo figueiras e não gêneros e espécies, observar uma *Ficus organensis*, por exemplo. Apenas menciono estes fatos porque o percurso entre familiaridades, reconhecimentos e estranhamentos pertence à natureza central deste trabalho. Um ser estrangeiro na própria casa, na própria família, na própria pele. Sair da casca é entrar no mundo. Reconhecimento e derivação. Pensar o corpo, por exemplo, do Australopithecus ao Homo: gêneros; do Homo habilis ao Homo sapiens: espécies. A dança é nossa relação com o Homo erectus, de certa forma. Acredito que há algo aí que colaboraria para um pensamento de corpo em performance: como expressão de movimento, como performers do processo, estímulo às práticas de pensamento. O que é reconhecer-se, afinal? E trabalhar-se para qualificar a produção de movimento: pôr velocidade às engrenagens do mundo? Supor a pele como penas, as distâncias entre a voz humana e o canto de acasalamento, ou a emissão sonora que antecipa o confronto, aproximar-se não é imitar, mas transpôr-se, ou melhor, misturar-se – amálgama da margem -. Embora esta reflexão tenha sido elaborada posteriormente às ocasiões em sala de aula, vejo que ao requerer seus movimentos sobre a base rítmica dos sons das aves, já indicava o ímpeto que aqui desenvolvo como proposição de trabalho para acesso às peles, e que viria encontrar cinco anos mais tarde nas pesquisas sobre uma igualdade radical entre humanos e animais desenvolvidas pela Dra. Laura Cull O’Mailearca e pelo Centre for Performance Philosophy. Aliando-se a artistas, veterinários, e outros pesquisadores, Cull tem se dedicado quase exclusivamente ao projeto de pesquisa que se estenderá ainda pelo próximo ano, 2021: <https://www.performingradicalequality.com/> Sobre a relação entre imitação molar de um animal ou devir animal molecular, ver citação de Laura Cull à página 152 (CULL, 2013, p.125-126)

acordam com seus cantos pela manhã? Às manhãs há uma superpopulação de pássaros por aqui, estes dias um deles adentrou meu escritório, uma pequenina Cambacica. E me perguntei: onde eu iria à tarde se pudesse sobrevoar Porto Alegre? Algumas espécies retornam ao final da tarde, outras só verei novamente amanhã pela manhã. O Sábua me cumprimenta às vezes, ou não cumprimenta, - vício da minha interpretação humana, cresci com os filmes de Walt Disney -. Acho que convidar os corpos a se moverem pela sala com a delimitação dos distintos cantos, projeções sonoras das aves, entre outras instruções que às vezes agregava em termos de participação dos membros, ou equilíbrio da coluna, desenhando suas formas, enfim, nos movia precisamente (e isso é o mais interessante) a um estado de percepção do espaço, dos corpos, dos ritmos, do mundo, mais animal... mais ave, meio pássaro, neste caso. Muito mais por uma alteração do estado de contato do que por uma representação. O exercício pretendia “aquecer” não somente o corpo em suas articulações e músculos, mas o corpo em sua atenção e percepção, convidando a um pensamento diverso, passareado, talvez. E por mais que a imitação tomasse lugar no corpo, não devia ser julgada. Nossa tendência mimética é percurso da aprendizagem humana, especialmente se considerarmos linguagem e movimento. O processo de treinamento para os fluxos requer liberdades, ele é antes a busca do que efetivamente o acesso. Aliás, talvez o acesso seja um acaso, mas ainda assim precisa ser perseguido, treinado.

Guiados pela provocação sonora, ritmada -cadenciada de cantos distintos-, o exercício exemplificado, como todos os demais aqui citados são disparadores para experimentar o corpo abrindo sua suposta “natureza”, experiência de “habitat” – construir um habitat se produz através de movimentos -. Há muita proximidade entre o pássaro e a passagem. Passarinhar, por empenho estilístico, tudo bem, mas por plena coerência da matéria aqui discutida. É sempre uma questão de tempo! Apenas para não esquecermos. Quando diz “eles passarão, eu passarinho...”, é o tempo que Quintana convoca. O tempo Quintana em mim é um desdobramento também. “Olhe pra cá direitinho: vai sair um passarinho: Click” – este já era o som que eu fazia na cena-. E seguia o poema em nossa encenação *Pé de Pilão* (Dir: Elena Quintana Cia Escalafobética, 2006):

*O Passarinho saiu,
Bicho assim nunca se viu
Com três penas no topete*

*E no rabo apenas sete.
E como enfeite ele tinha
Um guizo em cada peninha.
Fazia tanto barulho
Que o pato sentiu engulho.
Pousou no bico do pato:
- Eu também quero retrato! (QUINTANA, 2018, p.6)*

Camadas que são camadas de memória, de experiência, de corpo.... Desta vez em escrito. Escrito, não é? Como propõe Nancy. No exercício de passarinhar, por assim dizer, nesse sobrevoo, me vêm à mente a melodia “Passarinho, que som é esseee...?”⁷⁰ O próprio passarinho do Pé de Pilão, ele é a personagem do conto infantil do Mario Quintana, também é matéria da montagem que construímos sob direção da que viria a ser minha grande amiga, Elena Quintana, com minhas colegas que igualmente se tornaram amigadas de uma vida. Ele é a escultura criada por Zoé Degani para a celebração do aniversário do poeta na Casa de Cultura Mario Quintana (2011)⁷¹ e da qual eu testemunhei o processo criativo, aliás participei, e produzi e contratei o frete para levá-lo à casa, e sofri junto e celebrei. Lembro que Amy Winehouse morreu na época em que a escultura era moldada. Esses vínculos que a memória cria, por sensações. Eu gosto muito da obra da Amy Winehouse (uma das partituras fixas, inclusive, que trabalhei em muitas aulas de expressão corporal I é coreografada na música “Valerie”, exercício focado em ritmo, fragmentação do movimento no corpo, condicionamento físico e agilidade motora, entre outros fatores – aproveitando que a memória não para de ir, vou moldando esse monstro narrativo aqui – “volta!” – espiral em torno de um eixo – memória por propagação), sua partida prematura marcou-se ali, fez ruga. Quanto à nossa montagem cênica, depois do que fizemos, é impossível ler o conto sem ouvir a voz da Jacqueline Rosa (que dublava o passarinho) e da Arlete Cunha (avó, narradora da história) e, claro, eu mesma que dublava o macaco retratista e Valéria Lima que dava vida ao Pato protagonista da história⁷², nesta cena em que o passarinho gera uma confusão danada envolvendo vários personagens. Exercício do performer: agregar densidade, textura, ritmo, recheando as palavras. A montagem cênica sendo o

⁷⁰ Canção de Hélio Ziskind: trecho do programa Infantil Rá Tim Bum – TV Cultura, anos 1990.

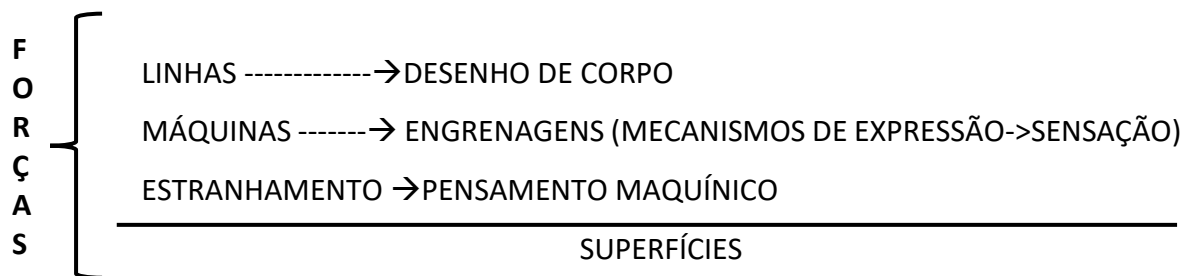
⁷¹ Ver GIANUCA, 2013, p.225.

⁷² O conto infantil de Quintana hoje, para mim, ao lê-lo, tem texturas vocais, cadência e ritmo das entonações que lhe atribuímos na montagem em 2006. Nunca mais o poema esteve livre de nossas vozes, tons e pausas todas as vezes que retorno a ele.

parto do texto (PAVIS, 2008, p. 21) precisa abrir com certa violência o corpo do ator, é a dança que goza no corpo do bailarino, ou a voz que arromba o texto, preso e morto na página: há filigranas expressivas aí. Trabalhamos com isso, nosso exercício extenuante é existir em experiência de alteridade, mas além dela inferir vida na matéria, voz e palavra num devir imperceptível, zona de braços ou tórax ou pernas que são zonas de movimentos – expandindo e retraindo – virando corpo-espaco. Tudo isso corpo-tempo. Diferindo não por contraste, mas por expansão, em si mesmos. No corpo, aqui. Na minúcia... passa por aí o exercício de minoração: na matemática rítmica, nas variáveis da física, na combustão químico-biológica do corpo, desprendendo, deslocando, enfim, operando. Somam-se, claro, as criações de linguagem, as proposições estéticas, os modos poéticos e as violências do deslocamento. Haja corpo, tem havido... bilingues da mesma língua, os órgãos desorganizados, de orgânicos às *organizações*, abrir espaço para maquinações...

Mas, mais que referências e memórias, infinitamente mais, no trabalho sobre o corpo, essas camadas devem ser vistas e engendradas no que couberem de potencial para expressões físicas, sensíveis e a promoção de sensações. Os fragmentos que pertencem à criação do ator, além dos que ele expande, são fragmentos que devem ser (ex)postos como elementos para um estudo de estado de tempo nestes corpos. É sempre o tempo que está em jogo, ou que faz o jogo. O jogo da cena no corpo é um experimento preciso, laboral e laboratorial, de passagem de tempo. De recursos expressivos. O desenho do corpo que se vê em cena é o resultado de um processo, mas é ele mesmo processo e, assim, tanto mais quanto mais se puder pôr-se como tal, em vias de expressão porque move-se com o tempo e faz mover o tempo - “[...] a third aspect of time, the future [...] producing the virtual field of possibilities” (FANCY, 2014, p. 79) - trazendo à superfície as sensações. Porque mais do que registrar o tempo, é a sensação que dita e ressignifica sua duração. O que dura é este espaço temporal transmutado na matéria corpo que se mo(n)stra. Falar em resultado é apenas pontuar a distância das naturezas entre sala de aula, de ensaio e cena. Essa formulação deve ser vista sempre como processo. Processual... o monstro é infinitamente redefinido, redesenhado, remoldado, recosturado na alteridade possível de um corpo próprio em contraste e em embate consigo próprio, aí moldamos nossa carne Frankenstein que difere além da aparência, mas como modos e processos, operações de variação. Nosso

exercício de Deus é ampliar o corpo sendo ele o paraíso, Adão, Eva, a Serpente, a Culpa, o Castigo, O Exílio, etc. O divino é muito terreno, estes elementos são conceitos que ilustram naturezas convergentes que colocamos em jogo. Só isso. Nada de verdade em si mesma, apenas interessa pelo que **quando** consegue fazer passar. Os conceitos devem ser entradas: entradas para o exercício destes estados de corpo, destas investigações da matéria vibrátil. Passar... passarinhos.... Sustentando tempo em equilíbrio nos poros, pelos, matérias de memória, matérias de expressão... no fim, what really matters? Tentei fazer um esquema do que, acredito, costura um pouco os fragmentos destes corpos. Assim, mais ou menos, estruturava-se a equação que trabalhávamos. Estaria traçando uma técnica? De novo, esses nomes que rotulam. Não sei, não vem ao caso. A rótula é um lugar no corpo, uma confluência de vias na cidade. Minha equação matemática, esquemática, trazendo à superfície a matéria matter e tentando recortar what matters se faz mais ou menos assim:



Para calculá-lo: respiração. Pele. Pertencimento. Estranhamento. Expressão. Conceito. Sensação. Tempo de novo. Som. Respiração. Recorte. O monstro é um fragmento final da convergência de fragmentos, sendo o final um lugar sempre adiante. O corpo é o adensamento, a expressão, a eleição de possíveis. Matéria principal neste corpo: **tempo**. Acredito na relevância imprescindível de considerar esta pele o acúmulo de experiências de um corpo e, assim, instigar-lhes à soma como recurso técnico, para subtração como recurso cênico (talvez não necessariamente nesta ordem). Assim mesmo, no trânsito. Pele é então, um tanto de povo... por processo: povoamento.

***O tempo é o que marca a carne e é marcado na carne. Pele para prover os intuitos.
Como moldar o monstro de nós mesmos? Matter... memória...minúcias...movimentos...***

MO(N)STRUÁRIO:

- breves relatos de 'dois' casos-

▪ MANUAL MAQUÍNICO DO CORPO CÊNICO

Figura 60



73

⁷³ Cartaz de divulgação com ficha técnica do experimento cênico "Manual Maquínico do Corpo Cênico", Montagem Teatral II, Teatro – Licenciatura, Centro de Artes, UFPEL, Pelotas, 2018.

Começamos pelas embalagens. Um pouco.... Na verdade, diluímos o ponto de início. Assumimos o que era aquilo: uma montagem para encerramento de disciplina, condicional ao diploma de licenciados em teatro para a maioria do elenco e equipe. Os atores se aqueciam no que seria o espaço da cena. Recebíamos o público. Eu, professora, ali. Eles, elenco, equipe, estudantes. Um monte de títulos para nós. Eu, doutoranda. “Usei” essa turma como matéria de estudo para a pesquisa, com o aval de todos eles, claro. Agora, quando retorno, nesse lugar que não é origem, como disse, mas aos registros do que fizemos, percebo que parte da minha pesquisa doutoral, pele e texto, monstro e técnica, figuras e formas, crítica e pensamento, rupturas e suturas, enfim, parte desta pesquisa ficou lá, no final de 2018, precisou se expressar em corpos, em cena, nas nossas aulas, não cabe aqui. Qualquer coisa que narre será uma traição com o que descobri ali. Mas o farei assim mesmo. O monstro de Frankenstein queria um toque, o afeto do criador à sua criatura. Me inspiro no Dr. Frankenstein, na própria Mary Shelley⁷⁴, na figura do Professor Challenger – dupla articulação, “quem a Terra pensa que é”, strata, processos de estratificação e erosões -, em Deleuze e Guattari⁷⁵. Tentando me tornar a Dra. Lindsay agora pelo que fiz como professora-pedagoga-provocadora (ou como performer e pesquisadora?), virei diretora, colega de elenco no fim, aticei que se tornassem monstros. Quis ver o animal deles e o meu. Canibalizávamos mesmo. Assim, fizemos o “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, ‘meus alunos’, nosso encontro criativo: meu experimento. Costurei uma parte de mim ali. Eu: experimento. Nós, conjunto, coletividade, no trânsito entre mundos de nossas singularidades. Foi doloroso. E hoje vejo que era preciso que fosse, embora meu esforço em preservar a leveza dos encontros e o engajamento da equipe não tenha sido pequeno, lidamos com violências, afinal era processo de aprendizagem aliado à criação que erguíamos. Como é lindo o encontro de pessoas que as faz um Grupo, houve sua imensa medida de beleza

⁷⁴ Especialmente no esforço de Shelley para “encontrar ‘a sua’ voz” – uma autoria (?)- conforme conta o filme biográfico Mary Shelley, dirigido por Haifaa Al Mansour, 2018.

⁷⁵ “Challenger imaginava um diálogo de mortos, particularmente epistemológico, à maneira de um teatro de marionetes. Geoffrey conclamava os Monstros, Cuvier dispunha em ordem todos os Fósseis, Baer empunhava frascos de embriões, Vialleton punha um cinturão de Tetrápode, Perrier representava a luta dramática da Boca e do Cérebro...etc.” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.78)

também. Bando, matilha, alcateia... nós como um corpo de vários corpos operando em conjunto.

A experiência que revisito não é exatamente o “espetáculo” que erguemos, é todo o combo do que foi vivido, impossível de ser narrado em sua totalidade, nem o pretendo, escolhi partes. Nas aulas, na composição textual, nas reuniões de criação, no excesso de ‘pitis’ dos egos, nos dribles, nas técnicas a que recorremos, nas calçadas que conversávamos, nas noites mal dormidas, preocupadas, nas super-ações, no que cada corpo operava: nas suas forças que davam formas às proposições provocativas que compartilhávamos. Cena, sala, ensaio, títulos, técnicas, corpos. Onde se faz o laboratório dos doutores das artes da cena, afinal? Naturalmente, este texto é tão somente o depois do experimento. Narrativa morta. Documentação traidora. Os monstros têm sido bem vivos: no meu corpo, nas aulas, ensaiando, lecionando, em cena. Tomemos este como o caderno de reflexão posterior da PhD candidate. Assim, seguem os recortes de mo(n)struário prático que permitiu deslocar conceitos.

...

Acho que tivemos um pouco de Fênix no processo do “Manual Maquínico”, esse ser mitológico que renasce das próprias cinzas. O próprio processo morreu e nasceu inúmeras vezes, por múltiplos aspectos. Pensei nisto quando estava em Coventry, residindo próxima aos prédios espalhados da Coventry University, cuja Phoenix é a logomarca da universidade⁷⁶. Assim, eram muitas imagens da Phoenix pelos caminhos cotidianos que eu percorria no período de pesquisa no exterior. Balestreri me auxiliou a compreender que não era um problema eu ter retornado às experiências passado-Pelotas após o período de estudos junto ao C-DaRE, ao contrário, em processos de pesquisa esses movimentos são esperados, os traços de ser investigação viva também, afinal.

O decalque é literal: utilizar a imagem da Phoenix para pensar um processo de criação cênica. O Pub numa das esquinas do meu caminho para casa se chamava Phoenix, bendita vista daquele entroncamento: a Phoenix de asas escancaradas olhando para o céu, pintada acima do prédio, uma saudação para me lembrar que havia vida ‘divertida’ fora da Lanchester Library. No inverno, escurecia por volta das 4pm e a

⁷⁶ Ilustração no Há-Nexo IV deste documento.

Phoenix se iluminava, alterando a cor, ganhando ainda mais imponência sob um holofote. Aliás, esse lugar que é do performer: num corredor de luz dos canhões refletores, no foco de um holofote. Também, escurecer no exterior como experiência singular que encontro no relato de Silvia Balestreri abordado mais adiante, quando entendeu sensivelmente o que era *il buio*, nos rastros de Bene por uma Itália. Ainda sobre a imagem da Phoenix, faz tempo que ando conversando com as imagens, e elas me movem para o pensamento sobre a criação nos corpos. Nos museus diante de diversas obras, era ao corpo do performer que eu ia através de muitas daquelas instalações, quadros, desenhos, pinturas, esculturas, manifestos. Essa história de que tudo que vemos está inevitavelmente impregnado de nós mesmos e do que nos é possível perceber. Este desvio sobre a Fênix, o proponho como imagem para a reflexão a seguir. Exponho extratos de atravessamentos que compuseram o “manual maquínico”, à margem estão estas imagens das Phoenix que me acompanharam por Coventry – mais do que a ilustração, pretendi exibir um pouco do movimento -, agora de volta ao nosso “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, a montagem que é peça desta investigação, neste caso, literalmente:

- *Francine Pereira*: ex-performer do Tholl⁷⁷. Apresentou quadro grave de depressão durante o processo, foi difícil acompanhar os ensaios. Seu corpo adoecia. Francine quase saiu do elenco, da disciplina, quase trancou o curso. Nosso grande turning point foi, na impossibilidade de trabalhar-lhe a pele, o corpo no rigor que nos exigia, encontrar o que já havia em sua pele. E ali estava o esgotamento. A extenuação de sua própria energia vital que se esvaía de forma preocupante para todos nós. Em uma das reuniões de criação aceitamos seu desabafo. Ela trabalhava nas Lojas Renner (famosa loja de departamentos do sul do país), queria ser demitida, abandonar o emprego, não se encontrava naquilo e não se sentia reconhecida em seus esforços. E, porque abrir a ferida e expô-la fez-lhe extravasar um pouco do que lhe provocava dor, abri um pouco mais ali onde doía.

⁷⁷ Grupo Tholl - Trupe Circense de Pelotas

Ela fazia, dentre outras atividades, a abordagem aos clientes da loja ofertando o Cartão Renner. Com um sorriso mecânico e superficial, com o texto decorado e num fluxo rítmico absolutamente dinâmico para impedir o cliente de lhe interromper antes da apresentação de toda a oferta, vantagens, descontos, prazos de pagamento e pontos de fidelização, praticamente com uma única tomada de fôlego, ela parecia um robô a favor do capitalismo, do lucro para o estabelecimento para o qual trabalhava, do sucesso na coerção que lhe beneficiava com uma larga cartela de novos clientes que aderiam ao cartão. Ela ganhava bônus pelas adesões, mas o dinheiro extra se extinguia na quantidade de tratamentos para domar sua angústia naquela atividade. Sua pele expurgava aquela prática. Não houve dúvida, se aquilo era a prática que estava treinada, ensaiada e tão magistralmente lapidada em seu corpo, a usaríamos.

No primeiro momento ela não acreditou no potencial da cena que eu solicitava. Disse que justamente não conseguia mais fazer aquele papel, dizer aquele texto e executar os movimentos e expressões faciais mecânicos que lhe matavam a vontade de viver diariamente e que havia recém representado diante de mim e de seus colegas como um desabafo, expurgo do que não mais aguentava. Quando aceitou, entendeu. Nossa cena do cartão ficou ótima, era seu protagonismo ali, ressignificando as palavras, as ações, ela conseguiu se divertir com o mesmo texto que a entristecia. O público era surpreendido por aquela inserção quando a cena se iniciava, aos poucos se entregavam ao absurdo da situação fartamente corriqueira e conhecida, ouvia-se gargalhadas. Francine-máquina não se abalava com nada na execução perfeita de sua ação coercitiva, engrenada na matéria, colérica, sorriso programado, precisão da cena cotidiana movida a status artístico, redesenhando as forças daquela representação. Burlando os movimentos da representação, era uma cena de muita força, composta com extratos de signos movidos a novos patamares.

Ela elegia uma pessoa da plateia, primeiramente, e depois o corpo interagia com outros clientes imaginários, sempre mantendo o rigor da ação, a precisão dos movimentos, as entonações revestidas de simpatia para conquistar a adesão dos clientes. Era esta cena que o seu corpo executava com primazia e foi esta que levamos ao palco. Também porque sua condição de adoecimento a

impedia de comparecer em muitos dos nossos ensaios, e não queríamos que abandonasse aquela tarefa que era condicional para o encerramento de sua graduação.

No final do nosso processo de montagem, ela havia conseguido solicitar sua demissão, cumpria aviso prévio, era mais leve, ficou feliz por cumprir a elaboração e apresentação de nosso trabalho, abrimos muitos precedentes para que ela permanecesse ali. Um elenco, uma matilha, não o faz, às vezes, pelos pares? Protegê-los, sangrá-los, para trazê-los de volta à vida? Acho que pudemos ver um pouco das chamas de uma Fênix queimando no corpo Francine, e a vimos voar de novo, como um ser mitológico, como um ser de outras forças, nas camadas Fran-performer, Fran-pessoa, Fran-pensamento, Fran-profissional, aliás tudo o mesmo corpo, não é? Claro que outros atravessamentos também compuseram todo o processo e a relação com a estudante-performer neste processo criativo. Por exemplo, em decorrência das lesões que apresentava nos pés em determinado momento e que a impediam de pisar no chão com facilidade, todos nós variávamos o apoio em alguns exercícios físicos, retirando-nos - por solidariedade e por investigação de modos e processos de expressão – das plantas de nossos pés. Também criamos uma cena muito interessante com relatos biográficos de cada corpo dos integrantes do elenco e suas relações derivadas pelos pés – fossem referências sonoras, imagéticas, traços de experiências singulares, percepções em relação a esta parte do corpo-, apesar de ser uma cena potente, ela acabou não participando da versão final do trabalho, essas coisas que deixamos para trás e que pertencem aos processos. Este relato pontual pretende expor uma espécie de exercício de Fênix que consigo perceber nestes traços de atravessamentos que compuseram nosso trabalho. É preciso morrer um pouco para criar, assim germinar outros mundos, ou renascer para o voo das próprias cinzas.

- *Athila Cassuriaga* – o leonino em questão sempre teve a certeza de seu protagonismo, houvesse o que houvesse estaria em cena, no palco, roubaria as cenas, desenvolveria habilidades, se destacaria. Muitas foram as tentativas. Na inadequação de sua postura e prática em consonância com o grupo, foi

transferido para o piano. Não deu. Fez outras tentativas de se inserir no elenco. Não deu. Me apresentou um atestado de bipolaridade, ameaçou quebrar uma cadeira em seu colega que, com muita competência e paciência, superava tais desavenças em prol do trabalho, de finalizar e contribuir para o sucesso do Manual que erguíamos. Áthila representou um desafio à parte, mais por sua personalidade do que por uma questão de habilidades ou talento. Concorria com os colegas por notoriedade e desafiava minha “autoridade institucional”, ao mesmo tempo, talentoso e inteligente, nutríamos uma amizade, ele já havia sido meu aluno em outras disciplinas, quando do seu ingresso no curso, inclusive criou uma personagem para um exercício de transformismo a qual nomeou Lindsay, em 2015.

Mas ali, com aquele grupo, muitos de seus problemas relacionais foram acentuados. Me pediu cenas solo. Queria ensaiar sozinho e em horário extracurricular. Queria contribuir, mas suas atitudes dificultavam o que construíamos. Diversas vezes deixou o ensaio furioso, noutras não compareceu por incapacidade emocional de lidar com os colegas. Conversávamos bastante para tentar achar saídas. Até que em um diálogo com meu ex-colega, o Prof. Dr. Adriano Moraes, que também havia sido seu professor e estava então em Natal, lecionando no curso da UFRN, em ocasião de um congresso por lá e, tendo eu assumido a disciplina de montagem que lhe cabia antes de sua migração para a universidade nordestina, acabei desabafando sobre o contexto desafiador do que conduzia, ao que ele prontamente me sugeriu: pede ao Áthila para fazer as maquiagens. Não poderia haver proposição mais acertada. Passei diversas atividades do que queria, não apenas uma maquiagem, mas uma composição autoral nos corpos. Áthila, ao reconhecer este posto como de grande notoriedade e expressão única, aceitou abandonar o elenco e assumir o ofício de caracterizador dos corpos do elenco. Pesquisei referências, trocávamos possibilidades. De maquiador revelou-se bodypainter, como preferiu. E nossas pesquisas terminaram por fazer das peles-telas. Mas, sua saída do elenco já em fase tardia do processo desencadeou então o desafio de manipularmos as cenas anteriormente criadas com suas participações físicovocais ou na execução do piano. Tínhamos outro problema, mas não nos parecia maior do que sua

permanência conflituosa no elenco. Acabei ingressando no elenco para substituí-lo em muitas das cenas que já havíamos desenhado, sempre foi uma possibilidade, mas até aquele momento havia preferido permanecer na direção, desdobrei-me professora-diretora-performer a partir desta decisão. No fim, sua contribuição como maquiador-bodypainter, pintando os corpos com os sistemas cardíaco, digestivo, respiratório, pintando ossos nas superfícies das peles, ou músculos, redefiniu a estética do trabalho e colaborou para a passagem de novas forças expressivas no material com que trabalhávamos. Áthila, de novo, me faz pensar na Fênix, toda liberdade do voo após queimar-se até às cinzas.

Nas suas palavras, em relato enviado por Áthila no dia 17 de junho de 2020 em resposta à minha solicitação de contribuição para a pesquisa aqui exposta, conta que

“[...] em Montagem Teatral II, nosso experimento seria absolutamente criado por nós. Deste a dramaturgia, que seria composta por estímulos, até a cena completa. O espetáculo trazia como tema “o corpo”. [...] Começamos montando possíveis cenas abordando o corpo acadêmico, o corpo animal, o corpo “salva-vidas”, e corpo expressivo, o corpo grotesco, o corpo sexual, o corpo aterrado etc. Poemas, partituras de piano, músicas, papéis, embalagens, figurinos, máscaras dentre outros objetos cênicos complementaram as possibilidades desses corpos, que vão do etéreo ao rígido, do casto ao profano, do delicado ao grotesco, do seco ao suado, do saudável ao moribundo, do vivo ao morto.

Neste processo, eu sofri demais, não me via trabalhando daquela forma livre com uma turma tão grande e tão criativa. Queria me deslocar, desesperadamente, do grupo. Consequentemente, a professora acabou cedendo e permitindo que eu me apropriasse do piano, onde faria partituras na estética minimalista para as cenas. Porém, não era meu semestre de sorte, a professora acabou aceitando ajuda de um professor formado em música que lecionava no teatro e, absolutamente, era a última pessoa que eu gostaria de trabalhar junto naquele momento, afinal, o professor era meu orientador de TCC e obviamente, depois de um ano de reuniões, estávamos cansados, desgastados... Saí do piano, porém, a professora super inclusiva e compreensiva da minha situação, pensou na possibilidade de eu fazer um trabalho de bodypaint no elenco. Pintar sistema digestivo em um ator, respiratório em outro, circulatório em mais um, ósseo, nervoso etc. Os atores iniciavam, em cena, vestidos com um macacão com máscaras, lembrando embalagens e fantoches. Muita influência de Tadeusz Kantor. Depois, tiravam seus macacões, onde ficavam seminus, pintados com seus sistemas no corpo. [...] O ator Márcio, que fazia num momento um paciente de sério problema respiratório, inspirava dificultosamente com sua traqueostomia, trazendo o [...] pulmão em seu peito.

Em resumo, no último semestre trabalhei como assistente de direção e bodypainting, agradeço a professora por ter tido sensibilidade e adaptabilidade no meu caso. Onde pude me experimentar bastante mais uma vez, para que, no final de tudo, fosse feliz e satisfeito com o processo.

Enfim, tive oportunidade de trabalhar, experimentar e refletir durante quatro ricos semestres com a professora Lindsay. Desde meu início embrionário no teatro, até meus maiores descontroles de vaidade. É inegável o peso e a relevância desses processos ao lado desta professora dentro de meu percurso como acadêmico e como artista. Entre numerosos grupos antropofágicos e convulsionantes pude transitar do corpo que zera ao corpo que grita. Do corpo que se perde ao corpo que conscientiza. Do corpo que flutua ao corpo que

aterra. Do corpo que é fêmea, mas que também é macho. Do corpo que se dispõe ao corpo que se nega.”⁷⁸

O Manual Maquínico do corpo cênico começava por exhibir o acoplamento de papeis, eu-professora-diretora-performer, eles elenco/equipe-estudantes. Lembro de, em determinado momento do processo, perceber as relações desviantes arraigadas à natureza da própria ‘disciplina’ de Montagem Teatral. Em uma tentativa de escavar as camadas do que fizemos, poderia fazê-lo mais ou menos assim:

...animal, social, desejante, constructo-social, mapeamento biológico, vocalizado, passagem de ar, passagem para o conhecimento, mover os números e os nomes que nos “constituem”, compor com as estruturas dos signos (nas acepções semiótica e sensíveis) continuação- abrir os nomes e os números - maquinação do pensamento-maquinação da expressão, corpo cena-exercícios de abertura - estudo das potências ...

APRESENTAÇÃO DO ACOPLAMENTO DE FUNÇÕES -> EMBALAGENS ->

CORPO - CORPO CRÉDITO (funções sociais) - CORPO ANIMAL – CORPO EU –

CORPO (AQUI) -> CORPO EXPRESSIVO -> ORGANIZAÇÃO -> CORPO VIVO...⁷⁹

exposto, encontro com o público, à mostra (corpo-amostra) ...

... eu compartilhado, movimento dos encontros, cena como rito de passagem - abertura - estudo das potências, monstro sensível pelo corpo: vivo e visível ...

.... nem a organização, nem uma organicidade destinatária, na passagem operar uma organização...

.. o suor é a evidência do trabalho físico? Oposição às musculaturas de pensar? Pensar pelos fluxos... investigação de fluxos... pesquisa-poros



Figura 61 – cena do “Manual Maquínico do Corpo Cênico” - embalagens



Figura 62

⁷⁸ O texto enviado por Áthila, narrando suas perspectivas de nossos encontros pedagógicos e criativos ao longo de alguns semestres de sua formação acadêmica, encontra-se na íntegra dentre os Há-Nexos deste documento.

⁷⁹ Entre outras muitas camadas que tornariam a sequência de associações da estrutura das cenas e ensaios do Manual Maquínico do Corpo Cênico vastidão infinitesimal. O esquema apresenta uma ilustração em perspectiva macro do desencadeamento das cenas em sua apreensão temporal cronológica de exibição do “espetáculo”.

▪ CABARÉ DO CAIO

No ano de 2017, precisamente no mês de abril, estreava em Porto Alegre o trabalho cênico Cabaré do Caio, uma homenagem ao escritor Caio Fernando Abreu que unia a Companhia de Comédias Dercy Bocú e a Companhia Teatro Ofídico⁸⁰. Como palco das cenas, o espaço do bar burlesco Von Teese, uma antiga casa do bairro Bom Fim, com um espaço conciso que permitia a proximidade entre os corpos do elenco, público e funcionários do bar. Lembro do meu estado, na condição de espectadora, “profundamente” tocada pela obra, ou melhor, conduzida à superfície de meu próprio corpo: arrepiando os pelos dos braços, das pernas, subindo pela nuca, garganta engasgada controlando o fluxo das lágrimas para que não se precipitassem dos olhos, suando junto, sentindo o hálito do Marcio Bueno Dias quando Martírio Milagros, sua versão de dona do Cabaré, se aproximava e proferia o texto com meio corpo sobre a nossa mesa, era possível ver saltar pequenas gotículas de saliva das bocas dos atores no contraste da luz, quando o texto tinha mais cólera ou velocidade, por exemplo. “Ah, mas vai ver estava de *tpm*⁸¹, sensível, e já envolvida pela pesquisa que a fazia enxergar minor acting nos corpos da cena”, poderiam pensar. Então, voltei, assisti ao mesmo trabalho em três distintas ocasiões e não me comovi menos em nenhuma, mesmo quando não era mais surpreendida pela cena a seguir, seguia me surpreendendo pela potência das cenas, os corpos abertos, visceralizando Caio, aliás, poeta “patrimônio nosso”, gaúcho, amigo íntimo de alguns dos atores do elenco. Uma homenagem a um amigo, era um Caio trazido à pele, hoje observo ali.

Na época, a encenação me inspirou a desenvolver análises vasculhando os motivos que tornavam as performances tão potentes⁸². Minha suposição tratava de

⁸⁰ Ficha técnica: idealizador Márcio Bueno Dias; orientação cênica Eduardo Kraemer; elenco: Renato Del Campão, Jairo Klein, Márcio Bueno Dias, Thuanie Cigaram, João Petrillo, Cecé Pereira, Diego Schutz; direção musical: Cecé Pereira, Diego Schutz; participações especiais: Arlete Cunha e Valéria Huston; figurino: os atores;

⁸¹ Sigla para período que antecede a menstruação: “tensão pré-menstrual”, mas não se tratava disso, a sigla melhor designaria meu estado corpo-audiência pesquisa-pensamento-pele se pretendesse algo como “Tese Pele Monstro”, essa era a *tpm* que atravessava o impacto de meu corpo-pacto com tudo que moviam através dos espaços expressivos e compartilhados que construía no espaço do Von Teese.

⁸² O estudo foi apresentado sob o título “The Minor Actor: the composing plane of performative bodies” no evento DARE 2017: Aberrant Nuptials – 2nd International Conference on Deleuze and Artistic Research; o artigo completo com as reflexões possíveis naquele estágio de pesquisa está nos Há-Nexos deste

evidenciar a diluição das fronteiras identitárias entre ator-personagem, entre gêneros, na liberdade com que habitavam os espaços do bar, roubando goles de algumas taças e deixando seus cheiros, salivas, hálito, digitais, etc. ali, em nossos copos de vinho e corpos que também iam abrindo aos poucos, sendo contaminados pelos movimentos, músicas, ações e palavras, pela poesia do Caio que transbordava - literalmente se considerarmos a pele esta borda-margem-. O que pude observar de potência para um minor acting, relacionava-se à evidencia da condição do entre. Tanto no sentido mais estrutural de uma cena que se fazia meio nômade e sem transições marcadas: era teatro, com elementos do circo, mas também show – com trilha executada ao vivo – e também sarau, em todo caso e na sequência plurirítmica que propunham, operavam entre distintos campos expressivos, e pautavam o tempo pluriforme, trazido à intensidade daquela exposição corpo a corpo, palavra – voz – poesia – música. Cecé Pássaro cantando “A Outra”, do Los Hermanos⁸³, com o seu corpo que era inteiramente voz e também meio homem – meio pássaro – meio mulher – meio música, na potência da emissão sonora da palavra *paz* em composição melódica, amplificada pelo microfone que vibrava das caixas de som acessando nossa pele mesmo, pela vibração no espaço, se tornou um dos momentos memoráveis da minha experiência como espectadora. Apenas para citar uma das cenas. O corpo nu, o corpo homem, o corpo mulher em seus embaralhamentos sensíveis e sociais, o militar – presença recorrente na obra do Caio – sombra da censura num Brasil que segue sob este risco -, o corpo do soldado como fetiche, o corpo transgênero que expunha seus genitais acima de nossas cabeças, numa cena de dor, abandono e desespero no mezanino, o corpo Valéria Barcellos⁸⁴ que era todo mulher e voz, os corpos como passagem a um ritual de celebração ao Caio.

obituário, compondo a documentação histórica da própria pesquisa. O texto é apresentado em língua inglesa, idioma em que foi escrito na ocasião e não contou com revisão para sua apropriação neste documento, pretendendo apenas ilustrar uma peça do percurso de pesquisa tal como coletada em seu arquivo.

⁸³ Álbum: Ventura, 2003.

⁸⁴ Valéria Barcellos era ainda Valéria Huston e Cecé Pássaro se chamava ainda Cecé Pereira na época. Marcio Bueno Dias, soube há pouco, assina Benedita hoje em dia, ou Buene Dita, marcando liberdades em relação aos próprios nomes, atualizando identidades flutuantes, por que não? Após mais de três anos deste trabalho e das observações que ele permitiu, retomar as propulsões que me conduziram na época se desdobram já em outras, nenhum de nós é mais o mesmo de abril de 2017, nem as análises se provam frutíferas se retomadas aqui tal como as elaborei na época. Ali, rastreava ainda “rotas para um ator menor”, as vi naquele Cabaré, naqueles corpos, mas hoje nem os nomes, nem as análises e nem as rotas parecem necessárias para dizer do que vi ali, as sensações que produziram pela via orgiástica da composição *entre* é a que segue fazendo sentido.

E se hoje retomo esta potente experiência para falar das criações de nossos monstros cênicos, nossos corpos expressivos em vias de promover movimentos aberrantes, é porque o estudo que fiz na época não era ainda o todo que a obra me faria notar. O que desenvolvi na ocasião dizia respeito a um rastreamento destas qualidades que não se conformavam às linguagens que compunham a obra, cujos corpos escapavam de um gênero a outro e de um recurso expressivo a outro – homens que faziam surgir mulheres sem negar suas masculinidades, ou uma mulher nua que tornava menos importante sua nudez do que a dor do animal que escorria na sua vociferação de palavras, gemidos, pranto, urros, gritos, na cena que culminava em suas lágrimas lavando o rosto e escorrendo a maquiagem negra dos olhos, nos cabelos desgrenhados, evidenciando que “o homem que sofre é um animal”, como escreveram os filósofos -, nos trânsitos quase imperceptíveis entre poesia, canto, carta, quando se via já estávamos noutra expressão literária ou poética, entre outros muitos movimentos possíveis de serem flagrados. A tudo isso que estudava na obra foi acrescido o que, de fato, talvez seja o mais importante desta capacidade a que chamo monstruosa: o poder de contaminação. Quero dizer com isso que parti da contaminação – meu corpo atravessado pelo impacto da obra - para um exercício de distanciamento que pretendia fragmentar os aspectos passíveis de análise para ilustração de um minor acting. E, ao apresentar o trabalho em solo belga para um público composto em sua maioria de estrangeiros, especialmente europeus, norte americanos e australianos, foi a exibição de um trecho do espetáculo que suscitou grande interesse sobre os modos com que a obra operava no seu contato com o público, ou seja, no modo que contaminava. Na cena exibida, o ator Jairo Klein conduz o ponto da Pomba Gira e, naquela altura do trabalho em que já estávamos imbuídos de toda visceralidade animal dos corpos e de toda a saudade e crítica social dos trechos de Caio, naturalmente - nós-público - aderíamos à composição: fosse acompanhando com as palmas o ritmo afro-brasileiro, fosse entoando junto o ponto da Pomba Gira que girava no espaço, penetrava as sensações, acoplamento entre rito-religioso e rito-cênico desta vez. De qualquer forma, o movimento de contato corpo a corpo que o espaço materializava. Os estrangeiros ficaram impressionados com nossa capacidade de adesão, de fazer parte do jogo, de contaminar-nos da cena, portanto mais atentaram às reações do público em nossa receptividade do que propriamente na materialidade dos corpos dos atores que eu

apresentava. Mas, esse alcance da pele, das palmas, das vozes que compunham coro em conjunto com os performers, passava pela intensidade produzida primeiro pelo embate dos corpos em suas animalidades e expressividades construídas para a cena, erguidas em memória ao Caio para serem compartilhadas.

Claro que alguns fatores contribuíam para a promoção destas forças como o pequeno espaço do bar, a indistinção do espaço cênico e do espaço do público, a própria estética que atravessava o cabaré e o teatro de revista, exemplarmente. O ponto da Pomba Gira, entendo, era o ápice de uma série de encruzilhadas que o trabalho apresentava: cruzamentos, saturações, fazer do átomo palavra-Caio a mutação aos átomos-veias-vozes-corpos, jogar de volta pro espaço. Beber um gole de vinho da mesa do lado... ganhar um selinho cortesia da Milagros, ou gritar contra a censura e a opressão junto com eles porque não era só cena, era uma contaminação pelo país. Tudo ali era representação e nada ali representava, simultaneamente. O menor que este cabaré me permitiu testemunhar segue minorando às vezes, continuo encontrando camadas de suas operações. Invocações do humano, penso, algo que Caio Fernando Abreu sempre promoveu. Esta obra segue potente, sensível, erótica: ritual de Pomba Gira, meio voo, meio circularidade, meio espiral, encruzilhadas, homem-animal, macho-fêmea, paz-luta, puta e inocente... a coexistência de mundos expressos de formas muito vivas, extrapolando o status representacional, eram os corpos destes monstros menores em suas atuações de abertura: do próprio-corpo e dos corpos dos outros. O meu esteve exposto, e voltou para se rasgar novamente. O vídeo da cena mencionada está disponível no endereço <https://vimeo.com/213366155> (tempo de exibição 2'41''⁸⁵).

*O homem como animal ferido...
Um Cabaré pro Caio.
Pomba Gira para compor o ritual.
Matilha cênica...Performers' skin.*

Figura 63



Diego Schutz, Buene Dita (ao fundo) e Cecé Pássaro em cena de Cabaré do Caio no Von Teese. Foto: Maurício Mendes.

... entre linguagens...

Figura 64



Thuanie Cigaran, João Petrillo, Valéria Barcellos, Renato del Campão. Cabaré do Caio (Theatro São Pedro)
Foto de Rodrigo Bragaglia

Figura 65



Buene Dita e Cecé Pássaro. Cabaré do Caio (Von Teese) Fotos de Diovana Gheller
...entre gêneros...

Figura 66



Thuanie Cigaran no mezanino do Von Teese (acima de nossas cabeças) Foto de Diovana Gheller

“O homem que sofre é um bicho”
(DELEUZE, 2007, p.32)



O corpo do ator marca o compasso da vida no gesto, no passo, no toque de um braço que repousa sobre outro extrato de sua pele: o outro braço, a perna, atirado sobre a cabeça... “A pauta do tempo na língua”. Jean-Luc Nancy comenta que “pouco importa o número de personagens, a intensidade da iluminação, o acabamento do cenário: trata-se simplesmente de um vir à presença e da *representação* tomada no sentido de uma intensidade de presença.” (NANCY, 2015, p.75). Intensidade de presença que, na verdade, precisa ser atualizada. O filósofo Charles Feitosa sugere o termo acontecimento para tratar destes performers que, de fato, parecem às vezes lidar mais com os traços de um futuro do que de presença, especialmente quando se tratam de performances da imanência, ou de estados de corpos em devires, como os cadáveres que esta tese observa. O filósofo e pensador das artes da cena esclarece:

A noção de presença pura tal como é descrita por seus devotados entusiastas está diretamente ligada ao modelo metafísico de mundo, que se divide na estrutura oposicional e hierárquica entre sujeito e objeto. Presença é o que está diretamente diante de mim, à minha completa disposição. A presença direta de quaisquer objetos pressupõe sempre a imediata presença dos sujeitos para si próprios, como autoconsciências plenas. Não é que a performance em si seja metafísica, mas o modo como ela vem sendo descrita, a terminologia empregada para conceituá-la está presa ainda a modelos dualistas. Há um descompasso entre o que se faz e o que diz. Para a filosofia contemporânea, entretanto, não há nada fora ou para além das mediatizações. Nesse sentido, a noção de acontecimento aparece como uma forma de intensificação do tempo, mas não de sua suspensão ou paralisação. É Derrida quem, a meu ver, melhor traduz a ideia de acontecimento ao compreendê-lo como uma situação singular, em que o outro chega, na sua irreduzível alteridade. Por definição, um acontecimento pertence à ordem do imponderável, não podendo ser previsto, nem calculado, muito menos antecipado. Não é o presente a instância temporal determinante do acontecimento, mas sim o futuro, só que de forma diferenciada. (FEITOSA, 2020, p.15-16)

Este performer, na sua monstruosidade sensível, agencia ruídos, sentidos, tons, desenhos, assuntando o tempo no corpo se joga ao efeito do que produz. Põe em jogo as camadas, trabalhando nas velocidades com que avança sua fala, os desdobramentos dentro da língua que permitem fazer novas línguas, ou com que irrompe com seu corpo no espaço, em suas qualidades de movimento e estados (en/ex)carnados que são matéria de tempo. Tais “movimentos aberrantes” podem ser, paradoxalmente, sutis. Devires além de deixar marcas trazem os outros tempos para o corpo, estes da potência do acontecimento que Feitosa explica a partir de Derrida: situação singular. Quando as

molecularidades ganham força para atravessar as cenas, composições. Sejam mais ou menos amarradas, arrematadas, o buraco negro que pretende expandir com o alcance de um *minor acting* não o é em tamanho magnífico, mas em efeito de potência. No mais das vezes, um pequeno buraco, uma brecha ou um rasgo com uma grande intensidade. Acontece no discurso, na pausa do movimento dançado ou no fluxo encadeado dos gestos que condensam a dança, “esburacam o espaço”, na combinação de referências postas em movimento, servindo a novos propósitos, trata-se de mostrar a feitura da máquina atorial em sua materialidade maquínica que residua sempre no corpo. Não reside em um lugar, mas *opera*. Corpos à mostra para decifração: monstros de práticas maquínicas. Roçar de pele e de mundo como recurso de acesso (a um acervo?) de composições de mundos tornados possíveis. Monstros porosos...

“How can theatre stage the new?” era uma das perguntas de Karoline Gritzner em palestra⁸⁶ sobre nosso modo cênico de produzir conhecimento. Esta materialidade de um pensamento que se fazia expressivo e desestabilizador requer corpos aptos a tal condição inventiva também. Estes monstros que observo, não somente nesta partícula, demasiadamente abreviada para tal, mas neste documento-obituário como um todo, que também apresenta sumariamente uma espécie de inventário. Os corpos da cena contemporânea não são somente os compositores de engenhosas performances, mas essencialmente de novas engrenagens de pensamento que terminam por endereçar questões filosóficas, ou por fazerem de si corpos de passagem de tempos. Performers absurdos, cavados: aberrâncias e possibilidades. Necessariamente certas deformidades... Por fim, a reflexão de Feitosa sobre o tédio e a dança apresenta a perspectiva das formas monstruosas, estas que aparecem no risco, no jogo, nos corpos compositores de espaços.

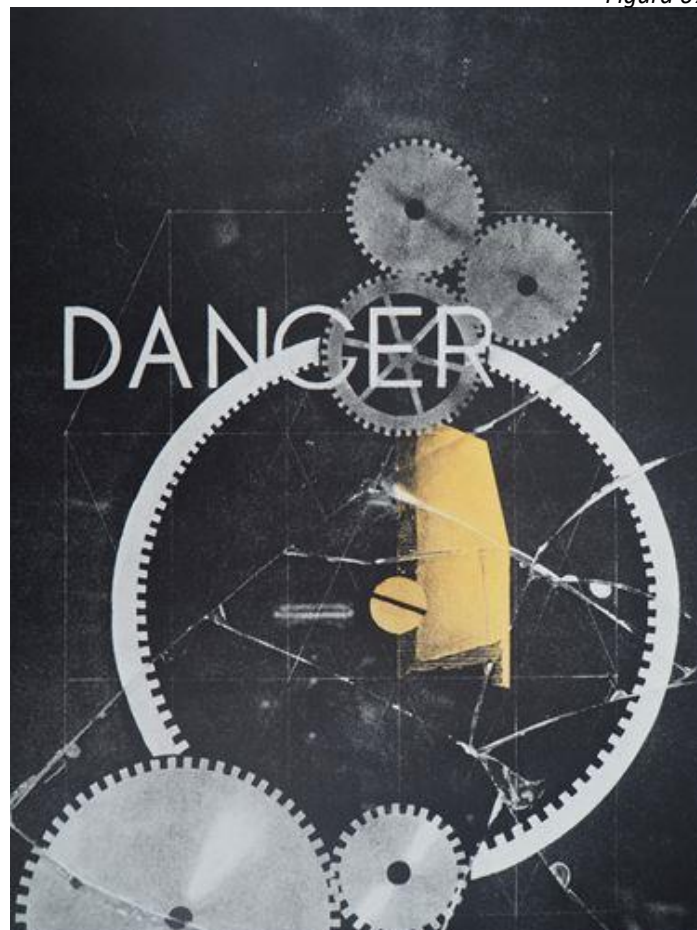
Dançar não é um mero “seguir os passos de alguém”, mas corresponder de forma improvisada a um som. Só é capaz de dançar quem sabe ser criativo. A capacidade de jogar; não para saciar o desejo de se manter ocupado, mas para escapar da própria regra não escrita que torna a existência uma alternância sem-fim de trabalho-jogo-trabalho; a capacidade de brincar não apenas nas regras, mas contra e para além delas é o que faz da dança, ou da arte em geral, o melhor remédio, conforme o Sócrates de Valéry, contra esse veneno

⁸⁶ Palestra “Recovering the claims of the sublime: on theatre’s material mode of thinking”, proferida no dia 30 de janeiro de 2020 (CPP, University of Surrey, UK).

terrível que é o tédio de viver. Quem vive contra e para além das regras corre o risco de gerar formas monstruosas ou de se tornar ele mesmo um monstro, quer dizer, alguém que não se encaixa mais nos lugares esquemas previstos pela sociedade. Mais vale, portanto, um monstro excessivo [...] (FEITOSA, 2011, p.11)

Contra o tédio, portanto, isto com que o performer cria: o perigo e a impossibilidade. Pele como acesso - a um acervo? - para moleculares maquinações postas à prova. Por aí se desenhariam estes monstros contemporâneos compondo um pensamento poroso, pelos excessos que acontecem no meio. Corpos de zonas para problematizações de mundo! Uma imagem para um tal pensamento maquínico ou para os corpos e seus agenciamentos. O monstro é de movimento!

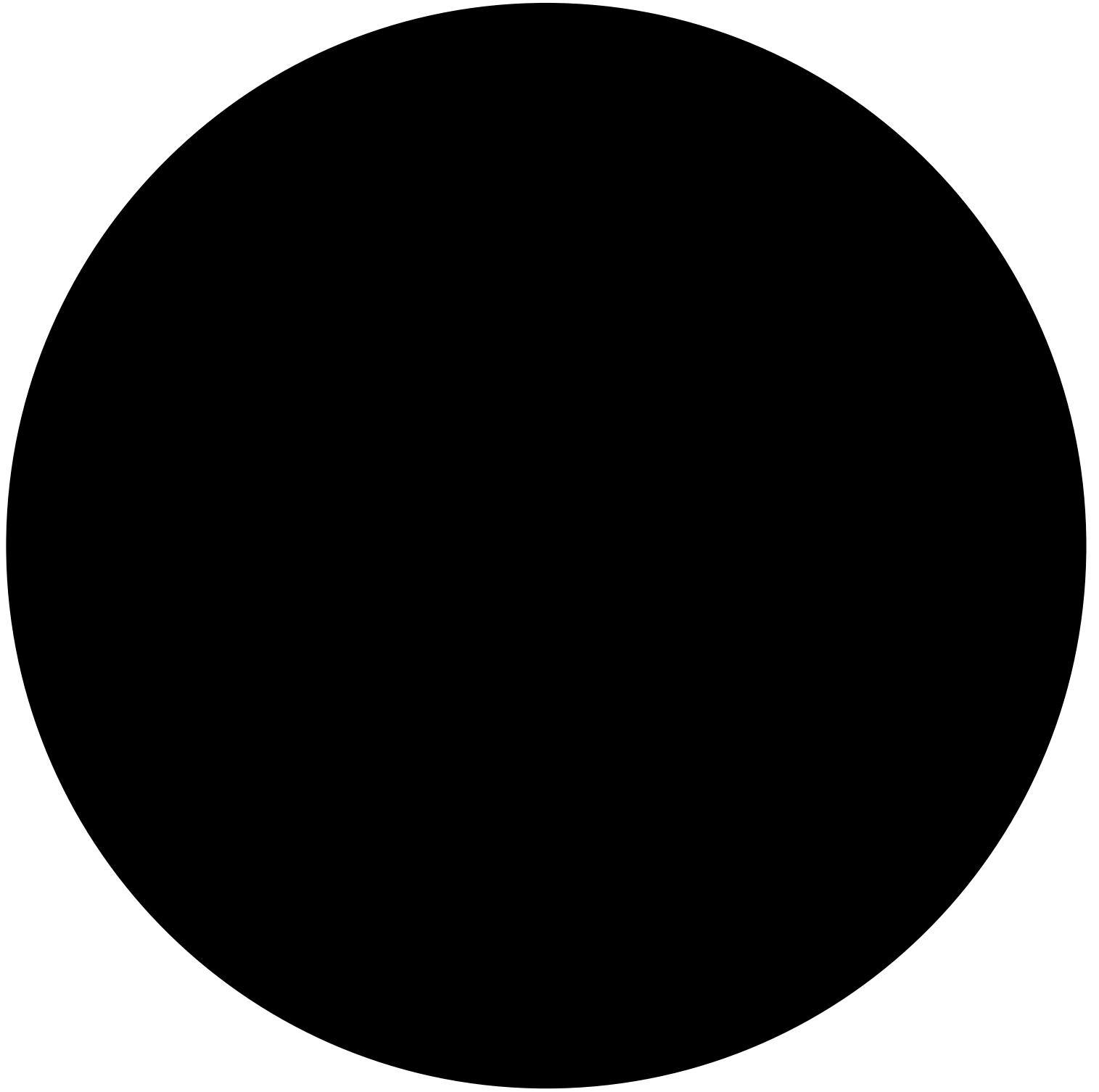
Figura 67



87

Danger or Impossibility, Man Ray

⁸⁷ Comentário em "Painting Machines, 'Metallic Suicide' and Raw Objects" (in: ZEPKE, TUINEN, 2017, p.199)



To Breathe is the Edge: en(s)trada

*Uma atmosfera sinistra envolve o planeta.
Saturado de partículas tóxicas do regime
colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca.
(ROLNIK, 2018, p. 29)*

EN(S)TRADA 1

Por princípio inspiremos: ar. É sempre tomar fôlego, não é? Marcamos o início: da fala, do argumento, do movimento. Princípio sonoro: propaga-se no ar. Pronúncia: desenho do ar entre os dentes, língua e lábios. Postura: desenho da circulação de ar no corpo. Voz: percurso de ar dos pulmões ao fora. Via traqueia, fazendo vibrar cordas. A vibração é ressonância de ar. “Corpos vibráteis” (ROLNIK, 1989). Traqueia, na língua inglesa, se chama “windpipe”: esse lugar no corpo por onde passa o ar que molda nossa expressão – tubo de vento, em tradução literal, que me parece perfeito para pensar essa parte –.

Começamos pelo ar, aliás, continuamos... Primeiro sopro de vida. Início de um corpo no mundo. Inspirar pela primeira vez é marcar o início de uma vida fora do corpo – da mãe. Isso que chamamos nascer. É preciso que passe ar pelo performer, seu corpo esse lugar inflado, ou esvaziado, esvaziando... O performer é um corpo “sanfonado” é assim que a gente mexe, expressa, desenhando formas de forças pelos modos como fazemos passar o ar – na palavra, no movimento, nos estados de corpo. Sustento que respirar, portanto, é um dos princípios de acesso à margem. O ato de respirar relaciona-se com as bordas. Nele marca-se um poder. Ou vários poderes. Potência primeira para desenharmos corpos: dar-lhes formas. O ar é ritmo. Sendo ritmo é potência estética. Esse invisível elemento que se torna visível pelo fluxo com que o tomamos – passamos - moldamos. O corpo como escultura de ar, se estendendo no espaço em palavra, fazendo ritmo. Tão fácil reconhecimento de um corpo ofegante. Ou de um sereno semblante. Corpo agitado-eufórico. Corpo apaixonado-suspiro. Corpo esgotado-garganta arranhada. Clichês. Bocejo para oxigenar o cérebro. Antes do desenho, o animal respira. Compassado. Pausa. “Parar para respirar” significaria que seguindo não

se respira? Paira. Pera... O exercício é virar ar de corpo inteiro. O exercício é ver o ar passar. Experimentar respirar com todas as partes do corpo, virar traqueia-tubo-vento em qualquer ponto. O lugar onde a passagem é imperceptível. Poderia pensar num devir traqueia dos outros órgãos? Ou melhor é pensar nos pulmões? Esses órgãos que temos aos pares. Duplo no corpo como os olhos, as pernas, os pés, os ovários, os ouvidos, os testículos, as nádegas, braços e mãos, mamilos. Um nariz para duas narinas. Uma boca, um cú, uma boceta, um pênis, uma traqueia. Eu fumo: é intoxicar o ar que se inspira. Dar fumaça para o desenho do ar que sai de mim. Vê-lo saindo – envenenando -. Sempre suspirei bastante. Tentar ouvir a vibração do mundo. Se o acesso é a entrada, o próprio termo antecipa um percurso, aonde a gente crê que entra, na verdade já é a estrada...

Tenho predileção por começar pelo princípio, essa história do primeiro sopro. Mas é que estou começando há horas, o que me faz pensar que é também reflexo de como conduzimos tudo isso: o performer começa de novo, aliás ser performer é estar começando de novo. Seja pelo princípio da repetição dos ensaios, seja pelo da diferença no acontecimento cênico. De novo. De novo. Novo: a ocorrência acontece na tentativa. Sustentar o ar, arranjar as notas e os tons para o corpo inteiro, a melodia na expressão que se encarna, meio assim mesmo...

No princípio era o verbo, segundo a Bíblia. No princípio era o movimento, segundo o filósofo José Gil. No princípio deste óbito: o corpo e o mundo. Respirar se faz nesta troca. O corpo como pauta da pesquisa aqui reunida. O mundo como palco de expressão destes corpos, de imersão, de contaminação, regurgitação, fluxo e refluxo, mundo e corpo porque um corpo no mundo, vibrando. Sob o recorte dos corpos performáticos, a perspectiva de suas peles: Camadas. Porosidade. Perversidade. Superfície exposta. Crosta do corpo. Vibração de mundo.⁸⁸



Figura 68

⁸⁸ Foto de Yoko Onno.

NOTA ALEATÓRIA- Lembro que quando migrei do litoral para a capital gaúcha gostava de praticar a escuta vibracional do mundo, lembrei disso quando encontrei esta foto de John Lennon. Na época, era só uma prática de andar pela cidade e me deixar contaminar pela intensidade que sentia vibrar sob os meus pés e à minha pele. Hoje nomeei escuta vibracional, porque agora, posteriormente, acho que é um pouco disso que se tratava. Ou, para simplificar, ouvir o mundo com os poros da pele, com o tato da planta do pé, enfim, ser o mundo em meu corpo, antes de ser um corpo no mundo. Embora assim o fosse, assim o seja...

A pele porosa porque precisa de ar. Não esqueçamos. A pele respira. Para redigir uma tese: pesquisa, análise, reflexão, criação de pensamento. Para todos estes uma dose de inspiração. Estava inspirada, dizem. Inspiremos: estamos ainda nestas páginas de pele morta. Confesso que foi preciso fôlego – extra, como dizem-, sair da primeira página. Folheá-las produz ar. Ar em movimento: vento. O tempo leva. Trata-se sempre de manipulação de ar? Assim me parece: para dançar, para falar, para acentuar uma ação, a gente respira pelos olhos também. Olhar para alguém tem uma pauta de tempo. É isso que revela o ar: o tempo. É ar e é cheio de tempo esse ar que passa na expressão e a define, ou destina. Então é isso que faz o corpo: ele respira. Treinar o corpo é respirar. My lungs e minha língua, pulmão pela pele: fazer suar tem seu mérito também nisso, quando se tira o ar liquefeito pela superfície do corpo. Treinar a vida no corpo é treinar o modo como passamos ar, como (in)ventamos.

Pode soar, talvez, um pouco forçoso, mas encontrei muitos corpos na dança e no teatro que esqueciam de respirar. Eu mesma passei a entender o corpo desta forma após minhas aproximações com os estudos das vocalidades e, principalmente, na observação da relação entre a expressão e a potência da pele. O envolvimento deste corpo que infla e desinfla de ar, que o contém, fica vermelho, ou arroxeadado, que o solta: o corpo do alívio. O ar não está, até onde pude verificar, nos dicionários de teatro que mencionam ‘área’, ‘argumento’, ‘Aristóteles’, mas não apresentam o termo AR, isso que modula o corpo, a emoção e seus estados. Incluiria, impreterivelmente, o ar como elemento na construção da performance cênica de um corpo, se eu redigisse um dicionário da área, o ar apareceria com a mesma relevância que o canto lhe atribui. Às vezes a gente esquece a importância de aspectos essenciais. Eu mesma (quem?), frequentemente, na atenção exacerbada a determinadas ações físicas, me pego distraída do ar que passa por mim. Embora Grotowski (2010, p.141) já tenha mencionado que pensar no ato de respirar justamente é empecilho à sua fluidez. Então deveríamos respirar sem pensar, mas também sem esquecer. Uma ação redundantemente entre.

“Não esqueçam de respirar”, cada vez mais me pego repetindo esta frase nas aulas, ou o digo a mim mesma (quem?). Como esquecemos de respirar? É fato, às vezes o desvio das atenções nos prega peças. Atentar como animais, aprender com eles, como nos estudos de Laura Cull e Fevered Sleep referidos às páginas 67 e 68.

A diferença in itself - si mesma - esta investigação persegue nos corpos performáticos, por suas singularidades. Potências criativas de composições cênicas menores, mais maquínicas. Poderes inerentes ao atirar-se, confrontar-se, abismar-se, talvez estejamos tratando de um método. Talvez não. Nossa pista primeira é a relevância de um trabalho sobre a pele. Mas como o início, já comentado, é sempre tomada de ar, maybe the skin is, actually, not the first, but the second clue. At first: to breathe. Pensar a formação de corpos expressivos, criativos e potentes seria, portanto, pensá-los por um trabalho que investe em pele, pulmões, pensamento e pontos de fuga. Esburacar constrói uma entrada... ou um túnel, de qualquer forma: uma passagem! Mesmo que de vez em quando toca.

Alívio: liberação abrupta de ar pelas vias aéreas...

Respiração para trabalhar estados de tempo nos corpos. Respiração como acesso. As forças que atravessam a vida estão diretamente relacionadas à passagem de ar. Artaud para nos lembrar que qualquer coisa que respire não é eterna:

*“We ourselves are the force of life, but that force is not eternal,
whether or not it’s called the Breath of God
[...]
-whatever breathes is not eternal –
and even God’s Breath has only a fixed duration.”
(ARTAUD, 2019, p.80-81)*

*Tensão: respirar curto. Tesão: respirar lânguido, gemido.
Respirar fundo: onde é o fundo? “O mais profundo é a pele”
Reiteração. Há vida no ar. Noir. Buraco negro para o performer entr-ar!
Cavar – operação.*

E~~N~~(S)TRADA 2

*“How do we trust ourselves, our collaborators and our abilities enough
to work within the terror we experience in the moment of entering?”
(BOGART, 2011, p.83)*

Entrar sucede-se por trilhar, a entrada tem em si, potencialmente, uma(s) estrada(s). Um ponto esticado é um risco. O risco: uma linha. A linha está para o desenho

assim como a maquinação para a engrenagem. Aqui, mais uma pista: a entrada que produz estranhamento alimenta o pensamento maquínico. E, claro, há linhas em toda construção de desenho de corpo. O esqueleto é uma linha. Equilibrada. Articulada. Que coisa incrível a coluna vertebral. Esqueleto – sustentação – implicação inevitável no desenho manifesto à superfície. A pele é a borda do corpo. To Touch.

Um corpo chega no mundo: first breath. Cut the umbilical cord: first scar. Um corpo adentra o mundo e, pela respiração, o mundo adentra o corpo. Um pequeno corpo frágil expelido, enrugado, pele em seu primeiro contato com o fora, o fora do corpo compondo-o ao adentrar. Então, a primeira cicatriz desenhada na pele é também a marca do encontro daquele corpo com o mundo. Umbigo. A cicatriz – buraco. No meio do corpo. Ali onde a gente impulsiona a força. Onde nasce o movimento.

Falhar: chegarei a este ponto. Ou já o teço a cada página-lápide...

A pele, como a Terra, marca instável, exercício de equilíbrio entre matérias, onde nelas tudo...

*“The fire in the water,
The air in the earth,
The water in the air,
And the earth in the sea.*

*They are not yet maddened enough, they are not yet unleashed enough,
one against the other, and the more furious they are and the more enraged,
the closer and the more intimate they become.*

*There, where the Mother eats her sons,
Power eats Power:
Without war, no stability.”
(ARTAUD, 2018, p.11)*

(H)A(‘) ironia que se arrasta às coisas que se desvelam na investigação é que, quando parei para pensar a pele - a própria pele - pertencimento e superfícies, e os demais temas que daí decorrem e compõem esta pesquisa, não imaginava que seria tão evidente, ao final dos quatro anos de desenvolvimento deste estudo, compreender que tratar de uma pele é tratar também da sua voz. Em certas instâncias quase como sinônimos. Dois termos para compreender um corpo “todo”. Duas formas abreviadas para dizer que há um corpo im-ex(pli)cado. Querer ouvir a minha voz é tratar do que tenho a dizer. Ao passo que querer tratar da minha pele é o ta(n)to do que se têm a mostrar. A pele mostra o que a voz diz. Duas abreviações para o tanto que existe de

“próprio” em um corpo. Como quando dizem “sentiu na própria pele” ou “é preciso ouvir a voz de tal grupo social”, ou ainda “não queria estar na sua pele” ou “fulano não tem voz”, refere-se, claro, a todo o corpo através destes dois extratos do que lhe compõe. Poderíamos pensar numa pele associada ao ser e em uma voz que pretende designar o ter. Assim, no senso comum.

Mas a voz também mostra, em sua textura, ritmo e timbre, assentamento no tórax e profusão de vento pela traqueia, o que a pele diz com suas manchas e dobras, pelos e poros, contornos, inchaços, vermelhidões, pequenas enfermidades, às vezes grandes inflamações, a pele diz em sua matéria e textura também. Um tanto de texto do corpo. Desenhado mesmo, como as letras que são linhas-signos-sugerindo sons e formando sentidos. Discorrendo em frases e palavras certa expressão das veias e excessos de carne, sulcos e sinais, que são pontos. Então, por princípio, esse corpo exposto em análise é um corpo texturizado, necessariamente contornado, intensificado, tanto silêncio quanto suas sonoridades. Exercícios. Nas medidas singulares de cada corpo que aqui se ensaia pela aproximação com certo artefato matemático: minorando. Desenhando e subtraindo, preenchendo e sustentando, rasgando, correndo, furando o tempo. Manipulando com este tempo e com um tanto de técnicas a carne. Carne que é feita voz a proferir, entoar, soprar e sussurrar, prestar-se à linguagem só pelo deleite de querer tentar, em dado momento, escapar dela. Dar-lhe outros volumes. Tudo isso pele. Superfície porosa que contorna os volumes. Cria volumes.

Houve quando referi à pele como fora e talvez volte a fazer isso às vezes, por sua aparência de exterioridade. Mas há que dizer que dentro e fora são ainda a mesma pele em suas versões de invaginações e erupções, aspectando a mudança de sua natureza hora úmida, hora escura, em algumas curvas mais ressecada, hora mais clara, noutras uma casca mesmo, até se encontrar com as unhas que são, por sua vez, o que mais próximo temos dos cascos. Escuto o cavalgar das minhas unhas neste teclado. Um tanto de humanidade e uma evidência bicho na consideração da pele. Para o processo sensível, compositivo e matemático de composição no corpo. Processo expressivo que aqui se pensa na ocorrência de minorações. Um trabalho no corpo do ator que este estudo persegue por seus rastros, resquícius das andanças e manifestações dos corpos, indubitavelmente bichos, mas dotados com os recursos da linguagem, expressivos em sua matéria matter. Como se expressam? Com quais recursos? Quais são os modos?

Que conseguem inventar de novos mundos entre os mundos, ou novas vidas das vidas? Como conduzir sua atenção? O estudo da pele do performer em sua potencialidade autoral, atorial, matemática maquínica para expressão sensível, tem guiado esta tese obituária. Texturizada com uma boa dose de pele também, caindo, regenerando, se aproximando de como operam os corpos contemporâneas quando criam na carne corpo(s) para a(s) cena(s), pensamento por seus poros, conceitos por deslocamentos on stage.

Às vezes penso que a trilha dos corpos da cena poderia ser um clássico do The Police (1983):

*Every breath you take,
every move you make
Every bond you break,
every step you take,
I'll be watching you
[...]
every word you say
Every game you play
[...]
I'll be watching you*

Aqui, também me vejo brincando um pouco com muitos mundos, ou com muitas referências. Essa carne, o hálito que a gente carrega quando sopra: uma proposição para ilustrar os fluxos de passagem...



Sopre Aqui

[...] se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento. Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância. O que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida. (ARTAUD, 1999, p.155)

Por fim, <https://youtu.be/4B3xdakBBiY>
(Tempo de exibição 1'27'')



*Partícula visual para o que, de fato, é ar: passagem visual de vida na matéria
o que se nomeia com os termos dentro e fora⁸⁹, na verdade, trata-se de mundo e corpo,
e sendo isso, é pele...*

⁸⁹ Na ocasião da encenação do Manual Maquínico do Corpo Cênico, em dezembro de 2018, os termos dentro e fora eram ainda muito presentes na pesquisa, tendo se revelado improdutivos para este pensamento após a ocasião de qualificação deste estudo, em julho de 2019, quando passei a considerar a pele na sua inevitabilidade de indistinção corpo-mundo, justamente a potência que se acentuou na 'última etapa' das investigações. Não existe mais dentro e fora quando a consideração é a pele, a coexistência de mundos e a simultaneidade de interior e exterior marcam a potência da pele para ampliar as passagens de vida nesta matéria-corpo. A potência da pele está em ser dúbia, múltipla, ambígua. Revisão dos termos: produto de uma pesquisa viva também.

■ **Fa(GU)lhas**

Talvez seja o caso de começar pelos fracassos. Ali onde não foi, não deu, se estrepou, bateu com a cara no muro. O impacto abre uma fenda⁹⁰. Aqui. Uma superfície não lisa exhibe as marcas de seu estriamento.

É bailarina...

Ela é atriz...

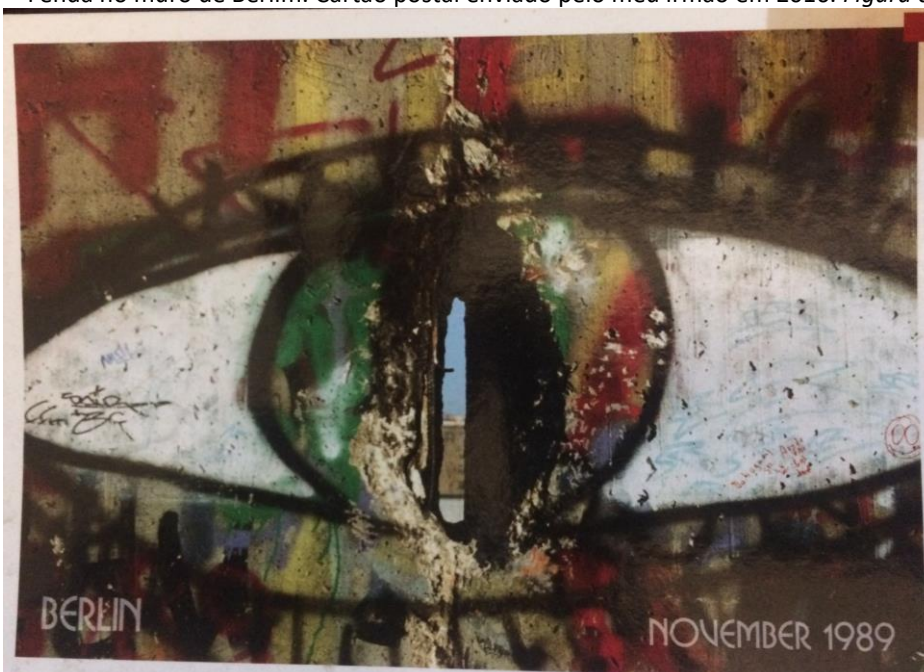
Está aqui descrevendo pesquisa...

Fez-se professora...

...de corpo, dizem.

Pela inevitabilidade deste material, um documento escrito, transbordam o corpo as palavras na tentativa de apreender certo detalhamento analítico a respeito da composição no corpo do performer contemporâneo. Aliás, eis aqui este corpo – discorrido, detalhado, digitado -. Dedicada a pensar a (de)formação do(s) corpo(s) para a cena, soterrada na miríade de práticas e possibilidades, técnicas e expressões, na infinitude provável da própria natureza das artes cênicas, a investigação toma-lhe pelo que tem de mais exposto: a pele. Não está soterrada, a terra é movediça. Destacando a pele não há como não chegar à carne, esqueleto, espaços vazios, órgãos, fluxos, catapultar-nos à observação de “Corpos Sem Órgãos”. Este é o corpo que flagramos. Aliás, como se desenham as figuras e as potências, as forças expressivas e (de)formativas, apresentando recursos de trabalho em sala de aula ou ensaios, criações e encenações é parte da ambição da presente tese. Texto. Tecido... Melhor seria dizer ambiguidade em lugar de ambição.

⁹⁰ Fenda no muro de Berlim. Cartão postal enviado pelo meu irmão em 2016. *Figura 69*



Don't touch!⁹¹

To touch: habilidade da pele - tocar. Entocar. Cadê? O corpo do ator nesse lugar exposto. Meio privado - meio público. Como outros corpos em outras profissões, evidentemente, prostitutas, acrobatas, atletas, professores, modelos, malabaristas, etc. Aliás, mesmo quando não exposto não há profissão sem corpo, claro. Mas, aqui, na cas@ do ator ou bailarino (ou cada vez menos ator e bailarino e mais performer entre técnicas porque também corpo pluriaspectado), aqui neste corpo a natureza se agrava porque matéria múltipla: material de trabalho, matéria de composição, memórias, instintos, manipulação das formas, constructo social, tempo atuante, natureza etérea, as camadas do performer contemporâneo em sua(s) atuação(ões) no teatro, na dança e na performance, compounding itself em cena é, em si, desdobramento de infinitos. Precisei fazer escolhas. Este documento é um composto de suas eleições. Não sei se foram as escolhas certas, como saber? Tentando. A primeira falha é tudo que deixei de fora. A segunda é composta por tudo que entrou.

Folhas...

O que está fora e o que está dentro da tese se confundem. Há impregnação das experiências descartadas em cada relato ou análise expostos. Há um tanto do que está dentro que escapa também. É preciso lembrar-nos o tempo todo que a pele não é uma exterioridade, mas um meio. É necessário também reiterar constantemente que os órgãos, carne, esqueleto, músculos, sistema nervoso, fluidos, etc. não se restringem a um lugar dentro, já que o corpo inteiro está constantemente em vias de sair de si próprio.

Quero olhar os monstros. What kind of monsters are we? Tem um monstro me olhando: eu – corpo aprisionado; mim – potência do encontro. “Mim não conjuga verbo”, é uma regra do português, aqui me aproprio da regra para mover-me de eu para mim, este segundo, a potência da passagem, o verbo conjugado. Mim afinal atriz, estofa de bailarina, professora, plateia, exercício versátil. Falhando, eu disse. Anyway, esse corpo objeto de análise se desloca, se desfoca e é considerado sempre na certeza de sua abreviação. Tenhamos isso em conta.

Pois bem, aleijando-o para análise, consideramos **os movimentos** nosso objeto de desejo. Na impregnação, no desenvolvimento, na criação manifesta, no desenho das espessuras, estruturas, expressões de figura(s), capturam-se deslocamentos que interessam para pensar estratégias possíveis capazes de proliferar forças potentes nos corpos que “treinamos” para a cena.

Fagulhas ...

⁹¹ Referência às placas expostas nos museus com o aviso “Please, don't touch”, solicitando que não se toque/encoste nas obras. A pesquisa de obras museográficas é uma das fontes deste trabalho. Muito embora o campo das artes visuais contemporâneas sugira, em muitas obras, que se faça exatamente o oposto, “Please touch”. Tanto uma como outra instrução carregam implícitas a ideia de que tocar altera o corpo da obra, ou os corpos que as tocam. Em todo caso, potência de transformação pelo contato.

Seria mentiroso dizer que esta tese não tem pretensão. Pretende-se. O ator/bailarino não se desculpa: faz de novo. Aprendi assim⁹². Técnicas rígidas de trabalho para composições coreográficas, compelindo ao virtuosismo. O performer, em seu corpo, por sua vez: pretende, intenciona, reúne, realiza, transmuta, monta, mostra, monstro. Imanência...

Estou aliada.

Animal acadêmico de óculos. Calma. Só mais um monstro de mim. Aqui, em estado de guerra arguitiva, me muno dos pares, mestres que são monstros também (ZORDAN, 2019, p.70) , cujo pensamento, movimentos, contribuições para os campos das artes cênicas e filosofias, irrigam os ímpetos e corroboram com os termos, noções e conceitos que este estudo ensaia. Pele de Performer que, por sua vez, me conduz ao *pensamento poroso*: uma prática de corpo.

Autorizo-me. Como espero que cada corpo em cena possa fazer: *autor-izar-se*. Há um tanto de exercício à autoria nas práticas de corpo que é preciso cavar, é essa assinatura também, movimento de risco singularizante que interessa aqui capturar. Ato. Acting. Talvez aí: **menor – minor acting**, pela pele. Espera-se que produza outros e novos fluxos e associações. Os passeios que acabaram por adentrar este documento respondem a uma natureza diversa, compondo com o tema que é objeto deste estudo. Há sempre uma dobra não narrada, uma possibilidade não percorrida. Que a poesia se torne os portões de todas as teses derivadas que são a aura da tese apresentada. Há camadas! Uma cama, muitas cascas, “cinco peles”⁹³, não somente literais e possíveis dos corpos que estudamos, mas também camadas compositivas do próprio documento em questão.

Casca.

“Suave coisa nenhuma.

Sombra, silêncio ou espuma.

Nuvem azul. Que arrefece.

Simples e suave coisa.

Suave coisa nenhuma.

Que em mim amadurece”⁹⁴

⁹² A distância entre as derivações dos métodos que passaram pelo meu corpo, condicionando-o (ou libertando, depending on the exercise of perspectives) e as práticas que viria a experimentar do outro lado, lecionando ou dirigindo, aparecerão mais adiante. Quando digo “aprendi assim” refere-se ao meu lugar como bailarina, atriz e estudante.

⁹³ Conceito do artista HUNDERTWASSER explicado na nota 140 à página 195.

⁹⁴ “Amor”. Secos e Molhados (João Ricardo/João Apolinário). Álbum de 1973.

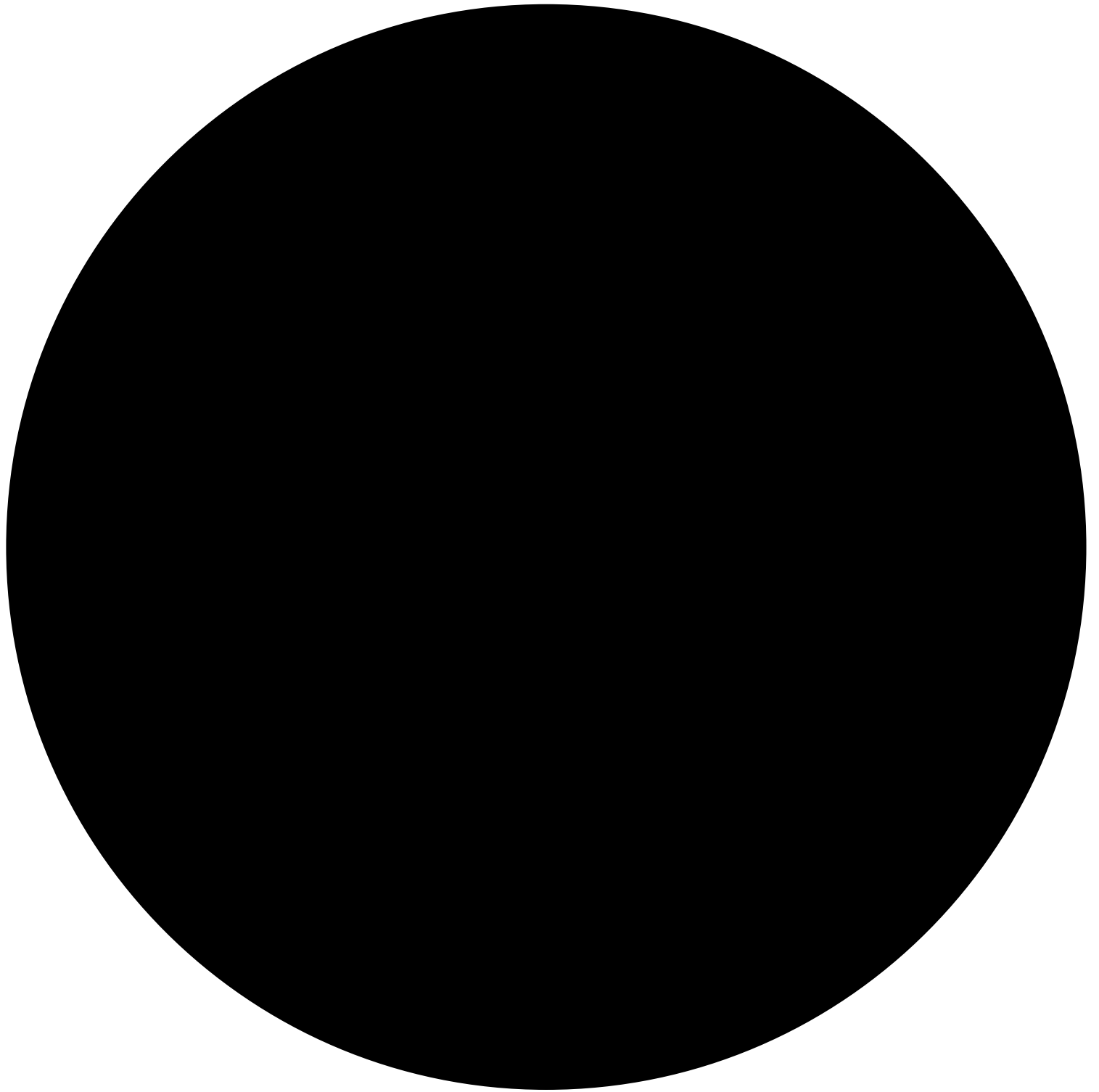
Epidemia. Peste. Contágio. Coletivo. Há uma pandemia lá fora. Ou melhor, aqui. A pandemia já está dentro. Tenho um panda de pelúcia que tem estado comigo nos últimos meses. Já pouco antes do início desta pandemia que nos colocou globalmente dentro de nossas cas(c)as. Ironias do destino, ou sincronicidades da vida. Que eu durma com um panda em plena pandemia. Que eu tenha mandado o namorado embora pouco antes do decreto de isolamento. Que eu tenha perdido. Perdemos tanta pele pelo caminho. Essa crosta mutante da existência. Contacto. Com tato. Conta... Contágio!

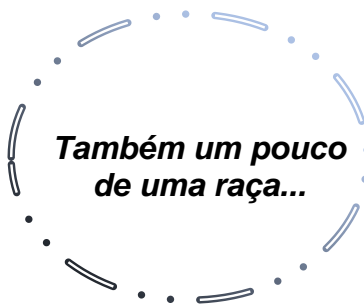
Os números infinitos que existem entre 1 e 2, por exemplo. Todas as medidas entre estes dois pontos. Não binário, não dualista este pensamento. “Tudo certo como dois e dois são cinco”⁹⁵. Há muita matemática no trabalho dos corpos para a cena. Tanto quanto se é impossível contar. Matemática aberta, abrangente e convergente simultaneamente, sempre múltipla. O ator é duplo, sabe-se. O ator menor: desdobra-se. Age por contágio. Frágil. Como fazer da linguagem material moldável, modulável, multiplicá-la? O ator a torna mastigável, matéria-prima sonora, mutável. O corpo do performer contemporâneo tomado como pensamento em movimento, manifesto na expressão do gesto, do tom, da imagem, da fala, das figuras, do jogo da cena, do movimento criador de espaços novos capazes de inaugurarem-se no corpo de um bailarino, por exemplo. “O bailarino cria o espaço ao dançar”, José Gil (2004) nos diz. Um corpo que acontece: estes que observamos na presente tese. Fagulhas criativas no tanto que se falha.

...a reminder sobre becomings, encontros e os poderes que se pretende desestabilizar e aqueles que pretendemos ver nascer:

Imitating the molar dog by copying its bark might start off as a bad imitation, Deleuze and Guattari tell us, but it can tend more towards becoming ‘if it is done with enough feeling, with enough necessity and composition’ (Deleuze and Guattari 1988: 275). But what does this mean? As you might recall, we noted earlier that Deleuze and Guattari conceive of becoming as a process of entering into composition with the affects of another body. All encounters between bodies involve a ‘composition of relations’, but Deleuze makes clear that these meetings are characterized by more or less ‘agreement’ and ‘disagreement’, greater degrees of composition or destruction [...]. As such, we might suggest that becomings are at their best when they compose a new and ‘more powerful body’ rather than destroying either of the other bodies involved (Deleuze and Guattari 1988: 275). According to an immanent ethics of composition, no matter how empowering an encounter might be for a human body, if it involves destroying a nonhuman animal, then it is to be less valued than a becoming that empowers both equally. (CULL, 2013, p.125-126)

⁹⁵ “Como dois e dois”, música de Caetano Veloso lançada por Roberto Carlos, em 1971. Na voz de Gal Costa: Álbum “Fa-Tal – Gal a todo vapor”, 1971.





Pele de Índia - Pelo de Europeu

Questões acerca do Brasileiro e a Diferença

Há coisas que se acentuam geograficamente, espacialmente, é a própria ecologia de ecossistemas, existem propensões que geram determinadas propagações, abundâncias e, de outro lado, escassez. Condições e derivações de probabilidades. O que pude observar todas as vezes que me afasto do meu país é justamente a nossa capacidade de diferir. E, para ser franca, nem preciso me afastar. O Brasil é um país de contrastes. Mas não é este termo chavão, na maioria das vezes referindo-se às nossas distinções de classe, o que é fato estridente, também compartilhado entre muitos países da América Latina. Aliás, essa latinidade que também se(nos) difere em nacionalidades e costumes, ancestralidades e culturas, mas de novo, *in itself*. Porque é isto que esta narrativa culmina por expor: a condição privilegiada(?) da minha localização geográfica e perspectivas sócio-histórico-teórico-poéticas, psicoferas ambientais que me permitem pensar um corpo e querer considerá-lo em sua pele como superfície de acesso à sua singularidade para ampliar tanto suas capacidades expressivas como compositivas. Onde o corpo cria? Pela pele, arrisco aqui. A questão é **como** cada corpo amplia-se de potências de criação de mundos. E para isso é preciso diferir no pensamento e na ação, não em relação contrastante, mas neles próprios, é disso que se trata: pensamento nômade.

Quando falo dos contrastes do meu país é porque sou gaúcha, o estado que teve seu arroubo libertário na história⁹⁶. E isso nos pertence, talvez, em maior ou menor grau, os que o celebram, os que o questionam, os que o minimizam se colocam ainda em relação a tais “façanhas”, como diz o hino sul riograndense. Mas, sempre a estrangeira também no meu Rio Grande do Sul. Porque não nasci aqui, mas “no estrangeiro”, como dizia a minha avó. Seu pai, meu bisavô materno, me chamava de inglesinha, e sua esposa, minha bisavó de límpidos olhos azuis, era Elizabeth Berg, imigrante alemã que

⁹⁶ Me refiro à controversa Revolução Farrroupilha (1835-1845).

casou com o português Sebastião. Já a filha deles, minha avó Iara, talvez pelo nome de índia que lhe deram, casou com um descendente de índios, já que minha bisavó, mãe do Tarouco, porém que nunca conheci, dizia-se que vivia na mata e era legitimamente índia. Suspeições à parte, basta olhar o fenótipo de minha mãe⁹⁷, o que não vem ao caso.

Quero dizer que o gaúcho tem esta distinção no território nacional e, para sermos justos, assim o é o carioca, o paulista, o pernambucano, o mineiro⁹⁸, assim somos. Mas, não se enganem, ainda estou olhando para o meu umbigo, neste caso, um umbigo-país, reconhecimento. Eu sei que é disto que precisamos fugir, é claro, os filósofos direcionam especificamente tais armadilhas para o pensamento: “reconhecimento, reprodução e interpretação”, mas para escapar a tais vícios é preciso que se os reconheça. É a velha tática de qualquer tratamento para dependentes: reconhecer os vícios. E se nosso pensamento é identitário, representativo, reducionista, condicionado e, portanto, não pensamento; para livrá-lo é importante apreendê-lo no reconhecimento de seus territórios traçados. Não esqueçam, estou falando de corpos. Isso de que trato é a pele, a pele do corpo. Se alguns dos meus ancestrais estão aqui e os seus comportamentos e cores, as vozes e aromas, é porque um corpo é (mol)hado por suas experiências, interessam mais pelo que contaminaram o corpo que escreve do que por representarem qualquer “falsa origem”. A diferença, no sentido de diversidade, muitos de nós experimentamos dentro de casa, nas nossas famílias e em suas ascendências. Entre os meus sobrenomes indígena e grego há uma distância, eu sou o que os aproxima, eu e meu irmão, em nossos corpos, poderia considerar. Só se pode partir de onde já se está. Um ponto. Um lugar no mundo. Por isso essa aterrissagem. Aqui, em solo brasileiro, me revelo essa inveterada nacionalista, mas por favor, só porque amo nosso hino, porque sempre tive que argumentar aos mais chatos os motivos pelos quais me considero brasileira. E me alongo nisso! E, em experiência inaugural de

⁹⁷ Também descobri, em diálogo com um chefe Kaingang, que “Tarouco” pertenceria a esta linhagem indígena.

⁹⁸ Tive a sorte de, como professora universitária, ingressar na docência em um período cuja seleção de estudantes permite uma grande migração interestadual no país e, no exercício de nos investigarmos expressivamente em nossos recursos físico-vocais, reafirmar a diversidade vasta e a riqueza cultural, linguística, expressiva, singular das diferentes regiões do país. Também conto com o privilégio de poder conhecer algumas regiões do Brasil e o estrangeirismo que experimentamos ao viajar dentro do próprio território nacional é de uma pluralidade sensível e significativa dignas de nota.

residência no exterior por ocasião da pesquisa aqui documentada, ainda mais reiterarei tal natureza: sou brasileira. Algo no corpo que reside numa capacidade de vai e vem dos meus quadris. Não, eu não fui mais uma prostituta brasileira⁹⁹, apenas adoro este trecho do Cazuzá¹⁰⁰. Mas pude ser em ocasião específica professora em workshop relativo ao tema desta pesquisa¹⁰¹, e constatei que se trata de uma soltura articular mesmo. Minha brasilidade reside no tanto de espaço com que me movo dentro do meu próprio corpo – ou seria minha latinidade? -. Que assim seja, amém. Lembrando a peculiaridade de nosso sincretismo de crenças, claro, e dos saberes populares, todos eles nos habitam em maior ou menor intensidade. É preciso posicionar-se em vida diante das ofertas de um país tão rico de culturas. Nosso umbigo é uma encruzilhada. Valho-me da imagem. E sim, requebro meus quadris. Posicionar-se mais como movimento do que como ponto fixo ou identitário: mover-se em direção à...

O que quero dizer com esta efusiva manifestação autocentrada em parte da minha ascendência e desenhos de território, referências e práticas, é que nos pertence, em certa medida, um hibridismo inevitável. Por mais que, em resposta a esta miscigenação¹⁰² e composição híbrida muitas vezes as comunidades se voltem à contemplação e preservação de suas supostas origens, às vezes com consequências xenofóbicas e intolerantes, somos por princípio um povo que se marca pela diferença com o outro, na confluência de diferenças em nossa própria constituição. Ora, mas assim não o é cada indivíduo que se ergue em contraste de diferenciação com o outro?¹⁰³ Faz

⁹⁹ Embora possa dizer que viajar à Europa sendo uma jovem brasileira é encontrar este estigma da prostituição nacional, no qual um passaporte e um semblante anunciam a possibilidade, mesmo que ela não se cumpra, se é que me faço entender.

¹⁰⁰ “No vai e vem dos teus quadris/ Nadando contra a corrente só para exercitar todo músculo que sente...” (Pro dia Nascer Feliz, Barão Vermelho, 1983) Me pergunto, ao redigir esta nota de rodapé, se tal letra poderia ser proveniente de alguma outra nacionalidade. Possivelmente sim, como as probabilidades são móveis, mas é brasileira, e vejo sentido nisso.

¹⁰¹ *Workshop “Clues for Minor Acting: Forces, Flows and Compositions on Performers’ Bodies”* ministrado pela autora junto à Guildford School of Acting da University of Surrey (UK), no dia 29 de janeiro de 2020.

¹⁰² Sobre a miscigenação do povo brasileiro e a repercussão nos modos de linguagem, processos criativos, saberes em dança e corpo, ver especialmente as pesquisas de Eloisa Leite Domenici sobre mestiçagem e dança (UFBA). Alguns títulos de sua autoria ou conduzidos sob sua orientação são: DOMENICI, E.; MORAES, V. Mestiçagem: culturas locais como “igniçãõ” no processo criativo em dança. (2011); FABIÃO, T.; DOMENICI, E. Criação de dança em diálogo com corporalidades locais. (2012). Sob outra perspectiva sobre criação cênica e corpo brasileiro, ver: GREINER, Christine: Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro” (2007).

¹⁰³ Apesar da diferença aparecer aqui em sentido ordinário, ou seja, de contraste, diferença entre um e outro, diversidade, a diferença que esta pesquisa observa o é em si mesma e não comparativamente. Valho-me destas notas por compreender que a diferença entre um e outro, ou algo no seio das minorias,

parte da própria construção-corpo, de subjetividades, de valores, de modos de expressão e apreensão de mundo, etc. Sim, claro que sim, não quero incorrer nos equívocos que tais afirmações poderiam direcionar. Mas, tais implicações se verificam nas práticas performáticas que me circundam e é aí que quero chegar. Além disso, descobri recentemente, em experiência nas universidades inglesas que existe uma distinção fundamental entre seus cursos de graduação para a cena e os nossos, além de tomar conhecimento de como se constroem a estrutura institucional formativa para performers em alguns outros países europeus e observar nossas características ímpares da área¹⁰⁴.

Assim, pontuo que a minha ingênua perspectiva formativa sobre o performer contemporâneo com que ingressei na docência na universidade, e que nutriu a pedagogia que conduzia nossas práticas em sala de aula em todas as ocasiões como ministrante que experimentei, é fruto de um contexto singular específico. Isto que aqui defendo só foi possível erguer-se como pensamento de trabalho sobre o corpo, por sua pele, porque aqui se faz uma urgência de performers que componham através dos contextos que lhes permeiam¹⁰⁵.

possuem potencialmente uma entrada por tais cruzamentos territoriais, genéticos, culturais, etc. e que contemplariam, talvez, acessos para uma diferença em si mesma, portas para possíveis processos de minoração. Como observou Guattari “muitas vezes a diferença, práticas menores surgem no seio das minorias.”

¹⁰⁴ Para mencionar alguns, conto que na Guildford School of Acting da University of Surrey, por exemplo, existe uma distinção entre os cursos de graduação em Acting ou Theatre que visam preparar, de um lado, atores virtuosos, tecnicamente habilitados para performances mais “tradicionais”, com pouco estímulo à reflexão ou crítica, aptos a atuarem no “showbusiness”, “mainstream” e, de outro lado, um curso específico que contempla autoria, criação, reflexão, etc., o qual nomeiam Experimental Theatre. Ao pensar esta distinção e compará-la com nossa configuração acadêmica, percebo que temos o que equivaleria ao segundo, já que o mercado do showbusiness no Brasil é muito mais escasso do que o britânico. Mas, o fazemos conjuntamente, habilitando os corpos às técnicas expressivas e às práticas crítico-reflexivas ou autorais, acredito. Na Itália, existem as escolas para a prática do acting que são desvinculadas do espaço acadêmico, sendo este último dedicado à pesquisa e reflexão, marcando de forma precisa uma distância entre prática e pesquisa. Na França, de forma similar, há também certo distanciamento entre os espaços de pesquisa científica e os de treinamento para a prática performática. Ao tomar conhecimento de tais especificidades, considerei que somos privilegiados por acolhermos em um único curso a pesquisa acadêmica, a prática performática e o aprimoramento técnico. Reflexo, talvez, do cenário nacional que, se não absorve os profissionais da área pela carência de um mercado prévio, faz com que os/nos preparemos para criarmos tais espaços. Percebo que esta especificidade repercute em nossas pesquisas e pedagogias, práticas criativas e de movimento, por este e outros motivos, acabei flagrando que minha pesquisa se fez possível pelos atravessamentos que tais contextos fomentaram: coexistências, espaços e corpos de resistências, pluralidades culturais, autorias diversas, processos de diferimento.

¹⁰⁵ Sabe-se que tal afirmação é válida para toda expressão e processo de criação artísticas. A localização especificada com a palavra “aqui” responde à necessidade de circundar o objeto de análise, os corpos que

É claro que isto pertence a uma perspectiva mais ampla, a um projeto e plano pedagógicos de curso e a um corpo docente que compartilha tal concepção formativa, ao menos em certa medida. Talvez tenha dado sorte, o fato é que acredito nisso que digo, que coloco em pauta nas aulas e em pontos/práticas/percursos nos corpos, este performer contemporâneo a que dedico este estudo implica-se deste recorte espaço-temporal, geográfico-político, criativo-expressivo. Mas tal estudo pretende interessar a todos, mesmo que tenha partido da observação destes corpos daqui, na sua diversidade brasileira. Acho que tais aspectos reúnem a condição para pensá-los, um saber latino, sulista, feminino, contemporâneo, mas que se refere aos corpos da cena e, neste caso, passível de expansão, talvez digno de interesse para além deste território. Justamente partindo de algo meio identitário em vias de alcançar sua diluição.

E dilui-se por aí: movimentos políticos, poéticos, expressivos nos/dos corpos. Sem lugar na crosta terrestre como um sem lugar no corpo, sem lugar no tempo. Sem fixar-se, mas fazendo mover. Descobri também, em incursão na Inglaterra através de encontros menos formais, que o passaporte brasileiro é o mais caro no mercado ilegal. Segundo meus “informantes” isto se deve à nossa aparência em si mesma múltipla. “Qualquer um, com qualquer cara, pode ser brasileiro”, argumentavam. E me vi, de fato, concordando com tal justificativa. A gente é isso: embaralhado – em termos poéticos-, miscigenado – em termos genealógicos-.

Entretanto, para além das aparências, me interesso pelos estados de corpo e nossa capacidade de composição de figuras. Assim, é físico e não fenotípico. É uma condição física: pensar/compor o corpo do oprimido, do opressor, do faminto, do poderoso, do larápio, da sedutora, da pudica, do pregador, do pagador de promessas, entre outros. A Itália tem a máfia, nós temos o bicheiro. É uma condição psico-física-espacial, como a dos camponeses em suas habilidades de alcance vocal como descreve Grotowski, ou as peculiaridades de uma certa rouquidão nas vozes das prostitutas que o encenador polonês observa (GROTOWSKI, 2010, p. 144). Traços de habitar um espaço

inspiraram a pesquisa sobre uma atorialidade menor. Além disso, o que adjetivo como ingênua refere-se a uma perspectiva formativa possível com os performers contemporâneos presentes nos contextos em que circulei: salas de aula, ensaios, cenas, espetáculos. Se os considerarmos em perspectiva mais abrangente as naturezas de trabalho e as destinações do próprio ofício ampliam/reconfiguram possivelmente os métodos formativos, as práticas de movimento, as expressões entre outros aspectos que compõem este estudo.

ou exercer um ofício que se marcam nas expressões. Essa condição psico-física-espacial a que me refiro só interessa aqui pelo corpo que somos que é sobre o qual trabalhamos, e pelos espaços que exercitaremos para tentar criar outras e novas psicoferas, desvios, abismos. Por suas/nossas camadas. Cada forma se manifesta à superfície por condensação de experiências, referências, contextos, técnicas, etc. Poderia citar também nossa pluralidade musical, famosa all around the world. Que isso prova? Nada em si mesmo, mas talvez um pouco da nossa maleabilidade, ou uma porosidade, melhor dizendo, meio brasileira. Entendi, recentemente, que talvez ser performer no Brasil é também pensar um treinamento de corpo arraigado a esta natureza múltipla. Não mais fácil de livrá-lo de condicionamentos em função disso, mas talvez propício para pensá-lo por seus modos de estar no mundo, combustões criativas e recursos expressivos¹⁰⁶. Proliferando pela margem, como observou Guattari: “penso que no Brasil [...] há a emergência de um novo tipo de possível, que naturalmente é recuperado, enquadrado pelas grandes formações de poder, pela mídia, etc., mas que continua a proliferar por todas as margens.” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 277)

O autor José da Costa em seu livro “Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida” (2009) observa nuances de uma especificidade criativa

¹⁰⁶ Por exemplo, o estudante Rafael Bueno e sua pesquisa sobre um teatro das bichas pretas. Rafael esteve em minhas aulas no ano de 2015 e, depois, em 2018, após retornar de um período de mobilidade acadêmica junto à UFBA. A monografia de Rafael, um manifesto pela especificidade descoberta a partir dos nossos trabalhos expressivos, somados às suas experiências de uma negritude experimentada na Bahia, e que pude testemunhar duplamente – já que sua obra cênica “Segura aí” foi apresentada na disciplina de Expressão Vocal II, e que representa o estopim para a composição de uma singularidade poética e reflexões pedagógicas que, mais tarde, desenvolve em seu trabalho de conclusão de curso, “Segura aí: A construção de um experimento cênico das bichas pretas”, o qual compus a banca de avaliação de modo virtual - já que estava em Coventry-, inclusive encantada com os caminhos genuínos de uma brasilidade constituinte e fugidia que notava em seu trabalho. (ver BUENO, 2019). Outro exemplo, o ator Márcio Castro, que foi meu colega no projeto Babel Genet, dirigido por Humberto Vieira, em 2008 e que, mais de uma década depois, eu viria encontrar sob o nome artístico Marcito Castro, conhecido por seu trabalho como comediante de stand up comedy cujo grande trunfo é o bordão “respeita a vila”. Marcito, que se auto intitula “artista da vila”, compõe seus textos a partir da especificidade de suas vivências no Sarandi, em Porto Alegre, especialmente das peculiaridades de um *modus vivendi* e *operandi* específicos que atribui à cultura das vilas de onde faz humor e resistência, somando ao fato de ser professor de história, conteúdo que acaba atravessando muitos dos seus quadros cênicos. Atualmente assina o espetáculo solo “Tu acha que eu não de dole?”. O já referido vídeo de Grace Passô, mencionado nas páginas 23 a 25, também apresenta as necessidades da atriz de ‘reconhecimento’ de uma especificidade que não encontrava nas práticas de treinamento que experimentou. Mais do que uma ilustração, é no ato de cavar pertencimentos e saídas, traços de um ‘reconhecimento’ que termina por variar modos, métodos, dramaturgias, práticas pedagógicas, etc. que apresento esta nota. Pelo ato de fazer buraco que vejo em uma certa habilidade artística nacional, por um ‘bordamento’ que aumenta o espaço, como diz Redin (2016), citada à página 90.

no recorte nacional com implicações nas escritas dramatúrgicas e composições cênicas. É interessante notar que ao tratar das escrituras contemporâneas, o autor começa justamente pelo “corpo na leitura e a escrita com o corpo”, e problematiza a noção de narrativa apresentando modos, figuras e cenas do Brasil contemporâneo.

O *diferimento*, para os interesses da discussão que propus neste trabalho, tem a ver com a potência de divisão de todos os entes e de todos os sentidos, dos signos e das representações. Potência de divisão essa que tem, entretanto, modos de manifestação diferentes, conforme se relaciona primordialmente com as superfícies ou mobilizam forças profundas. [...] A *divisão* e o *diferimento*, a falsificação e o nomadismo semântico têm a ver, entre outros aspectos, com os modos de o teatro narrativo-performativo da atualidade lidar com o corpo, com os modos de figurá-lo em cena. [...] ...no teatro brasileiro contemporâneo, ao lado da clonagem, da duplicação e da aglutinação de corpos em conjuntos internamente diferidos, i.e. divididos, há também representações redutoras ou miniaturizantes do corpo. [...] Há, no teatro atual, outros eixos de tensionamento das representações do corpo e do sujeito. (DA COSTA, 2009, p. 220-224)

E se o corpo está relativizado no âmbito da escrita dramatúrgica, e sua “desconstrução tem a ver com a crise do padrão humanista tradicional da personagem dramática” (DA COSTA, 2009, p.222), a importância de considerá-lo por sua natureza múltipla e potente, na borda de possíveis, é por onde lhes tomamos na ocasião de prepará-los/preparar-nos para a cena, para uma certa qualidade de performance, treinando a capacidade de diferir enquanto abordamos a personagem dramática, acoplando os saberes, práticas de corpo com análises críticas, produzindo-nos como corpos de pensamento. Atuantes. Naturalmente móveis. Que corpo é esse que se produz em cena, para a cena? Por onde fortalecer as aberturas? Esgarçar as estruturas para fazê-las mover. Considero a necessidade de trabalharmos o corpo como um periscópio. Apto. Corpo em ato! Exercício perene de uma ampla escuta. Perscruta de si em relação, em múltiplas direções.

O corpo é esse (e)feito de relações

“Os ventos do norte não movem moinhos”¹⁰⁷ é uma frase possível porque se produz em um lugar no planeta, em relação ao norte que ele supõe em sua crítica¹⁰⁸. “Meu sangue latino”: posse, carne, localização geográfica. Mas sabemos que o que se diz está mais no interstício do

¹⁰⁷ Trecho da música “Sangue Latino”, de Ney Matogrosso. Álbum Pecado, 1977.

¹⁰⁸ Para saber mais sobre a crítica à América do Norte e Europa implícita na frase que driblou a censura ditatorial brasileira, ver entrevista de Ney Matogrosso à Revista Caros Amigos, ed. 125, julho de 2008.

que nas palavras em si mesmas. Signos esgotados, o sangue é o movimento intravenoso. É preciso inventar novas palavras (ARIEL, 2016), habilitar os corpos para linguagens inventadas: com vento mesmo.

O moinho já não existe, mas o vento segue, todavia.
(Van Gogh, 2003, p.125)¹⁰⁹

Talvez seja por necessidade de se criar um país. Uma descrição de país que se faz no corpo. Na descentralização de saberes, desierarquização de elementos expressivos, deformação capaz de revelar novos pontos de vista, novos modos de tato. Acidentes geográficos... A crosta terrestre, em sua multiplicidade, oferece perspectivas. Um povo? Povoações.

“Você me abre seus braços e a gente faz um país.”
(MARINA LIMA¹¹⁰)

“Abrir o externo, suspender o corpo no espaço”: frases da aula de dança¹¹¹, espaços no corpo que só existem pela ocupação/escavação do espaço através do movimento... abrir o externo, suspender o corpo, auxiliar-se com os braços estendidos pelos quais passam as forças de suspensão... entrega... abrir o peito remete à possibilidade de que uma flecha, uma lança, uma bala o atravessem. Morrer um pouco do medo, nascer em estado de corpo – técnica, poesia e filosofia cabem nessa instrução.

Abrir os braços indica a possibilidade de abertura do peito, fazer um país é sempre um empreendimento... Quando digo: “sou brasileira” ou “deeply a Brazilian lady” é por um movimento de Brasil que estou desenhando, um Brasil de corpo, muito menos um lugar e muito mais os traços de forças que fazem o corpo. Este Brasil que esta partícula contempla não é um país dado, mas o tanto de país inventado que noto nos corpos, ou que invento nestas linhas. Assim, um país de potências singularizantes/singularizadas e que comporta experiências de acontecimento que trazem a festa ou o ritual, por exemplo, por seus deslocamentos que operam no corpo e não uma reprodução de modelo... O carnaval é de carne: corpo suado, com cheiro... excremento. Se o fizeram identidade nacional, é ainda no tanto de desidentidade do interstício que a potência atua.¹¹² No samba que é vivo – móvel – e que existe no corpo, nos espaços de corpo... Pomba Gira. Arrasta-pé. “Segura na mão de Deus” – é com os braços estendidos? -.

¹⁰⁹ Van Gogh citando Victor Hugo em carta a seu irmão Théo. (Bibliografia em língua espanhola: tradução nossa). No original: “Le moulin n'y est plus, mais le vent y est encore.”

¹¹⁰ Música Fullgas: álbum Fullgas, 1984.

¹¹¹ Eval Schul, em condução de práticas de movimento, 2020.

¹¹² “Contra a homogeneidade e a rigidez, o carnaval: a festa é nossa imagem de multiplicidade, onde tudo se encontra e desencontra para reencontrar-se outra vez, onde somos vários.” (FAGUNDES, 2011, p.5.)

“Solidão povoada”. Ou uma “solidão colaborativa”¹¹³. Quando digo “meu Brasil”¹¹⁴ não é a posse que o pronome pretende, mas a passagem: “meu Brasil” é como este país passa por mim, e como eu crio com tudo que é encontro - e não identidade – portanto, um país que é passagem pelo corpo... “grande pátria desimportante”... “nada do que não era antes quando não somos mutantes”... – um Brasil que passa em Cazuzu e Caetano -. Este Brasil-passagem – passando nos corpos da cena - tentei ilustrar em um slide apresentado em um evento no exterior em 2017, compus assim a tentativa de dar imagem aos deslocamentos “brasileiramente lindos”¹¹⁵ que tenho observado:

Figura 70



Reunião de práticas potentes, corpos diversos e operações desestabilizadoras como ilustração de cenas performáticas no contexto nacional. -> Nossos Brasil-passagem... 116

¹¹³ “Algo assim como um processo colaborativo voltado, num primeiro momento, ao trabalho do artista sobre si mesmo. Se o trabalho é real e prossegue, a própria imagem de um “si mesmo” sólido e substancial talvez comece a fraquejar: abertura do “corpo vibrátil” (Suely Rolnik), porosidade às forças do mundo. O pretense “eu”, atravessado pelos movimentos microscópicos de dentro e de fora, lentamente dissolve suas rígidas fronteiras.” (QUILICI, 2015, p.111)

¹¹⁴ A expressão “meu Brasil” pode ser comparada à expressão “meu Deus” no sentido em que “trata-se de um resíduo de cultura, de um resto ínfimo de cristandade que corre na língua [...] porque a verdade de “meu Deus” não está no apelo a uma potência tutelar ou consoladora, nem a um ser em posse dessa potência. [...] Exclamação ou suspensão, *meu Deus* orienta a um indizível: não a uma língua além, mas a um além da linguagem que a linguagem ainda indica e que ela indica pela nomeação apropriada – quero dizer, por uma nomeação que eu aproprio como sendo minha, sobretudo na medida em que ela não nomeia ninguém [...] e para onde eu oriento o que é meu em direção a essa inomeação” (NANCY, 2014, p.62-63)

¹¹⁵ Referência à canção “Brasileiramente Linda”, de Belchior, 1999.

¹¹⁶ Slide do acervo da autora elaborado por ocasião da apresentação do trabalho “The Contemporary Actor: the composing plane of performative bodies”, 2nd International Conference on Deleuze and Artistic Research (DARE), Ghent, Bélgica, 2017.

Passam pela pele as direções dos ventos. Sempre gostei de experimentar o vento no corpo. É a sentença máxima de passagem, eu acho. E, claro, me criei no Cassino, praia aberta: ventos fortes. Móvel, inconstante, desenho de forças, fazendo os cabelos dançarem. Frio. O vento altera a sensação. Úmido. A sensação é física. Seco: se faz sentir secando tudo, boca, nariz, quais mucosas resistem? Vitor Ramil (2004) narra em livro e álbum “a estética do frio”. Existir em determinado lugar se reflete em estéticas, poéticas. O frio resseca e marca a pele. Assim como o faz o sol. O vento. O clima se desenha no corpo, nas peles.

Num país de proporções continentais, como se lê a pele do brasileiro, já que sua pluralidade é igualmente vasta? Não é de ler. Não são palavras o que se inscreve. Experiência. Vento, sol, frio são experiências de corpo, ou melhor, corpos com mundo. Sensação. Contato. O sol queima, mas o frio também. A pele não reage bem aos extremos. Racha. Corte. Craquelado. Desenha novos contornos para o corpo, altera a textura. É sobre a pele, se refere às pessoas, ideologias, instituições. Estratificações e organismos, é preciso notá-las. Passa pelas coisas do mundo. O palco é quanto de peles? A performance é pura pele. Carne crua. Da carne de sol ao charque, o tanto de pele que é feito de cultura. A certa altura já nem se sabe mesmo, se perde o corpo no embaralhamento que lhe cabe. Uma zona. Muitas zonas. Acha-se por camadas de composição. Um corpo combustão. Para diferir. Segundo Rassier, em análise do álbum “Ramilonga” e do poema “Pequod” de Vitor Ramil:

A estética do frio é, por conseguinte, uma reflexão identitária que inclui a alteridade, escapando à tendência à homogeneização que apresentam certos movimentos em reação ao perigo da assimilação: ser brasileiro e gaúcho torna-se fonte de criação. O fato de encontrar um estilo próprio permite, enfim, [...] a criação de um universo plural. (RASSIER, 2009, p.123)

E, se de um lado deste país o gaúcho se aquece em pilcha e chimarrão diante da paisagem vasta do pampa, de outro lado “morreu de sede meu alazão”¹¹⁷. Para o performer, conhecer o que lhe cabe, acredito, permite-lhe escapar a este cabimento. Assim, é na ambiguidade de reconhecer-se identidade(s) que se fariam as possibilidades

¹¹⁷ “Asa Branca”, baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947.

de saída, tentando riscar traços individuantes. Isso descobri “ensinando”, vi os estímulos que solicitava em salas de aula fazerem os corpos que se engajavam riscarem traços de brasils que eu desconhecia e, talvez, até eles os desconhecêssem nos modos como os acessavam. E, depois, fazer novas forças com o que experimentavam ao fazer mover alis. Corpos que expressavam brasils muito próprios – não de suas posses, mas passando-. E se descobri ensinando é porque, então, eu estava era aprendendo.

Conhecer o seu lugar, o seu estar no mundo, sua parecência para, entrando nelas, sair. Lembrando que não se faz dentro e fora, mas por movimentos, entrando e saindo são movimentos. E sempre que digo isso parece que estou fazendo um texto um pouco erótico, mas vai ver esta é só minha autocrítica e excesso de julgamento, ou “mente suja”, como se diz – gosto da ideia de haver sujeira na mente, a metáfora é para o que se pensa e quem pensa é o corpo, afinal –, deveria trazer Bataille para me ajudar aqui. “A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado...” (BATAILLE, 2003, p.64) Tem cheiro, lembram? E também estamos falando de estrelas desde “Antes”, aliás há estrelas na flâmula de nosso Brasil, e há sarjeta, um país em que falta saneamento básico. Entrar (na identidade, pertencimento e reconhecimento) para sair e sair (movimento extenuante sobre os estratos) para entrar mais um pouco: cavar, suspender sensações pela pele. Aprendo com nossos compositores também, é que me chegam pela pele, a escuta é vibrátil, um tanto da música popular brasileira sempre me pareceu filosofia: “Gita”, de Raul Seixas (1974), ou “Reconvexo”, de Caetano Veloso (1989), são ensaios sobre o devir, entendo¹¹⁸. Não consigo me desprender das referências sonoras, ou deveria dizer afetos versados? “Que palavras são nossas?”¹¹⁹

¹¹⁸ A referência a Gita como experiência de devir, ouvi da professora Paola Zordan em uma de suas aulas, Reconvexo aparece na narrativa de Silvia Balestreri, 2018.

¹¹⁹ Este e outros questionamentos similares fizeram parte das investigações desenvolvidas pelo “Grupo de Trabalho Descolonização dos Corpos e Desejos”, atividade integrante do Seminário Novos Povoamentos, promovido pelo Núcleo de Subjetividade da PUCSP, nos dias 29 e 30 de setembro de 2016. Descobri, nesta ocasião, que algumas vertentes -de treinamento- mencionam a necessidade do ato de “lavar as palavras”. “As palavras já foram todas usadas”. Às vezes esfrego-as um pouco por aqui, mas muito pouco, não consigo desprender suas manchas, nem me esmero, na verdade: me espero, me esgueiro e me aproveito... Já a cena tem feito esse enxágue... essa necessidade de palavra nova, lavada-louvada-livrada na língua do ator, às vezes...

“O que é que pode fazer o homem comum

Neste presente instante

Senão **sangrar tentar inaugurar**

A vida comovida

Inteiramente livre e triunfante [...]

Não eu não sou do lugar dos esquecidos

Não sou da nação dos condenados

Não sou do sertão dos oprimidos

Você sabe bem

Conheço o meu lugar”

(BELCHIOR¹²⁰)

Em negrito destaco o que eu chamaria do próprio “mantra” para o performer contemporâneo! Qualidade de estar em cena, acesso para um minor acting...

Conhecer o meu lugar para tentar inaugurar a vida inteiramente livre... e nem fui eu quem o disse, mas retomo porque há cruza com este pensamento. Talvez um Belchior menor meio em mim.

Ora, e mencionar minha certa “mente suja” também responde a um tanto de Brasil, me parece, ou a um modo de pensar meio brasileiro(?). O umbigo tem sido condutor aqui, esse ponto do corpo às vezes sexy quando à mostra: alinhado no caminho para as zonas de reprodução. Aliás, verifico, somos um dos países de maior apelo à sexualidade do mundo. Uma latinidade constituinte, um estímulo pelo clima tropical, cultural? Eu usei Bataille, para falar de um pensamento sujo, mas poderia ter trazido as palavras de Hilda Hilst, especialmente quando se refere ao cerceamento à escrita e ao pensamento do brasileiro:

As pessoas querem que você trate de coisas infinitamente complexas de forma simples. Enquanto isto as coisas idiotas são ditas com a maior imponência. Parece que proibiram o brasileiro de pensar. O brasileiro não pode escrever como um escritor/pensador. Não sei se porque o homem está tão desesperado que quando você fala em alma, em Deus, as pessoas podem te dar um soco na cara! (HILST apud Unicamp, 2016, p.16)

E, em outro trecho, a dramaturga e escritora que recorreu à literatura pornô como estratégia de sobrevivência num Brasil de poucos leitores, admite: “a sexualidade pode ser adorável, perversa ou divertida, mas eu acho que o ato de pensar excita muito mais do que uma simples relação sexual. A mim, pelo menos, há muitos anos é assim.” (HILST apud DINIZ, 2013). Relações entre tesão e escrita, sexo e pensamento! A frase “pensar é um dos atos mais eróticos na vida de uma pessoa”, é da Nélida Piñon. A proximidade das relações entre tesão e eroticidade e os traços de um plano de pensamento e escrita

¹²⁰ “Conheço o meu lugar”, 1999.

também aparecem na obra de Paola Zordan: “trazer excitação e tesão para a escrita é [...] expor a carnalidade na qual a imanência se cria” (ZORDAN, 2019, p. 21). O texto que redigi por consequência das atividades do Tópico “Escrita de si” - prática que abordarei na próxima partícula -, nomeei “as palavras que perdi”, e começava me narrando assim:

TENTATIVA...

TEXTO
TESÃO
TENSO
TESTE

TE _ _ _ _ LAVRAS PARA UM TA_TO DE AM_R
MOR_O POR SÍ_ _ _ _ S
_A_ÇO DE _OVO
C_VO V_ZIO EM C_D_LINH_
_ _ SAIO DE VOO_
...

Foi nas salas de aula que eu flagrei um pouco das relações entre sexualidade e pensamento, decorrência da necessidade de acesso, aproveitando dos apelos sexuais que surgiam para mover por ali o pensamento. Episódios de experiências de aprendizagem: na sala de aula ou na televisão brasileira.

Passou na sala...

Lidando com adolescentes, na fase da combustão de seus hormônios, conto que na minha primeira experiência em sala de aula como professora contratada em uma universidade, lidar com seus impulsos sexuais se revelou um desafio à parte. Em quase todas as aulas de expressão corporal bastava eu me virar de costas e me distrair um pouco procurando uma música que, ao virar-me de volta havia muitos órgãos genitais desenhados no quadro branco. E, se não se pode vencê-los, junte-se a eles, diz o famoso enunciado. Não, eu não fui desenhar órgãos genitais com os estudantes, mas os convidava a refletir sobre tais ações. Se eles queriam me provocar, eu os provocava de volta! E acho que neste tanto de estímulo nos fortalecemos como corpos pesquisadores-artistas, performático-pensamento. Incorporar o conhecimento que traziam: eu propunha pliés, relevés, acessos aos pontos de equilíbrio e desequilíbrio do movimento, desenho de formas nas figuras-corpos, e eles ensinavam a execução do “quadrado de oito” (prática de fragmentação de movimento com o quadril e as mãos postas nos

joelhos, parte coreográfica de um hit da época), ou aprendíamos a técnica de malabares com os meninos que tinham estado no Tholl. Compartilhamento de saberes, afinal! Apagamento da distância entre cultura popular, prática circense e técnicas de dança mais tradicionais, entre outras. Apagamento das distâncias para tentar inaugurar variações, diferenças. Exploração das técnicas de corpo, afinal, e exercício crítico amplamente, nos dois sentidos do termo¹²¹. Abrir os espaços para os saberes, acredito, também contribui para abrir os espaços nos corpos e nas expressões, nas criações e composições. Experimentar saídas, relativizar os lugares de poder: é um exercício. Os órgãos genitais desenhados sorratamente no quadro ganharam o resto do corpo, aliás fragmentar o corpo em partes também competia aos nossos estudos.

Passou na TV...

Muitos conhecem a explanação que Tom Zé proferiu em uma entrevista para o apresentador Jô Soares demonstrando o que o conhecimento técnico permite revelar da composição de “tô ficando atoladinho”.¹²² Tom Zé, além de uma breve aula de tom e semitom, relaciona a história da música, os atravessamentos da igreja católica no ensino e nas práticas de composição musical e no corpo feminino, para enfim destacar que o refrão de “tô ficando atoladinho” é expoente da liberdade feminina (que por séculos foi impedida de gozar pela igreja católica, segundo ele) e musical, já que escapa ao que chama de prisão das notas e suas escalas. Aqui é Brasil: de Tom Zé e Belchior, Chico e Betânia, Elis e Sergio Sampaio, Tom Jobim e Mutantes, Fernanda Abreu e Alceu Valença, Cartola e Lupicínio, Gaúcho da Fronteira e Banda Eva, entre tantos, graças! “Atoladinho”, “vai malandra”, “como uma deusa”.

Teço uma tese para me tornar doutora e provar que “nem toda brasileira é bunda”, embora tenha bastante orgulho da minha. Um salve à Rita Lee! A bunda é um lugar no corpo. Atoladinho é um estado, me parece. Pensar os corpos é agregar toda a

¹²¹ Crítica Objetiva x Crítica Operativa: sobre esta segunda, ver Deleuze, 2010, p. 27-33 a respeito da crítica operativa de Carmelo Bene. Enquanto a crítica objetiva exhibe opiniões, a crítica operativa aparece como uma operação, como o que Bene faz em Shakespeare.

¹²² “Tô ficando atoladinho é uma das ondas concêntricas que a bossa nova fez desencadear. [...] O refrão de atoladinho é um meta-refrão microtonal e polisemiótico.” (Tom Zé em entrevista para o apresentador Jô Soares. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU&list=FLAH8TH5rf-20PwPtqi4alog&index=289> /Acessado em outubro de 2020)

gama de saberes que lhes mune. Libertar a bunda de seu lugar evidente no corpo, por que não?

“*Bundaflor Bundamor*” (SEVERINO; TAVARES, 2008) é um espetáculo da Eduardo Severino Companhia de Dança cuja bunda é a protagonista que justifica os movimentos dançados¹²³. A Bunda é o leitmotiv de “O cheiro do ralo” que mencionei Antes. Bunda era também uma das cenas do nosso Manual Maquínico do Corpo Cênico. E se pensamos com o CsO, a bunda não é um lugar no corpo ou uma alegoria, não é sequer um órgão na sua indefectível exterioridade e saliência, mas pode vir a ser um ponto para deslocamentos variantes, essencialmente o que me interessa abordar aqui. Fazamos movimentos com o que nos pertence: o ato de deslocar é um dos recursos óbvios da composição em artes, mas é também não óbvio quando os deslocamentos propostos requerem decifração em lugar de interpretá-los. A bunda não como um lugar-identidade, mas como passagem a novos movimentos. Isso de carne: arredondado, dividido, amortecimento como função. A bunda como não-lugar, por que não? Isto para não mencionar um buraco negro...

No Manual Maquínico, aproveitávamos as camadas representacionais e discursivas sobre a bunda para terminar expondo-a como traço de vulnerabilidade que assemelha a raça humana. A bunda, para o corpo, pode ser vista como a diferença na repetição, em uma superficial abordagem. Se a cabeça em lugar do rosto é semelhança animal para a figura-corpo. A bunda é o que nos torna (ato falho, digitei trona) iguais como raça, “indistinguível” entre gêneros, é denúncia de uma condição “humana” ao mesmo tempo em que, na minha leitura, faz-nos recordar o animal que somos: vulneráveis, corpo -excretor-. Sobre o espetáculo de Eduardo Severino mencionado acima, Mônica Dantas, pesquisadora e integrante do elenco comenta:

[...] não pude deixar de me interessar pelo fato de que *Bundaflor Bundamor* era, também, uma interrogação que Eduardo e Luciano faziam à sua brasilidade. Eles propunham uma brincadeira com clichês de uma possível cultura brasileira, tais como a bunda como paixão nacional, e instigavam reflexões acerca das nossas concepções e vivências de brasilidade. (DANTAS, 2020, p.154)

¹²³ “[...] buscamos movimentos que se originassem dos quadris, tentando precisar *uma técnica da bunda*, que permitisse a emergência de uma gestualidade própria a essa região do corpo”, conta a bailarina Mônica Dantas sobre o processo de criação de *Bundaflor Bundamor* (2020, p. 154)

Mais adiante, a autora observa como nesta e em outras obras o corpo nu dialoga com “uma certa tendência da dança contemporânea” que irrompe fronteiras geográficas¹²⁴ e revela um recurso compositivo “como forma de posicionamento político e ideológico” (DANTAS, 2020, p.156).

E, preciso admitir, tratar da bunda como elemento que aproxima o referido espetáculo de dança, ou o texto de Mutarelli (2011) que tem acompanhado esta narrativa, ou mesmo nosso manual maquínico, prática investigativa desta pesquisa, são associações possíveis pela reflexão posterior a todos estes encontros. Aliás, a reflexão é sempre posterior ao processo de criação e aos encontros. A bunda como identidade nacional brasileira, uma imposição da cultura, talvez? Não pensamos, absolutamente, em nada disso na composição da -nossa- montagem em 2018, mas aspectos que hoje observo com maior nitidez já percorriam as forças do que se compôs ali.

Movimento de abertura da página para ver “a bunda” em nosso Manual Maquínico do Corpo Cênico¹²⁵: vídeo compactado disponível no link: <https://youtu.be/cWXF6wIExI> (tempo de exibição 4’20’)

¹²⁴ A autora observa como traços das obras analisadas (*Aquilo de que somos feitos*, de Lia Rodrigues, e *Bundaflores Bundamor*, da Eduardo Severino Companhia de Dança) aparecem também “em outras produções contemporâneas em dança, sejam europeias, norte-americanas, latino-americanas ou brasileiras.” Embora, não se furte a esclarecer que “os artistas que participaram desses dois trabalhos têm consciência de que compartilham determinadas visões de corpo, de dança e de mundo com tantos artistas mundo afora. No entanto estão também conscientes das relações assimétricas que podem se estabelecer quando se confrontam produções brasileiras/latino-americanas com produções europeias e norte-americanas.” (DANTAS, 2020, p.157)

¹²⁵ Cena de autoria de Márcio Paim. O final desta cena, suas transições, e as ações dos demais performers foram criados coletivamente. OBS: optou-se pela apresentação deste vídeo de forma compactada, abreviando os trechos mais longos do monólogo de Márcio. O texto completo que marca as transições entre a figura-professor (aula de anatomia, de estética, de educação física) até a destinação da figura-corpo-doença que ressignifica a própria bunda, ou assim o pretendíamos, está descrito a seguir, nesta nota:

Professor: Boca, olhos, nariz, ouvidos, traqueia, laringe, faringe, esôfago, pulmões, coração, estômago, intestino, rins, e um monte órgãos, vesículas e glândulas que servem para um monte de coisas; aparelho reprodutor... E o mais importante de todos! Vocês sabem qual é? A BUNDA!

Professor (transição de estado de corpo): Aula de estética e filosofia. É dito que a beleza da bunda está na sua relação com a cintura. Enquanto a bunda da mulher deve ser maior do que a sua cintura, o diâmetro da bunda do homem deve ter o mesmo tamanho da sua cintura. / Vamos falar agora de filosofia antiga: vamos falar de Aristóteles. Aquele famoso filósofo da Grécia antiga que era discípulo de Platão. Mas, enquanto Platão tinha uma ideia da bunda assim... um ideal de bunda como algo do mundo das ideias. Aristóteles, não. E vocês já vão entender porquê. No seu livro “Física”, Aristóteles fez uma descrição do que é perfeição. Ele categorizou como um conceito ideal o que é perfeito. E nessa

Me desvio para mostrar um pouco que é dos desvios que nasce nossa expressão. E do quanto os “acolhemos”, talvez. Temos o macro no corpo, estas estruturas pré-formadas de movimento, pensamento e acting. Olhá-las de frente é um passo para subvertê-las. Assim, acho que experimentamos um pouco a natureza de poder, efetivamente, agenciar. Pôr em movimento. Aprendíamos juntos, espriando o conhecimento prévio dos corpos e os colocando em novas operações. O Brasil é tudo isso. E aparece nesse performer contemporâneo meio esquizo que me empenho em

sua escrita, ele coloca que o formato arredondado da bunda é o que tem de mais belo no conjunto. /Mas, e o que dizer da bunda de David, de Michelangelo? Apesar da parte frontal da estátua ser a mais visualizada e admirada, é nas costas da escultura que se esconde o verdadeiro sex appeal de David. /Mas, agora, olhem bem para essa cadeira. Qual é a relação que vocês veem da cadeira com a bunda? A cadeira faz o homem. A cadeira molda o sujeito pela bunda desde os anos escolares até a universidade. Ou seja, o grau de instrução do sujeito está diretamente relacionado ao nível de achatamento da sua bunda. (direciona-se ao público) E agora estão vocês, todos aí, sentados, nos olhando, com todo o peso do corpo massacrando a pobre coitada da bunda. E devem estar pensando: “Meu Deus, e agora? Eu quero fazer mestrado, doutorado. Minha bunda vai virar uma tábua!”

Professor (transição estado de corpo): *Não! Não vai! Porque agora é a aula de educação física! Vamos botar essa bunda para malhar. /Primeira coisa: coloquem uma roupa bem leve. /Todo mundo de quatro. Coluna bem reta! Cuidem a coluna! Pé pra cima, contraindo bem a bunda. Não forcem a coluna! O importante é contrair os glúteos. Quem tem lordose não faz esse exercício.*

Cena de transição. Ouve-se em off, na voz do salva-vidas deficiente visual: *“No mármore da tua bunda gravei o meu epitáfio. Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence mais. Tu a levaste contigo.”*

[Enquanto isso, enfermeira entra, veste o corpo do ator com uma roupa hospitalar cirúrgica, “insere” uma agulha no seu braço, conectada a um tubo de soro. Os dois andam em direção ao fundo do palco, o – agora - paciente exhibe o verso do corpo em postura deficitária, fragilizada. A bunda adquire outro status, o corpo frágil torna-nos semelhantes, a bunda exposta expõe nossa similaridade como corpos humanos.]

[Na sequência, o performer Darlan transita de um escrivão que datilografava o texto do Professor ao salva-vidas. No percurso da sua posição da máquina de escrever à cadeira do salva-vidas, localizada ao fundo do palco, os corpos se cruzam: o salva vidas vai - à cadeira- e o paciente vem – em direção ao público – **vê-se um furo de traqueostomia em seu pescoço**, sua respiração é pesada, dificultosa, ele carrega agora o próprio soro que está conectado ao seu braço.]

[Sequência coreográfica ocorre simultaneamente, antecedendo a cena do vento – link à página 62 – cena de transição para a entrada do Barqueiro (intérprete: Mario Celso, texto: Luciane Ávila) -” chave para fechar o meu corpo”]

tentar exemplificar aqui. Aliás, a respeito da nudez como aspecto presente na cultura brasileira, a coreógrafa Lia Rodrigues afirma “que os europeus aprenderam a ficar nus com a gente” (DANTAS, 2020, p. 157). Segundo Dantas, “a resposta irônica de Lia pode soar como uma provocação, mas ela sinaliza para o desejo e a necessidade de afirmar a qualidade de uma produção artística ainda considerada como periférica.” Assim, expor uma “bunda brasileira”, como faço aqui, apesar de sua aparência que poderia sugerir um reforço de estereótipos, ou identidades, ou estigmas, pretende explorar o movimento que tal recurso vem promover, uma bunda não mais lugar de poder, poderia pensar em uma bunda-escuta, bunda-mundo, bunda-procedimento. Recorrendo às palavras da bailarina que pôs sua bunda “à prova” no espetáculo *Bundaflor Bundamor*: “na maior parte das vezes em que as bundas estão nuas, elas não são mais um elemento na composição plástica da cena, desenhadas pela luz e transformadas pelas formas que assumem, elas aparecem como são, bundas dançantes em carne, osso, pele, tecido adiposo.” (DANTAS, 2020, p.156) Ou, como pretendemos na cena de Marcio Paim quando revela sua bunda ao público compondo um corpo doente, a bunda abandona o aspecto de poder, fascínio e identidade, por exemplo, para mover outras faces, ou outras nádegas de um nada que nos pertence quando o corpo espreita a morte.

Qual brasileira que já tenha passado a terceira década de vida pode dizer que nunca ouviu mencionarem “seu rabo”? Infelizmente, na minha pesquisa menos acadêmica, por assim dizer - mais informal -, concluí que desconheço. Cruzar a calçada defronte à obra é uma aventura, uma experiência. No Brasil, um clichê a essas alturas. Prefiro me aproveitar do termo para pensar no quanto a bunda nos animaliza, corpo-no-mundo, moldura para o sacroilíaco, envelope para o ânus. A bunda aqui como acesso a um pensamento de corpo, menos identidade nacional, mais molecularidade operativa: em “O cheiro do ralo”, em “*Bundaflor Bundamor*”, no nosso “Manual Maquínico”, por exemplo. A bunda para deslocar conceitos poderia ser, ou uma composição microtonal para libertar a música, como propôs Tom Zé: atoladinha.

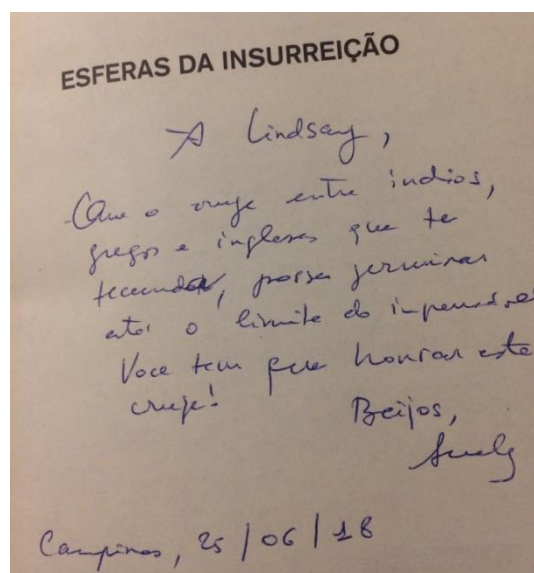
A bunda, uma mão, um pé, o peito, os braços, a cabeça, desmembramento para novos agenciamentos, é físicovocal-conceitual na tentativa de alcançar estados de imanência, por operações de deslocamento, uma dança com as referências para libertá-las. Carne posta a mover um pensamento muscular, vivo e pulsante, potencializaria práticas menores. Para acessar tal qualidade de pensamento, uma atenção aos modos

como o mundo passa pela pele. O atletismo afetivo que Artaud elaborou em suas ideias de encenação, tomado como princípio de uma prática de movimento que pretende, na pré-encenação, em nosso treinamento de corpo expressivo, fazer o impensado ter passagem.

Se é possível pensarmos em uma identidade nacional ou identidades plurais de uma “nacionalidade”, seria também possível apreendermos certas singularidades brasileiras? Creio que sim, é justamente esta que vi surgir em corpos neófitos, extorquidos de suas óbvias significâncias em busca de suas potências. Carmem Miranda teria sido singular antes de ser capturada como exemplo de identidade nacional. “Disseram que voltei americanizada.” O espetáculo “A Invenção do Nordeste” (Natal, 2017), traz no próprio título o que tenho defendido aqui, um estado de invenção molecular que se traçaria em estruturas molares.

*De um até oito para um compasso de movimentos, às vezes...
De um até o outro como um espaço de movimento, na cena...*

“Nosso suor sagrado é bem mais belo do que esse sangue amargo... e selvagem”, diz a letra do Legião Urbana¹²⁶. Me faz lembrar de um curso com Aderbal Freire Filho que realizei em 2006 no qual o diretor defendia que a concentração não é uma coisa sagrada, segundo ele, a concentração deve abarcar “o ruído permanente dos corações, da vida, das pernas cruzando, dos pigarros”¹²⁷, uma concentração atenta à própria selvageria da existência, entendo. Nas bibliografias a que recorro, às vezes encontro fora das páginas previstas um tanto de inspiração para os desenhos e desvios de um pensamento carnado que aqui elaboro. Como na dedicatória de Suely Rolnik, quando deseja que do “sangue de índios e gregos que me teceram eu possa germinar até o limite do impensável”, para terminar afirmando “Você tem que honrar esta cruz!”



ESFERAS DA INSURREIÇÃO

A Lindsay,
Que o ruído entre índios,
gregos e ingleses que te
fecundou, possa germinar
até o limite do impensável
Você tem que honrar esta
cruz!
Beijos,
Suely

Campinas, 25/06/18

Figura 71

¹²⁶ Tempo Perdido, Renato Russo. Álbum: Dois, 1986.

¹²⁷ Aderbal Freire Filho em workshop promovido pela Cia Stravaganza, em Porto Alegre no ano de 2006. Trecho proferido no dia 27 de julho de 2006. “A noção de que a concentração do ator é algo sagrado, atrapalha, às vezes”, afirmava Aderbal.

Se honrar é uma intenção a ser continuamente perseguida, a cruza, por sua vez, se manifesta aqui um pouco: nos meus discursos, numa pedagogia que inventava, num compartilhamento de experiências impregnado de um Brasil que se atravessa, que revisamos, ou que inventamos; ou de um corpo atravessado de um Brasil singular e plural, simultaneamente. Menos pela sua diversidade constituinte, mais pelas diferenças possíveis que surgem nas molecularidades dos traços de resistência. “Por uma vida não cafetinada”¹²⁸, como sugere Rolnik, ou por cenas/corpos que estão sendo *inventadas*(os)-força de deslocamento-, um pouco do que este estudo rastreia e exhibe aqui. Nos corpos de performers brasileiros que são do mundo, ou que trazem seus mundos para mover um Brasil que nem cabe nas supostas identidades que lhe atribuem.¹²⁹ Performers que se inventam, atravessando expressões, novos modos de criações, forças de impensados mundos...

Por fim, um trecho ‘extra’ do que percebo, hoje, talvez tenha sido o germe das reflexões que compõem esta partícula. Lápide bem abreviada de uma imensidão imanente Brasil, or Brazil, whatever. Um Brasil que passa pela pele, mais do que um lugar no mundo.

Um vídeo *homemade*, feito por necessidade, por saudade, estudando num flat de Coventry, ou loft. Sem pretensão.

O sol apareceu in England. “Here comes the sun” me aparece mais na voz do Belchior, quando canta “Brasileiramente linda”, do que nas vozes dos Beatles, propriamente. Na verdade, relativo, depende do dia, da força do (r)astro, de para onde corre a memória.

*O sol, esse astro tropical tanto quanto a bunda,
um fio dental para nosso astro carnaval, talvez...*

¹²⁸ Cafetinagem: “esse dispositivo de extração da pulsão vital que opera no capitalismo” (ROLNIK, 2018)

¹²⁹ “No Brasil, apesar de o país estar comprometido com um processo capitalístico [...] há imensas zonas de população “não garantida” que escapam a esse tipo de esquadramento, a esse tipo de produção de subjetividade, e isso é muito importante.” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.57)

O fato é que, no flat, o sol recortado dava a ver a forma do meu corpo. E, àquele dia, nem sei bem porquê, o Brasil me transbordava, precisamente em 16 de dezembro de 2019. Quis trocar a localização do Brasil na Terra, troquei.

Fez-se sol no inverno europeu, fez-se um quadro na parede do flat, minha forma-estudo, compus nada, só uma manifestação de saudade.

Mas, porque talvez o tenha sido germe, elejo este momento: de quando eu residia ao lado do cemitério; de quando o sol me levou a outro país; e de quando a forma revelou a matéria do meu estudo na parede, atrás da parede, ou na pele da parede de um flat que já era a minha.

Um ângulo, um corpo para um holofote, ou flagrado no contraste de um dia iluminado - uma pesquisa que se espraia, mas que existe porque é brasileira¹³⁰.

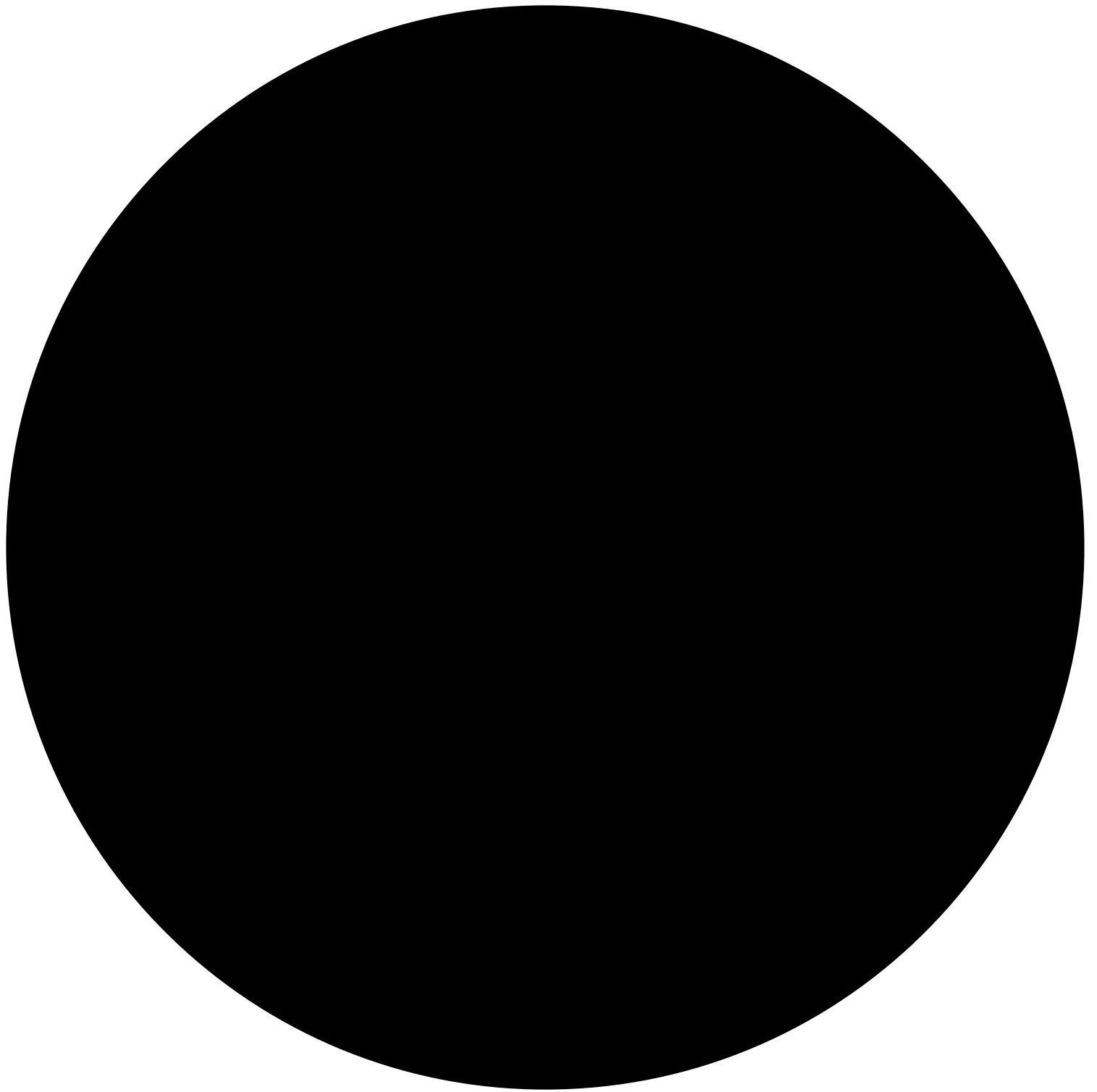
Brazilian lady homesick: <https://youtu.be/OhVJI6SCcwg>
(Tempo de exibição: 1' 38'')¹³¹

¹³⁰ Adensamento de experiências de um Brasil que é passagem...

¹³¹ As cenas da montagem “Quase Campeões do Mundo”, que dirigi em 2018 como consequência da ‘disciplina’ de Montagem Teatral I, ingressaram tardiamente, por inevitabilidade das alianças de experiências de um corpo, elas não se compunham com a trilha do vídeo. Este material é uma derivação dos materiais memória - práticas de composição cênica – experiência solitária noutro continente - compartilhamento pedagógico, e do livre pensamento que este obituário não para de fazer encadear. Espetáculo “Quase Campeões do Mundo”, Pelotas, 2018. Ficha Técnica: Direção: Lindsay Gianoukas Assistência de Direção: Áthila Cassuriaga Elenco: Mario Celso Pereira Junior, Germano Rusch, Felipe Cremonini, Thairone Dorneles, Ryan Hafyd, Márcio Mariot, Laís Souza, Verônica Díaz, Thales Duarte, Carlos Escolto Finger, Luciane Avila, Francine Pereira, Dener Solano. Participação Especial: Áthila Cassuriaga. Cenografia: Lindsay Gianoukas e Beta Vieira Figurinos: o grupo, colaboração de Larissa Martins. Desenho de luz: Dener Solano, Thairone Dornelles e Lucas Lopes Operadores iluminação: Lucas Lopes e Ederson Pestana Link montagem: <https://athilacassuriaga.wixsite.com/campeoesdomundoufpe/> Abaixo, na próxima página, cartaz de divulgação da montagem que estreou em julho de 2018 em Pelotas, RS, Brasil.



Figura 72: Cartaz de divulgação do espetáculo "Quase Campeões do Mundo", Pelotas,





ESTRANGEIROS DA PRÓPRIA PELE...

Ao pensar esta tal pele de performer a questão vai se agigantando, as conexões e coexistências aparecem em múltiplos aspectos, facetadas, fractal, a pele antecipa o que é muito próprio, se mistura com uma ideia de naturalidade às vezes, em outras versa sobre o que é radicalmente estranho, como tende a parecer qualquer coisa tida como muito “familiar” quando a olhamos de perto - ou de longe - e alargamos o tempo de pensá-la. Qualquer objeto ordinário posto em evidência através de seus signos se torna potencial obra de arte, isso nos provou Kantor em muitas de suas obras plásticas e happenings e têm nos mostrado a performance e as artes visuais através de diversas ações e empreendimentos ao longo das últimas décadas. Ora, desde Duchamp que nos fez olhar um urinol através de seus atributos inéditos, passando pela já referida obra de Magritte, na qual o cachimbo é e não é um cachimbo, ou o que Van Gogh ou Cézanne fazem com a cor, ou o que o Teatro da Vertigem faz com o rio Tietê quando o torna uma via poética da marginal em “BR3” (São Paulo, 2006), ou ainda o estranhamento absoluto de uma simples gota d’água como faz a companhia Terpsí na obra plástica e coreográfica “O Banho” (Porto Alegre, 2000)¹³², entre inúmeros exemplos que assinalam isto que é próprio da arte: deslocar a percepção, mas mais que movê-la, arrancar os perceptos das percepções¹³³.

¹³² Análise deste trabalho em GIANUCA, 2013.

¹³³ É preciso dizer que apesar de utilizarmos expressões, movimentos e conceitos tais como elaborados por Deleuze e Guatarri, nós, hoje, pertencemos a uma era pós-deleuze, pós-guattari o que exige que lê-los se realize como processo atualizado, não se trata de revisar e transpor, mas de procurar os movimentos que seus trabalhos seguem permitindo. Assim, no desdobramento da questão sobre perceptos e percepções, no plano de composição artística, recorro a trechos da fala de Ettinger, quando diz: “A life must always be considered between birth and death [...] The possibility to connect everything to everything.” Neste sentido, a artista e filósofa Bracha L. Ettinger fala em ressonâncias transconectivas que estariam para além dos afetos, dos pensamentos e das percepções e destaca que talvez a mais importante seja esta última: superar as percepções. “If there is an era of this age it is an age of the cosmos [...] forces become necessarily cosmic, material becomes molecular [...] what we carry, carry us – carrying is knowledge in the object world: it is not about having, but the possibility of recognizing in the world

E se, de um lado, alguns dos exemplos mencionados requerem que se pertença a uma dada cultura para a efetivação da decifração que propõem, de outro lado, como no caso da pintura colorante ou da exposição à secura, a abrangência do alcance dos signos postos em operação tende a se amplificar. Do mesmo modo, consideramos a pele em sua potência para o corpo: de um lado a casa, casca, o corpo ele mesmo, familiar, território delineado, traços de pertencimento, ascendência, matéria de reconhecimento, modos e maneiras de habitar o espaço, desempenho rítmico, constância, hábitos, língua, vícios, etc.; de outro lado, a face(ta) estranha, estrangeiro de si mesmo, sensível aos medos, anseio de traçar o reconhecimento no que se desconhece, ligar outros pontos – fazer novos sentidos, saída do território – experiência viajante, pele exposta, afinal, aí mesmo onde o corpo compõe.

O espaço em volta do corpo do dançarino não é homogêneo. Fora dos limites visíveis delimitados pela cena e pelo cenário, há limites invisíveis, imperceptíveis nesse espaço tecido pelo corpo do dançarino que duplica o espaço visível. Existe ar, corrente de ar, luz e sombra, a respiração e o olhar, as densidades, as torsões, as distâncias e as profundezas, e as sensações, e as memórias, e as trocas, e as circulações entre tudo isso. (UNO, 2014, p.63)

Este espaço não homogêneo que menciona Kuniichi Uno, o performer deve confrontar com a curiosidade de um estrangeiro que diz respeito a um estado de atenção cartográfica, “ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta” (KASTRUP, 2009, p.34) independentemente de sua experiência cênica, virtuose técnica, tempo de ensaio ou de palco. É exatamente este confronto com o desconhecido que tem o poder de agregar e agenciar traços menores, variações às linhas expressivas e do jogo cênico. Antes da cena, observo, este exercício de uma atenção viva deve se dar na

things in a certain way that we can carry and that carry us.” (ETTINGER, Bracha L. em palestra no Evento DARE 2017, no dia 21 de novembro de 2017, Orpheus Instituut, Ghent, Bélgica). Considero suas observações especialmente válidas para este pensamento no qual a pele é em si o percurso material entre o nascimento e a morte. Sem dúvida, nos remete a Nietzsche. “Being towards birth” e, de outro lado, “towards death -and how we understand depth in terms of time, in terms of space-”, prosseguia. Nascer e morrer são processos de entrada e saída do mundo, experiências muito distintas no âmbito cultural e, inevitavelmente, singulares – experiência pessoal – uma ecologia do corpo que a arte se encarrega de tornar visível, fragmentando aspectos deste corpo e “tornando visíveis forças invisíveis”, retomando Deleuze (2007, p. 62). É nascer que o corpo-pele de performer requer e, ao fazê-lo, põe em vida a destinação da morte. Dois processos nos quais todo corpo é sempre estrangeiro: inevitável face to face com o desconhecido.

relação com o próprio corpo, tornando-nos um pouco o que aqui nomeio “estrangeiros da própria pele”.

Qualquer ato cotidiano (ex/dis)posto à/em obra se refaz no corpo do artista quando é posto em evidência, em desdobramento, traçando novas forças e exigindo um novo status: decifração. Quer coisa mais ready made do que a pele e o que ela abarca: corpo? Entretanto, saber-se corpo antecipa que qualquer certeza é só aparente, quando o notamos, nada está posto de antemão. Independentemente das caracterizações, o corpo do performer contemporâneo é um corpo sempre nu, exposto. “Eu lá não eu jamais. Não esse pelo não esse peso não essa verruga não essa dobra. Como me dizer nu sem dizer um outro, uma outra? O nu suando um você e um em você. A sua nádega não é mais sua. E será que já foi?” (NANCY, 2015, p.21). O performer confrontado consigo-corpo para um exercício de estrangeirismo que qualificará sua performance. Um vasculhar-se vocal, venal, o encontro com as vísceras que é o outro corpo do corpo, aliás, este é o empenho de trabalho de corpo que tenho me visto propondo, discutindo, um corpo que quer sair de si para enfim ver-se – novo-nascido. A pele acostumada sucumbe a potência do corpo, a minoração exige uma qualidade variante imposta pela variável não-eu em composição com os demais elementos postos em jogo-cena-corpo.

Ser bilíngue, *mas* numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro, *mas* em sua própria língua... Gaguejar, *mas* sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala... Carmelo Bene acrescenta: falar consigo mesmo, no próprio ouvido, *mas* em pleno mercado, na praça pública... (DELEUZE, 2010, p. 44)

O percurso da pesquisa, por sua vez, é também um estrangeiro no próprio território que pretendia “dominar”. Me flagro no tanto de desconhecimento que a própria investigação anunciou, pois ao pesquisar a criação no corpo, cheguei à pele como camada de acesso para um pensamento-expressão transBORDAnte; e ao olhar a pele, se expuseram as camadas de territórios, desterritorializações, traços de pertencimento e estrangeirismos que a percorrem-atravessam. A simultaneidade de corpos muito familiares – eu, meu, sou - e estes muito estranhos que treinamos, vemos, somos, e que, a bem dizer, é o mesmo – eu e outro ao mesmo tempo é o status de decifração que a pele prova um pouco. A criação no corpo do performer contemporâneo exhibe esse duplo – o movimento dobra, vaza, faz, cria... assim se cria. A

pele traz para o corpo a potência da imanência, ela é a porta-poro deste corpo-matéria aprisionado pela linguagem e é o roçar de mundo que adensa tudo e compõe forças que escapam à matéria, ou melhor, transmutam-na. A criação de novas linguagens, a invenção para o corpo passa pelo exercício da pele num movimento contínuo de reconhecimento-estranhamento-decifração-invenção.

Não é por acaso, mas por amor, que Carmelo Bene escolheu Schumann, cuja música abria tantas novas potencialidades para a voz e desencadeava uma nova instrumentação da voz. [...] Entre o canto e a música Carmelo Bene insere o texto que deveio sonoro, faz com que ele coexista com aqueles, com que reaja sobre eles, de tal maneira que escutemos o conjunto pela primeira vez e que se faça uma profunda aliança do elemento musical e cantado com o elemento vocal inventado, criado, tornado necessário. Sim, êxito extraordinário, que inaugura as novas pesquisas de Carmelo Bene. (DELEUZE, 2016, p.196)

Ao referir o estrangeirismo como operação fundamental no empenho criativo no corpo do performer, as pesquisas de Carmelo Bene e os desdobramentos teórico-filosóficos-conceituais que sua obra permitiu estão no cerne desta proposição. A pesquisadora Silvia Balestreri, orientadora deste trabalho, é uma das principais investigadoras da vidobra de Bene, como intitula, e seus alcances não são menores do que a própria obra do pluriartista italiano. Aproveitando o termo que Deleuze utiliza para falar de Bene-Schumann, observo que é por amor que Balestreri acopla Bene, e mesmo nas distâncias, os atravessamentos são como uma cópula que permitem notar novas peles – Bene-Shakespeare tanto quanto Bene-Schumann – ou mesmo o percurso que marca uma Balestreri que vai de Boal a Bene. É uma terceira pele que se cria, não mais a de Bene ou a de Schumann, mas um ser derivado, devir outro, a serviço das operações que põe em movimento. Tornado necessário, como observa Deleuze.

E tenho descoberto, tanto pelas minhas andanças de/no mundo que a pesquisa aproximou e permitiu – a Professora-Pelotas que convocava caminhadas de escuta no entorno da universidade; o Corpo-Cassino que renasce pedalando e riscando a areia frente ao mar; a Pesquisadora-Coventry que pôde reconhecer-se em casa do outro lado do oceano, o que abordarei adiante, ou a Performer-Porto Alegre, supostamente o lugar de “casa”, mas dos palcos do Instituto Goethe à CCMQ¹³⁴, da performance no café ao palco do Renascença, ou ao Parque da Redenção, também outros mundos- , quanto

¹³⁴ Casa de Cultura Mario Quinta, Porto Alegre.

pelas andanças de outros artistas, pesquisadores, antropólogos, e suas experiências singularizantes e singularizadas, que peregrinar pertence à ação de abrir os poros, potencialmente criando novas peles para os corpos. Segundo Balestreri, quando narra uma de suas inúmeras visitas à Itália no rastro da vidobra de Bene:

Ali entendi na pele duas coisas: o que é un paese, vilarejo, pequena cidade muito distante dos principais centros urbanos, embora com boa infraestrutura, se comparado a algumas cidadezinhas brasileiras, e o que é buio. Eu não pretendia voltar na escuridão, já que o caminho seria pela estrada, no acostamento. Quando cheguei em Ugento, perguntei, para algumas pessoas que estavam na frente de uma casa, onde era a igreja, a Chiesa della Madonna. Não acabei de falar, um homem me perguntou, espantado: “Quale Madonna? Ci sono tante!” Há várias Nossa Senhoras, aprendi também – eu deveria especificar a qual delas eu me referia. Como me disse o professor Giacchè, o sul da Itália vive um politeísmo católico, porque os santos, que são numerosos, têm mais importância que Deus, para a população em geral. Não havia mais nenhuma festa patronale propriamente naquele momento, “apenas” uma missa encerrando a semana dedicada à Nossa Senhora do Rosário di Pompei. Após ir até a igreja, retomo rapidamente a direção da estrada, porque logo, logo cairia a noite - il buio. Alguém me ofereceu uma carona, como nos velhos tempos de minhas viagens pelo Nordeste do Brasil, um tipo de carona quebragalho. Cheguei faltando mais de hora para o último trem passar, fiquei gravando, com um tablet um pouco do silêncio e il buio. Foi assim, caminhando pelas pequenas cidades e estradas, que me ocorreu a ideia de um pesquisador peregrino, talvez um romeiro. (BALESTRERI, 2018, p.5)

Tanto o peregrino como o romeiro, para usar os termos da autora, assemelham-se pelo percurso, pela distensão do tempo de ação para trilhar um caminho, ou uma reza. O corpo do viajante está exposto a novas configurações operativas, não é mais caminhar, mas pertencer a um limite. Descobrir Nossas Senhoras, como nos conta neste breve trecho, por exemplo, ou vincular o nordeste brasileiro ao sertão italiano, são experiências de bordas, entendo. Mais adiante, Balestreri traduz as notas de um jornalista, poeta e caminhante italiano que trata do termo viandanza, uma palavra segundo ele esquecida e que se opõe ao ato de excursionar, não mais possível para certos tipos de experiência que habitam o limiar.

A palavra viandanza é bela, tão bela que foi esquecida. Te faz imaginar uma criatura que se move em um espaço dançando. Te faz imaginar que seja o caminho a dançar, como se estivesse feliz de receber quem o atravessa. (...) pode-se fazer excursões no limiar? No limiar pode-se apenas dançar. Como Isadora Duncan, te despojas de todo ornamento. (NACCI, 2014, p. 134 apud BALESTRERI, 2018, p.6)

Gostaria de apropriar-me do termo para devolvê-lo na versão veidança: uma proposição de percurso possível no próprio corpo. Este estrangeirismo tratará de outros deslocamentos no corpo, é uma ação de necessário reconhecimento de um território quando o tomamos como desconhecido, precisando descobrir como se chega, quais caminhos conduzem a determinado estado ou humor, por exemplo. Por quais veias se faz um novo corpo? Um corpo-sem-órgãos. Quais escavações de espaço possíveis na matéria-corpo, como as escavações que um bailarino promove no espaço não homogêneo que o circunda? Um treinamento para minoração passaria necessariamente por aí: um estrangeirismo em si – esta ação dançada na própria matéria, molecularizando-a.

“A minoria cava outras possibilidades de vida. Não tem a ver com desviar do padrão, porque o padrão faz ainda o desviante existir em função dele. Então são invenções de novos modos de existir” (BALESTRERI, 2017).¹³⁵ E o Teatro Menor de Carmelo Bene não faz justamente isso? Ele não representa uma minoria, mas devém menor. E acho que é por um tanto de pele que tudo isso acontece, esse amor que torna profundamente necessários os procedimentos de renovação, ou melhor, de *inovação*. Pode-se dizer que Bene não renova Shakespeare, ele faz mais, ele *inventa*-o novo. E não importa realmente as origens, que um seja italiano e outro inglês, ou alemão, ou mais francês do que italiano como alguns franceses consideram Bene (BALESTRERI, 2018, p.4), ou nós brasileiros de ascendências indígenas, europeias, africanas ou asiáticas. Não importam porque o estrangeirismo não está no contraste, mas na operação.

Assim, o estrangeirismo tomado como premissa para ampliar possíveis minorações. Pedagogicamente, pude observar algumas ações banais e despretensiosas que fizeram-me ver o estrangeirismo como consequência subjacente. Por exemplo, a solicitação do autorretrato, atividade que pertence ao início de quaisquer das minhas ações em salas de aula. Diz respeito a um exercício livre, aberto, sem maiores delimitações, compor um autorretrato é tudo que peço aos estudantes. Porém, o que considerava de início banal e despretensioso, como disse, se revelou potente e de força suficiente para fazer com que estranhassem a si próprios. Uma primeira porta, talvez. Poro. É que à ação de narrar-se – seja com palavras, traços, gestos - como já dizia Pessoa,

¹³⁵ Palestra no evento “Teatro e Filosofia”, realizado na Casa de Teatro, no dia 14 de dezembro de 2017, Porto Alegre, RS, Brasil.

“desde que vivo, narro-me” -, justamente revela o tanto de vida inapreensível que atravessa os corpos. E, como consequência, a necessidade de expor-se sempre de forma fragmentada, afinal é impossível um retrato que dê conta de “mim” ou de “eu”. Por isso, às vezes nos conforta ouvirmo-nos narrados pelas palavras ou imitações gestuais de outros, parecem-nos mais “verdadeiros” sobre nós mesmos do que o que possamos eleger para dizer-nos. Afinal, se o outro assim me percebe é porque, geralmente, tem algo do que exhibo aí. A potência deste exercício talvez esteja não no retrato, mas no *auto*: isto que exerço sobre mim mesmo. Se o exercício é reconhecer-se, ele antecipa o que desconheço, notei. E nas angústias que tal ato promovia nos corpos engajados na atividade, muitos começavam por cavar esforços de nascerem-se novos. O autorretrato se provou uma viagem capaz de traçar novos territórios ao dizer dos corpos. A necessidade de dizer-se revelava o abismar-se. Aliás, diria que o mais interessante dos autorretratos é o que o retrato não pinta, justamente tudo que se omite do que se pretende fazer ver numa eleição de cores, traços ou palavras sempre excludentes.

Reflexão adjacente: e não seria essa a ação do tempo nos corpos também? Crescer, envelhecer não é nos tornarmos estranhos? Através de sutis mudanças em nossas estruturas, pele, formas, o tempo nos faz dizer não mais eu, não mais eu, não eu, eu, não mais de novo... E que seria a ação do tempo nos corpos senão a própria vida se desenhando? Tempo passando...

“receita pra engordar instante magro:

*sentir o gosto do tempo atravessando o corpo
e gostar*

do tempo atravessando o corpo” (MOSE, 2000, p. 24)

*Quem tem olhos para ver o tempo
Soprando sulcos na pele
Soprando sulcos na pele
Soprando sulcos?
O tempo andou riscando meu rosto
Com uma navalha fina
Sem raiva nem rancor.
O tempo riscou meu rosto com calma
Eu parei de lutar contra o tempo
ando exercendo instantes
acho que ganhei presença.
Acho que a vida anda passando a mão em mim.
A vida anda passando a mão em mim.
Acho que a vida anda passando.
A vida anda passando.
Acho que a vida anda.
A vida anda em mim
Acho que há vida em mim.
A vida em mim anda passando.
Acho que a vida anda passando a mão em mim. [...]
(MOSE, 2000, p. 9)*

Outra prática propulsora a um devir estrangeiro, suas sensações e movimentos, é a escrita de si. A este respeito, sob este título, tive oportunidade de participar de uma atividade acadêmica¹³⁶ conduzida pela Prof. Dra. Mirna Spritzer na qual desdobramos a investigação sobre as potências, os modos e as consequências de escrever-se. Dois dos gêneros que estudamos pertencem, acredito, às práticas dos viajantes: as cartas e os diários. Especialmente os diários, os redigimos para além da documentação, creio que os fazemos por necessidade. Ao menos, assim se deu comigo durante o tempo de pesquisa na Inglaterra. Não é que me faltassem oportunidades de escrita, as quais a colaboração de duas co-supervisoras em instituições distintas promovia mais do que satisfatoriamente. Mas, em dado momento, sem compromisso ou critério, precisei sentar e tomar notas das minhas impressões, passagens de corpo, estados de descobertas, sensações que me tomavam. Estas coisas que nos arrebatam e são próprias dos viajantes (não dos excursionistas). Batizei-o de “Diário de Relevâncias, Relações e Relatividades”, porque era difícil me desprender do que fora realizar em solo britânico, a pesquisa, mas também porque precisava dar palavras a novos corpos que nasciam e que me exigiam a liberdade de não estarem necessariamente vinculados à incursão investigativa que realizava. A escrita somática, por sua vez, que conheci sob este termo através da pesquisadora Ciane Fernandes em uma prática coletiva que realizamos em Porto Alegre durante um evento em 2012, mas que de fato já sempre pratiquei sem saber que tinha este nome, acabei levando com a devida referência para as minhas aulas de expressão – corporal e vocal - e reconheço igualmente o potencial de tal prática para estrangeirarem-se os corpos, rompendo nascimentos e antecipando mortes.

Dizer de si através do fluxo da escrita, opondo-se a qualquer elaboração prévia textual, deixar as sensações escreverem. Agora, neste momento, percebo que justamente os convocava à esta prática sempre após nossos exercícios de escuta pelos poros ou audição expandida, entre outros momentos. Nas caminhadas impulsionadas pela ação de perceber o mundo mais amplamente, convidando a alterarem seus status de atenção e observarem as relações micro e macro corpóreas de seus caminhar e do grupo, do que se move, do que vibra, enfim do mundo. Balestreri anota em seu diário de viagem à Itália em 2014 “notar o que for sentindo, não procurar um Bene objetivo,

¹³⁶ Tópico Especial I: A escrita de si, caligrafias do corpo. PPGAC – UFRGS. Prof. Dra. Mirna Spritzer, 2020.

mas ver em que o que for encontrando ressoa em mim, anotar minhas sensações e impressões; e, especialmente, nessa jornada, deixar Carmelo Bene se aproximar como um fantasma, deixar que ele me assombre.” (2018, p.4). Revisando o vasto material que tenho guardado dos anos de docência, entre escritos, planos de aula, trabalhos dos estudantes, elaborações de conceitos e exercícios, listas de chamada, etc. elejo dois trabalhos produzidos como consequência desta proposição de escrita somática. Noto, inclusive, que na ausência de título para a atividade, posto que ela era fruto de uma instrução de modos de escuta e escrita, cada uma das alunas a nomeia com ênfase em uma ação ou na outra. Brenda Seneme intitula suas linhas de “Escrita em Fluxo”, enquanto sua colega Rosane Dala Riva nomeia a mesma atividade de “Exercício de Escuta”. São eleições de palavras para o que de fato comportava escrita-exercício-fluxo-escuta-sensação-percepções-percursos-agenciamentos-aberturas-derivações-etc.

“Escrita em Fluxo

A janela do meu quarto dá para rua e eu acordo assustada com frequência porque as pessoas passam falando alto demais. Foi estranho parar para ouvir e acabar encontrando calma. O fluxo contínuo de carros junto ao vento me lembrou o som do mar e eu posso jurar ter sentido seu cheiro salgado. Foi nessa terceira vez, também, que me ouvi. Desde a respiração até o som nunca antes significativo de engolir a saliva. Sem pássaros na rua e o mar que não é mar me fazem imaginar um céu azul e aberto, com sol. Imagine só minha decepção ao abrir a janela e ver um céu tão nublado.” (Brenda Seneme, 28 de junho de 2018 - Expressão Vocal I)

“Exercício de Escuta

A cozinha pequena ecoa pássaros, música e máquina em forma de som. É roupa que lava; é som que reporta; é a chamada do bem-te-vi. É o som... é o tom. É o silêncio nas entrelinhas. Vizinho que fala, que chama. Porta que bate. Passos fortes e rápidos na escada são ouvidos entre um barulho e um silêncio de intervalo. [...] É o freio da máquina. E outro pássaro chega e canta juntamente à música. E mais silêncio preenchido. [...] E assim caminho, e assim persisto, entre um silêncio sonoro e outro. [...]” (Rosane O. Dala Riva, junho de 2018 - Expressão Vocal I)

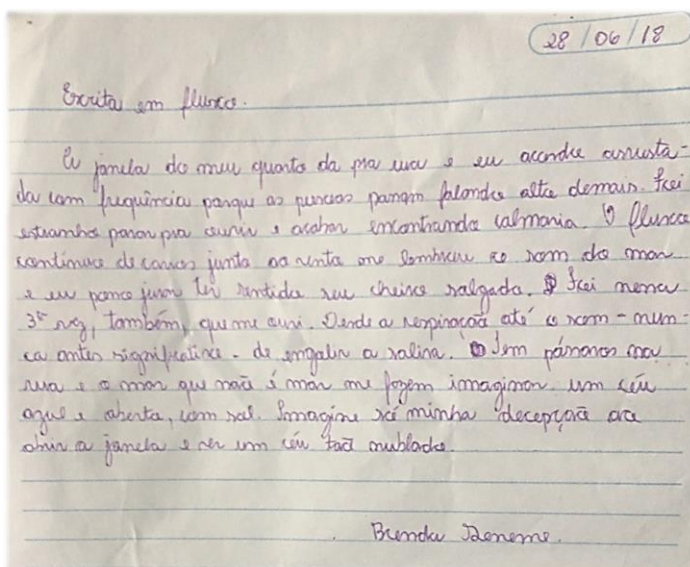


Figura 73

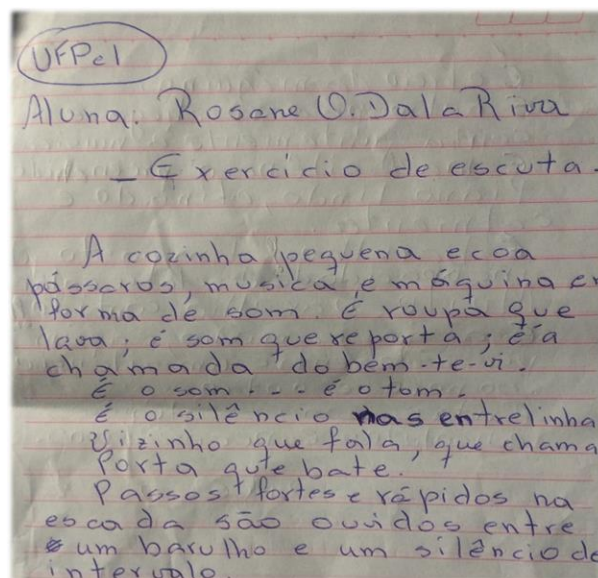


Figura 74

Ser performer sem viajar-se é deixar de viver a parte mais poética, pragmática, propulsora, potente e poderosa das artes cênicas, na minha opinião. Como escrevo deste lugar bastante afetado e produto do percurso possível neste corpo, como praticante do movimento e pesquisadora dos processos de criação, tenho testemunhado a necessidade de nos tornarmos corpo-estranho no próprio-corpo como potência para composições cálidas e possíveis derivações menores.

O ato de estranhar a própria pele pertence à história do meu corpo também em sua relação com as lesões psoriáticas que, de tempos em tempos, faz surgir. Eu e não eu – um eu escamando, às vezes coça. Mas acho que interessam pouco estes traços do meu histórico médico aqui, o que importa é o que me fizeram ver de novo através da atenção à própria pele neste diverso campo a que chamamos trabalho de corpo do performer. Estrangeirar-se é revelar as camadas de composição do corpo, suas subjetivações, seus processos, seus modos de expressão, de percepção, seus humores, sensações. Este ver-se de perto que é ao mesmo tempo ver-se de longe, desconhecido. Trata-se de uma perspectiva, no caso da pesquisa que percebe este corpo por suas camadas - compositivas-, e de um exercício continuado de operar as forças de atenção no corpo através delas. Tornar muscular a emoção, intensificar as potências, soltar articular, produzir maquinicamente pensamentos.

“Oh, meus pobres pezinhos, me pergunto quem irá calçá-los e vestí-los suas meias agora, queridos?” (CARROLL, 1869, p. 15-16. Tradução nossa.)

CHAPTER II.

THE POOL OF TEARS.

“Curiouser and curiouser!” cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English); “now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!” (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off) “Oh, my poor little feet, I wonder



Figura 75

16

THE POOL

who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I’m sure *I* shan’t be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can;—but I must be kind to them,” thought Alice, “or perhaps they won’t walk the way I want to go! Let me see: I’ll give them a new pair of boots every Christmas.”

And she went on planning to herself how she would manage it. “They must go by the carrier,” she thought; “and how funny it’ll seem, sending presents to one’s own feet! And how odd the directions will look!

*Alice’s Right Foot, Esq.,
Hearthrug,
near the Fender,
(with Alice’s love.)*

Oh dear, what nonsense I’m talking!”

Just at this moment her head struck against the roof of the hall: in fact she was now rather more than nine feet high, and she at once took up the little golden key and hurried off to the garden door.

A pergunta de Alice (CARROLL, 1869, p. 19) “Who in the world am I” me acompanhou diariamente ao longo de todo o ano de 2019 na capa de uma Moleskine. Parecia pertencer à pesquisa, mas não foi premeditado. Há muitos anos utilizo as agendas Moleskine para organizar minhas tarefas diárias. Não são um diário, apesar de que as páginas pretendem dar conta dos dias em suas tarefas, demandas, compromissos, embora às vezes escapem pensamentos ou conceitos por suas linhas. Acontece que na referida prática sobre “as escritas de si”, em dado momento passamos pelas listas. A narrativa da escritora Conceição Evaristo, - que diz ter nascido

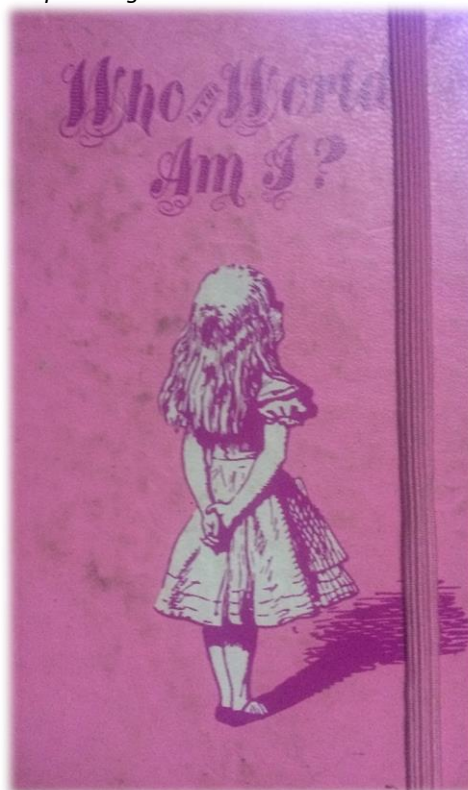


Figura 76

rodeada não de livros, mas de palavras, através da oralidade e das histórias que ouvia sobre a escravidão de seu povo -, abrihantou o tópico com a ponte poética possível entre estas listas - de compras, de afazeres, etc. - e o narrar-se. Aliás, noto que todos os exemplos de escritas de si que Mirna Spritzer convidou para comporem os encontros meio escrevem pela pele, inventam modos próprios para corpos de experiências singulares. Fomos de Conceição Evaristo à Emicida, passando por Grace Passô - mencionada à página 23, diários de Kafka e Woolf, a ministrante lendo para nós parte de sua história em uma carta antiga, do tempo de namoro dos seus pais, e como a voz tornava vivas as palavras apreendidas na folha de papel maltratada pelo tempo, ou uma Angelene Lazzareti que nos falava de Artaud e cuja pesquisa doutoral sobre o *entre*¹³⁷ se aproxima em muitos aspectos da abordagem de corpo aqui proposta.

Tomo a liberdade – de novo, já estou quase bêbada - de expor abaixo minha escrita produzida naquele momento, atravessada que estava pela pesquisa aqui exposta, e que me fez perceber a peculiar relação entre minhas agendas e o tema que conduz estes estudos, numa coincidência errática, talvez, ou por coerência de algo que, de fato, me vi desde sempre interessada – essa composição pela pele, transbordamento

¹³⁷ Corpos de precariedade. In: LAZZARETI, Angelene: *ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral*. PPGAC, UFRGS: Porto Alegre, 2019.

expressivo, pontos de contato entre a carne do corpo e a carne do mundo “correlatos que se trocam, coincidência ideal”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.230-231),

Listas: as redijo o tempo todo. São listas de estriamento da minha rotina que tenho especial prazer em riscar no fim do dia: done.

Um pouco mais de colágeno na pele. Um horário para cada coisa e as que se perdem e pulam os dias. Adiadas. A dia das...

Um imposto de renda de uma renda que me borda. Na borda. Nas minhas bordas...

Lista de produtos – do que falta - do que tem que comprar – a falta listada parece já um preenchimento de espaço. Os produtos que também pulo: fica para a próxima, e a próxima, e a próxima... Questionamento de prioridades. Fazer caber na renda: de volta. O velho tema do valor das coisas.

Não me adio mais, agora me adágio. São muitas Moleskines somando os anos. Agora percebi que há Skin na marca das minhas agendas. Incrível, gente, incrível: há sempre surpresas urgentes. E velhos temas. E valha-o tema. [...]

A lista traz os nomes e cada nome muitos movimentos.

A ordem das coisas e as coisas em ordem. Há natureza porque é da minha natureza. Não se adie. Pôr-me na lista. Nas listras, cada veia, um risco. Para traçar no fim do dia... No fim de uma vida. No fim de um ciclo. Há vida e ciclos em mim. SO-LISTA! (Junho de 2020)

A ideia de solista se relaciona com a pergunta de Alice, agora noto, e com a pesquisa aqui apresentada no que se refere a pensar-se no mundo, essa qualidade solo da existência. Percurso-pele entre nascer e morrer. Mesmo um corpo no coro ou no corpo de baile, apesar de pertencer à matilha-bando da cena, sua performance é sempre solo, no sentido que se desenvolve no corpo singular de cada ator ou bailarino, mesmo quando este corpo comunga com outros corpos ou com os elementos do espaço e da cena. A matéria que o estrangeirismo da própria pele treina é esta do entre eu e o mundo, entre eu e o outro, entre eu e todas as infinitas desdobráveis possibilidades de mim, um não-eu para o movimento. Um corpo que vibra, volta, vê-se, espirala, escapa. O estrangeirismo, importante ressaltar, não é o exercício de estar fora, mas o de estar dentro com novas percepções. Aliás, nem dentro nem fora, pois estes limites não respondem às qualidades que este estudo convoca. O corpo limiar exclui dentro e fora ao se fazer inteiro e, nesta inteireza, perceber-se em partes, camadas, estas parcelas de corpo que somos. “[...] regimes de pele – granulada, aveludada, tesa, tecida. Ela tem jeitos de se mostrar e de cegar ao mesmo tempo. Nada se vê com os olhos lá dentro. Os olhos, o nariz, os dedos, a língua dentro.” (NANCY, 2015, p. 22) O estrangeirismo é uma atitude do corpo no corpo pelo corpo: esquecer os mapas na pousada, sem rota de volta

para o hotel, peregrinar para descobrir cantos fora das “zonas turísticas” de mim/nós corpo – lendo as placas que são os estados e humores e que nos conduzem a territórios, desenhos, figuras, etc. até então inexplorados. “É necessário estar disposto ao desconhecido, ao ser estrangeiro que pulsa sob a pele conhecida” (LAZZARETI, 2019, p. 174). O tensionamento entre familiaridade e estrangeirismo é o movimento de ir no próprio corpo, cria-se no que se desconhece, mas recorremos aos re/per-cursos que nos impulsionam a este trilhar peregrino de si. O que é próprio e o que é estranho são faculdades de um mesmo ponto de vista, portanto relativas, fruto de perspectiva. Entre um e outro, onde se faz o molecular?

Por considerar que dois extratos do referido “Diário de Relevâncias, Relações e Relatividades” podem agregar aspectos de observação neste escopo, e também pela relação de um dos trechos com a produção da estudante Brenda Seneme em sua escrita em fluxo que a permitiu ouvir o mar, além de que ilustram adjacências da pesquisa que, no fim, reiteram-na ao desviar-se, me permito incluir abaixo uns trechos despreziosos, experiência que transbordava “no estrangeiro”. Meu diário pessoal que não compunha os escritos da pesquisa que produzia, mas que produziam pesquisa no corpo, inevitavelmente, e alteravam o olhar do corpo que pensava a pele, os poros, esses portos¹³⁸ para o performer. Na intenção de minimizar o cerceamento sobre os “modos”, colo-os abaixo sem revisão, tal como foram escritos.

Diário de relevâncias, relações e relatividades

“Time is on my Side” (Rolling Stones, 1964) - Tuesday, 3rd September 2019.

Resolvi começar a escrever assim, do nada, no meio de um cigarro que tem valido mais que ouro para meus cúmplices pulmõezinhos viciados. Não são eles. Aos pares. Traição. O vício é do corpo. Não do pulmão.

Então, sentada no parque, no meio da tragada, ao observar na linha diagonal ascendente do meu olhar uma ave que plainava, longilínea de ponta a

¹³⁸ Minha relação com os portos, Southampton, cidade portuária onde entrei no mundo, Rio Grande, cidade portuária onde cresci, descobrindo o mundo, atravessada do entorno e agindo nele. E o mar de uma cidade sem porto e sem mar, como o caso de Coventry, onde de repente eu podia ouvi-lo na vibração dos motores dos carros que rasgavam a superfície do anel rodoviário que caracteriza a cidade. Os portos, no sentido de ancoragem e de partida para a navegação oceânica, acho que se relacionam com a noção de poros que este estudo apresenta. Pensar pelos poros passa por pensar nos portos de cada corpo: tensão entre segurança do apertamento e fluxo rumo à deriva, possibilidade para a descoberta.

ponta de cada uma daquelas asas, pensei na relevância do que apreendia e decidi tornar diário estas breves notas sobre pontos que me parecem relevantes. A notar, me foi possível constatar a distância dos tempos. E naquele momento me pareceu realmente importante anotá-la. Pois a constância da Avenida, entroncamento do anel rodoviário da cidade de Coventry, que rugia atrás de mim alternando momentos de silêncio: sinaleira! (tradução: semáforo), e rasgadas de motores acentuando a passagem do tempo em cada acento sonoro do atrito no asfalto, opunha-se ao tempo que se segurava nos anéis que o voo planador desenhava acima, atenuando-o. Eu, no meio, naquele recôndito verde bem breve - mal daria para chamar-lhe de parque, uma pracinha, talvez. Antepôs-se aquele tempo que contava regressivo: no dia, na tragada, nos carros. O dia e o cigarro acabando. Os automóveis indo. E, como que por um portal, abismava-se aquele sem tempo do voo, os sons mudavam de tom. Como as cores. O cinza, o verde, o azul. Três espaços e três tempos coexistiam, e infinitos, flagrei.

Em seguida, pelo segundo vício de saltarem-me as palavras semelhantes em seus radicais, dei-me conta que caberia registrar também as relações que me são possíveis construir e observar. Estive um pouco presa ao olhar de pesquisadora, a esta insistente prática de movimento mesmo, de expor o corpo ao encontro e quando vê-se, se pegar em análise. Mas esta história remonta a outro dia, precisamente à segunda-feira August 26th, feriado na Inglaterra. Holyday Bank. Data que se encerrava o Notting Hill Carnival nas ruas de Londres e que tomei como desculpa para enfim escapar-me à capital britânica, que adoro e que me faz tão bem habitar.

O Tempo é feito no corpo, do corpo e pelo corpo, afinal. São relativas todas as observações apreendidas nestas notas, pertencem a uma singularidade recentemente autorizada. Autobiográfica. Autocrítica. Autoral, inevitavelmente. Pretender, entretanto, responder a algo de maior amplitude, que deva interessar aos corpos estes da cena, pois que sou isso senão afinal. É o que sempre soube ser como corpo. E talvez pesquisadora, filósofa, sei lá que se diz exatamente deste vício de pensar, apropriar, tentar entender, para espantar-se com a esterilidade de tal ato, e desprender-se. Enfim, desprende-se. Que nem a pele que cai, solta, morta, do calcanhar ressequido, das cutículas às margens das unhas, peles e peles que deixaram de pertencer a um corpo. Célula morta. Narrativa torta. Deixemos ser...

Ondas do mar "sobre um trevo a cem por hora" ... - Guildford, University of Surrey- Monday, 9th September 2019.

[NOTA 1: Detalhe do caminho: pit stop em Londres. Sem o glamour da apropriação das pistas de corrida: baldeação mesmo. Mas mesmo de dentro de um ônibus. Só vendo a cidade passar, em trânsito, constato: bate uma sensação de amo London, assim com o português atravessado no inglês mesmo. Porque eu até uso o love, mas o verbo amar tem um peso diferente na minha boca than to love. Eu amo: conjugação mais forte, me parece. I love sempre considerei muito mais sexy. "I love you". Assim, com suas devidas aproximações e distâncias como há muito se discute entre sexo e amor. Amo London, muitas sensações potentes me suscitam esta cidade,

Notas sobre experiência em Coventry escritas em Guildford –
delay do pensamento? "o pensamento vem sempre depois..."

já desde a primeira vez que estive aqui. E a segunda e a terceira. E agora a quarta! Amém. Amo. -> Amo London. Love Londres. Seria assim, sentimento e tesão ao mesmo tempo. Dizem que a gente casa, né?]

[NOTA 2: Guildford em exploração sequencial não me causa menos impacto positivo. Mas Guildford é mais recente em minha trajetória. Estive aqui pela primeira vez em 2017 para conhecer a Universidade, fazer o primeiro contato intencional com a Dra. Laura Cull, foi uma visita objetiva, bate e volta de London. Então, hoje, em minha primeira investigação exploratória mais atenta à cidade posso dizer que me apaixonei. Confirmou a primeira impressão e está se instalando com uma qualidade de afeto. Afetando-me. Aqui senti que cheguei na Inglaterra. Recém hoje, nesta segunda-feira. Parece-me que cheguei à Inglaterra. É que London é Inglaterra, mas é tanta coisa junto, uma combustão, potência de intensidades. Aqui a devida calma, o alinhamento, as cores, os sons que minha expectativa ansiava.]

Era isso o que subjazia ao discurso comparativo do último dia 03 de setembro. Sobre o ruído dos carros nas avenidas do anel de Coventry. Era o fato de que a vibração sonora distante era como se houvesse o mar ali. Uma atração sonora muito familiar, considerando que me criei na praia do Cassino, desde criança fazendo o exercício de ouvir o mar ao longe, ao fundo da paisagem sonora de nossas vidas que se construíam nas ruas de ascendência portuguesa, onde até o nome de um dos meus bisavôs paternos, José de Mattos, estava literalmente estampado em ladrilho em uma das calçadas do centro da cidade de Rio Grande. Enfim, o fato é a similaridade composta sonoramente, mas não é pelo desenho sonoro propriamente dito (eu de novo e as coisas propriamente ditas, ainda bem que tenho o trecho do Campos de Carvalho¹³⁹), mas pela qualidade vibracional da onda que aproxima motores de automóveis às ondas do mar. As ondas que batem, mas mais do que isso: quebram. Meu mar, lá no Cassino, é tão violento às vezes. Violência mesmo. Chamamos assim: a violência das ondas – que quebram desordenas (mexedeira, chamam os surfistas), e a força das correntes oceânicas - o famoso “repuxo”, nomeado pelos banhistas.

¹³⁹ O trecho que menciono no diário é uma passagem do escritor Campos de Carvalho que acompanha a pesquisa há muitos anos. Trabalhei com este trecho nas aulas de expressão vocal, antes do início dos meus estudos de doutoramento e, depois, aparecia ocasionalmente em meus escritos. Agora, percebo que neste obituário o extrato do autor que por tanto tempo me acompanhou acabou por não aparecer ainda, colo-o aqui, numa nota de rodapé que definitivamente não comporta a relevância que estas palavras tiveram em alguns impulsionamentos. Mas, entendo que aparecer ou sumir também fazem parte dos movimentos, este trecho me autorizou a pensar a pele propriamente dita e o abismo da própria expressão. Ele atravessa todo o texto aqui exposto, mesmo quando esteja assim, meio morto, permitindo a passagem de outros movimentos ou o aparecimento de outros autores: “Não devo beber mais. Garçom, outra dose! – a voz me saiu um pouco alta demais, isto é o que eu não entendo, há pouco não quis sair de jeito nenhum: a verdade é que todos aqui estão gritando e não sou eu que vou dar lições de urbanidade: urbanidade, o tipo da palavra cretina, não me lembro de tê-la usado nunca até aqui. U-R-B-A-N-I-D-A-D-E – cheira a amoníaco, ou sou eu que estou cheirando, ainda bem que não cheiro a urina propriamente dita: POPRIAMENTE DITA - e que será a urina que não seja propriamente dita? Eu por acaso serei eu propriamente dito ou imprópriamente dito? – e o garçom será ele propriamente dito ou imprópriamente dito, e esta cadeira, e mesmo este par de óculos assestado no meu nariz: mas isto já é metafísica pura e da pior espécie, merda para ela, merda para mim que não consigo fugir dela.” (CARVALHO, 2005, p. 190)

Peguei-me agora nesta coincidência. Muito antes de poder imaginar pensar, supor qualquer coisa com Deleuze e Guattari na minha humilde 'concepção' de mundo, já empregava com frequência os termos violência e força. Não eram conceitos ainda, eram movimentos da paisagem que eu habitava. E, claro, paisagem também não era um conceito.

Confluência do vocabulário que se expande em meanings. Eu amo a língua portuguesa. E ela se contamina. Meus termos de descrição do mar tornaram-se conceitos fundamentais em minha pesquisa doutoral. Não é louco isso? A qualidade de pensamento que pode ganhar um performer. Ora, talvez minha própria viagem que é, de fato, uma experiência corpórea com esta vibração percebida à distância seja então a denúncia de que o corpo recorre ao que conhece. Como é possível que eu sinta, sonora e sensivelmente, a presença do mar no horizonte da paisagem? Aqui em Guildford, talvez pela composição montanhosa que recorta a acústica da cidade, se faz ainda mais intensa. Agora há pouco quando descí para fumar um cigarro - ele ainda-, parecia que eu estava há poucas quadras do mar. Parecia muito aquela sensação de estar no Cassino. Bom, eu sei que estou em uma ilha, mas estou bem distante da margem. Da borda. Estou tentando contar uma história e meu repertório está tomado de conceitos. Ilha, margem, borda. Socorro. Volta.

É isso, apenas constatação de que meu corpo convoca uma relação intimamente familiar aproximando dois territórios que, racionalmente, me parecem nada familiares. As avenidas, anéis, roundabouts, que cortam a Inglaterra, ou costumam, melhor dizendo, aparentemente em nada se assemelham à imagem da praia longínqua, vasta, de mar violento, semidesértica. Mas o corpo sente. Que posso eu dizer diante desta evidência tátil, vibrátil?

Fez-se a comparação...

...distante.

Talvez não tão distante já que as ondas, o movimento, o vento, todos são há muito tempo usados como monitores. "A vida é um moinho" talvez tratasse disso também. Água: movimento, emoção. Aliás, emotion é uma qualidade da motion como observou Jean-Luc Nancy...

Como é possível notar, a pesquisa era um fantasma, mesmo meus estados de exercício pessoal e não analíticos estavam repletos das referências, dos autores e artistas, das práticas de movimento e dos movimentos pelos poros que experimentava. Mas, pensando bem, que é um diário senão uma certa análise do dia, prática orgiástica de condensar a experiência diária em uma redação? Acho que as cartas, os diários e as listas se aproximam, mas é importante observar as distâncias... dos gêneros, das intenções, dos efeitos. A lista elenca, o diário confessa, a carta conta, por exemplo. Mas é só uma perspectiva, porque, claro, o diário conta, a lista confessa e a carta elenca

também. O que quero dizer é que o movimento -no corpo-de corpo-composição-criação e invenção- nasce exatamente deste pendular entre reconhecimento, estranhamento, abertura e reterritorialização, eleições e desterritorializações, o estrangeirismo é o movimento de abrir a língua, os modos, retraçar os mapas que reconstroem corpos-formas, o performer aberto ao becoming é este forasteiro, fora, forma por seus efeitos possíveis... o devir no corpo do performer é o movimento de estranhar-se, um ir aqui, no próprio corpo, com pit stop ou baldeações permitidas no fluxo entre as camadas com que compõe, mas sempre ir, mover no verbo seu animal. Combustão de forma. A própria pele é o porto de onde se parte e, no retorno, onde se aporta... o movimento é a criação.

Meu corpo não é somente minha pele virada para o fora: ele já é ele mesmo o fora em relação a mim, o fora em mim e para mim – oposto a mim por mim mesmo, por me distinguir da unidade. Estranho estrangeiro para os outros e de início a esse outro que eu me torno graças a ele. Onde sou em meu pé, em minha mão, em meu sexo, em minha orelha? Onde sou nesse rosto, nesses seus traços, vestígios, vieses e estremecimentos? Quem sou sobre os contornos dessa boca que diz ‘eu’? (NANCY, 2015 p. 46).

Poderíamos pensar, talvez, que a matéria de trabalho no corpo do performer é este tanto estrangeiro de si, independentemente das técnicas expressivas a que recorre, seu empenho estaria em cavar este corpo novo fruto de um movimento de estrangeirismo, potência da pele que é ela própria eu – minha pele – e não-eu – pele morta, mim por mim e só possível porque é FORasteira de mim. O treinamento da pele, me parece, é esse ticket de ida: vida no corpo – pulsação para corpos-sem-órgãos. Treinar o corpo para o estado pele porvir. “Who in the world am I?” não é uma pergunta sobre identidades, é justamente uma pergunta sobre os movimentos... Corpo como ecossistemas de probabilidades.

Como nos lembra Balestreri (2018) quando reflete sobre “a máquina de guerra gaguejante” de Carmelo Bene, “o ator não tem substância, tampouco o espetáculo”. A autora apresenta as palavras do próprio Bene sobre o termo máquina atorial:

O ator não basta, tampouco o grande ator. É preciso ser uma máquina, que eu defini como ‘atorial’. O que é uma máquina atorial? Primeiramente ela será amplificada. Mas a amplificação - é uma coisa estranha - não é um gonflage, isto é, não é um aumento [...] é quando aproximo tanto, que os contornos se desfazem. Teatro é tudo que não se compreende (BENE apud BALESTRERI, 2018)

Uma língua menor dentro da língua, uma máquina atorial para o ator, construir um corpo sem órgãos para o performer. “Como o corpo pode virar alguma coisa que não estamos acostumados a ver?”, perguntava Lia Rodrigues no processo de criação coreográfica de “Aquilo de que somos feitos” (Rio de Janeiro, 2000) conforme relatado no livro da bailarina e pesquisadora Mônica Dantas (2020, p. 150). Quando os contornos se desfazem, como diz Bene, é esse corpo que se abre que defendo aqui. Estrangeiro da própria pele - superfície de contato com o mundo: “tudo que não se compreende”!

O estranhamento permite a equação entre distâncias: uma matemática do próximo-familiar ao distante-estranho, e do distante-familiar com o próximo-estranho. A criação cênica no corpo que se pretende n-ovo, ou uma máquina atorial que amplifica para desfazer os contornos reiteram as proposições de rasgo, esburacamento, a pele-passagem é como olhar para o umbigo fora do corpo... um tal orifício descontínuo, não constituído, erradicando-se do que supõe qualquer origem. Por fim, não se trata de modo algum de uma tarefa tranquila, a turbulência é premissa do estranhar-se, mas se trata de considerá-la necessária a qualquer prática cênica que pretenda compor com corpo aberturas no tempo, ou que pretenda compor no tempo aberturas de corpo.

Chegar a si muito longe de casa... Ou chegar em casa sem certezas de si...

C-E-N-A - Corpo Estranho Nutrindo Aberturas (cena como sigla exibindo três operações para o corpo)

HOME



*Ter uma casca é dar-se.
(Clarice Lispector, 1977)*

Figura 77

Claro que uma pesquisa que trata da pele inevitavelmente chegaria à partícula que refere à casa...

A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de *habitat*). Com o território-casa muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, *sensibilia* que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possíveis uma transformação das funções. [...] Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores, de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território). (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 237-238)

Para falar de casa, um título em inglês, que é o próprio homem sem chegar ao final, em português. Diria que home já é uma palavra nossa também. Eu mesma a utilizo há muito tempo e noto, no teclado do notebook Dell onde redijo estas linhas – produto nacional, teclado em língua portuguesa – que as duas primeiras teclas da fileira superior são “End” e “Home”. Portanto, home, assumo, está na língua portuguesa.

Aproveito o espetáculo homônimo que assisti em Coventry, quando havia recém completado um mês da minha chegada em solo inglês, para tratar desse lugar: casa, lar, ninho, espaço de refúgio no mundo, um canto a que chamamos nosso. Propriedade. “O sonho da casa própria” um slogan cretino para uma necessidade constituinte. Corpo-casa-próprio. Aliás, já estive apresentando traços de casa mesmo fora da partícula a ela destinada. A pele tem seu caráter invólucro e lar, também, afinal¹⁴⁰.

*Eu ando pelo mundo prestando atenção em cores [...]
Passeio pelo escuro, eu presto muita atenção [...]
E como uma segunda pele
Um calo, uma casca
Uma cápsula protetora ¹⁴¹*

¹⁴⁰ Sobre a relação entre a pele/casa e a Terra, o artista austríaco Friedensreich Hundertwasser elaborou uma teoria que chama “5 Skins”, na qual elenca as cinco peles que compõem as camadas entre o corpo e o mundo: 1. Pele, 2. Roupas, 3. Casa, 4. Ambiente Social e Identidade 5. Ambiente Global – ecologia e humanidade. (RESTANY, 2001) O artista e seu esquema das cinco peles também aparecem nos estudos de Paola Zordan que esclarece “roupa, casa e cidade formam as camadas intermediárias, sendo estas invenções humanas, os estratos subjetivos, no qual a educação para a civilidade ainda impera” (ZORDAN, 2019, p. 17 e p.19) Para Hundertwasser, “the truth is simple [...] the nature is and end unto itself. It has no other cause but itself, nothing exists outside itself.” (RESTANY, 2001, p.17) Esta pele, que são peles, -camadas- e a noção de que nada existe outside itself corroboram a perspectiva de uma pele plural e molecular que este estudo apresenta.

¹⁴¹ Esquadros, de Adriana Calcanhoto. Álbum: Senhas, 1992.

Home¹⁴² foi a segunda produção cênica que pude assistir no período que passei na Inglaterra, mas sinto como se tivesse sido a primeira, pois a julgo pelo impacto que catalisou na minha experiência. E quando menciono experiência não é do lugar de pesquisadora ou performer, o impacto se refere a me catapultar como audiência, como cidadã de Coventry, que vivia àquele momento, e do mundo. Tratava-se do início do ano letivo nas universidades britânicas e o trabalho se realizaria à noite, na rua, mas era preciso solicitar uma senha de acesso para ingressar na área reservada aos espectadores. Uma obra da Highly Sprung Performance Company¹⁴³ que contava com projeções na parede larga e alta de um dos principais prédios da universidade, localizado em uma zona central da cidade de Coventry, de onde também pendiam os corpos em coreografias aéreas que oras interagiam com a iluminação e o fundo neutro, oras compunham com as imagens de engrenagens ou do céu estrelado, entre outras, que tomavam a imponente estrutura do prédio. Os bailarinos que executavam as ações suspensos, desafiando a relação de distância do chão e construindo seus movimentos aproveitando as forças gravitacionais, os impulsos do contato com a parede, as técnicas de danças aéreas, suas posições em relação ao olhar dos espectadores e suas consequências, eram só parte do elenco. No solo, um elenco mirim executava coreografias repletas de efeitos produzidos pelos acessórios a que recorriam em jogo com a iluminação cênica. Havia o espaço de ação ar-parede e o espaço de ação chão-rua, ambos se desenvolviam diante de nossa posição plateia-estacionamento, todos sob o céu estrelado de Coventry, afinal os corpos suspensos exigiam que fitássemos o céu logo acima deles.

¹⁴² Sinopse do espetáculo: “*High above our heads an epic story is unfolding about Coventry. Brick by brick. Coventry, a place rich in history, legend and architecture. An industrial powerhouse blighted by austerity and recession. A city defined by the people who make it home. Throwing new light onto old and daring to dream of exciting times to come, Home tells the story of the Coventry’s past, present and future through sky-scraping aerial dance, music and digital projection, performed by a highly talented community cast.*”
Fonte: <https://www.highlysprungperformance.co.uk/production/home/>

¹⁴³ Highly Sprung Performance Company: theatre that moves. Segundo informação do site: a companhia líder em teatro físico no Reino Unido. Fonte: <https://www.highlysprungperformance.co.uk/>



Figura 78



Figura 79

Tratava-se, em verdade, de um espetáculo na acepção mais tradicional do termo, todos os elementos de uma “boa performance” estavam dispostos sob a eficiência do domínio técnico, espacial e tecnológico. Entretanto, sabemos, não são estes os atributos que tornam as obras monumentais no sentido que este estudo persegue. Pode ser que eu tenha sido especialmente tocada pelo momento particular que estava vivendo: há um mês longe de casa em uma cidade que era até então pouco habitada -fruto do período de férias das universidades-, também estava ao final de uma jornada para encontrar um lar e assentar-me, entre outros atravessadores que dizem respeito a esta experiência muito singular. Mas, de outro lado, a própria cidade de Coventry e sua história de devastação e destruição decorrentes da segunda guerra apresenta constantemente o questionamento sobre a cidade que queremos (re)construir através de diversas ações culturais, portanto um convite a desenhar territórios sensíveis que o espetáculo também apresentava. Esse mesmo questionamento o espetáculo “Cidade Proibida” da Cia Rústica invocava ao habitar espaços “marginais” de Porto Alegre e fazer desfilar seus tipos de corpos – figuras com textos biográficos, trechos de canções populares, “se esta rua, se esta rua fosse minha...”, compartilhando porosamente um senso de comunidade¹⁴⁴ que a obra da Highly Sprung Performance Company também promovia, embora com outro contexto, desenhando outros territórios.

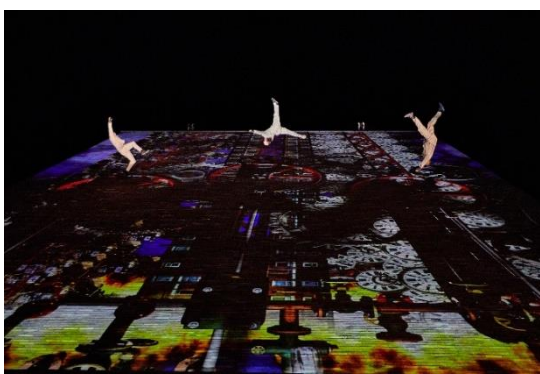
¹⁴⁴ Nas palavras da diretora de “Cidade Proibida”, Patrícia Fagundes, “[...]com nosso picadeiro montado, nos oferecia uma sensação de prazer e acontecimento. Contradizendo as preocupações, nossa presença artística pareceu tornar o espaço seguro e convival, de acordo com a própria intenção do projeto: criar microterritórios onde outras realidades são possíveis, espaços temporais de afeto, festa e encontro.” (FAGUNDES, 2016, p.4411)

As cenas projetadas na vasta parede apresentavam habitantes de Coventry e seus relatos biográficos em certo momento. Fiz breves anotações no diário de relevâncias, relações e relatividades, que nomeei “nem 40 minutos para me emocionar” - essa questão do tempo também, e das emoções: “[...] projeções de moradores de Coventry, em suas janelas, na parede do prédio da universidade abriam-se Bay Windows: uma menina conta “eu moro aqui e sempre morei em Coventry por toda minha vida”, noutra janela uma mulher diz “eu cheguei em Coventry há 30 anos atrás num ônibus da National Express”. Noutra parte, com a imagem das engrenagens e os corpos suspensos fazendo-as mover, ouve-se um narrador dizer “o meu tempo é agora” ou “...the begining is the end...” – são trechos aleatórios do que convergia espetacularidade e senso comunitário.



Elenco juvenil em performance no solo em Home.

Figura 80



Cena de Home. Fotos: Andrew Moore

Figura 81

Acho que a potência que percebo na obra e que foi capaz de me atravessar sensivelmente como público, bem como a muitas pessoas da plateia que testemunhei, está na dramaturgia que compunha a obra de biografias, traços de um teatro documentário. Aliás, minha leitura sobre a obra da Cia Rústica também percebe este pertencimento como qualidade porosa compartilhada, não é a biografia em si, mas o que ela permite em termos de sensações¹⁴⁵. O próprio gênero teatro documentário opera sensivelmente estes corpos contemporâneos por tais traços que se confundem numa singularidade compartilhada, ou numa “solidão colaborativa”, para usar o termo de Quilici. Em 2017 pude assistir o trabalho “Atlas des Kommunismus”, de Lola Arias na cidade de Berlim, uma obra de teatro documentário cujo elenco (“tornado atores”) versa sobre as próprias experiências – memórias, motivos, mundos e movimentos

¹⁴⁵ “Cidade sou eu, somos nós e o corpo. Um corpo. A cidade é um corpo. Casa-cidade-corpo-mundo. Cidades pequenas, cidades grandes, cidades gigantes. Cidades dentro da cidade. Fluxo, diversidade, convívio. Fluxo incessante de homens e máquinas. Espaço atravessado de linhas de força, encontro e desencontro.” Heinz Limaverde, em *Cidade Proibida*. (FAGUNDES, 2016, p. 4408)

autobiográficos – para contar de uma Alemanha dividida que está ainda cicatrizando. Enfim, com tudo isso, quero dizer que as relações entre a pele e este lugar a que chamamos casa, mais desenho de pertencimento do que espaço físico, este nosso suposto “canto no mundo”, participa das nossas relações como corpo no mundo em seus movimentos abissais sobre procedimentos de escuta. Acho que é disso que se trata, uma comunicação cujos efeitos estão esgotados, então não comunica, mas espriaia. Seria como uma abertura deste pertencimento, posto em ruptura para mover: pele-casa -> corpo-mundo.

[...] o que significa comunicar-se? É claro que pode haver ali duas “subjetividades”, trocando endereços e tentando construir palavras-ponte entre os abismos que as separam. Elas interpretam o tal drama intersubjetivo. Mas quando o “sujeito” já se dissolveu um tanto no próprio abismo, quando ele já desconfia da sua própria consistência, as fronteiras são mais tênues e as misturas mais sutis. O que acontece “entre” é mais forte do que as polaridades. Não há nada a ser ostentado e nenhum território a ser defendido. [...] A solidão transfigurada em abertura. (QUILICI, 2015)

O espetáculo “Home”, na minha leitura, impulsionou algumas reflexões que a própria pesquisa que desenvolvia e a experiência que vivia faziam emergir. “Trata-se de criar um lar...” anotei. Porque não eram os corpos ágeis ou as projeções espetaculares, não era a coreografia ensaiada ou o virtuosismo do elenco, o sensível ali se abria pela convocação da partilha. Claro que havia todo um encantamento da performance bem executada, mas ela sucumbiria à análise de uma boa performance se não fossem as ações adjacentes, os relatos potentes de histórias pessoais, as fichas entregues ao público para serem preenchidas com nossas impressões do trabalho, flores distribuídas ao final da performance que estenderam o tempo da própria obra, “invadiram nossa casa”. É isso que percebo como força principal deste trabalho, o modo como lidaram com o tempo que atravessava dramaturgicamente toda obra, mas principalmente que convocava os corpos do público a se perceberem tempo, tempo-corpo-construção-cidade-casa. A aproximação que estabeleci com esta obra se faz pela proposição de alargar o tempo ao propor o desenho de territórios. Os corpos virtuosos do elenco, por exemplo, não eram os grandes protagonistas do trabalho, mas os coadjuvantes que colaboravam para nos fazer ver as forças envolvidas na criação de territórios -home-. A grande estrela do espetáculo, de fato, estava no conceito de “Home”, entendo. Esse conceito que apresentavam em suspenso, aberto, por ser traçado. Home ali era o

próprio entre, noto, onde se (me)mora, são os traços de forças na composição de cada corpo-casa que a obra nos fazia ver.



Material do espetáculo distribuído ao público.

Figura 82

-Sim, há uma pegada ironizando todo o tema que carimboi meu exemplar acidentalmente, quando deixei-o cair ao chão enquanto conversava com a equipe do espetáculo. Meu material de pesquisa trouxe a marca de algum morador de Coventry, ou passante, como eu. A marca no papel me permite observar esses movimentos que seguem compondo adjacências sobre a temática casa-cidade-corpo, movimento de pertencimento, ou pa(i)ssagem de mundo no corpo e de corpo no mundo-.

Figura 83



Flores artificiais distribuídas ao final do espetáculo Home na intenção de que o público as levasse para casa...



Cena de Cidade Proibida, Cia Rústica, Porto Alegre. Foto: Adriana Marchiori.

Assistir Home me fez voltar ao Brasil, claro. Pensei no contexto das artes cênicas no(s) território(s) nacional. Pensei no quanto nossas práticas performáticas são atravessadas por forças de resistência, no sentido de luta por existir. Pensei em pertencimento, em comunidade, em construir cidades como propõem Home-Coventry ou Cidade Proibida-Porto Alegre. Lembrei das experiências em Pelotas, lembrei do Atlas do Comunismo de Lola Arias, em Berlim, pensei no Cassino, meu primeiro senso de reconhecimento de um espaço “meu”. Mas, pensei principalmente em como, em todos estes episódios, por diferentes recursos e procedimentos, através de distintos corpos e narrativas, as forças destas performances de naturezas e territórios tão distintos se assemelhavam pelas singularidades que punham em evidência. Ou seria minha singularidade que assim as tomava como forças propulsoras de sensações que não têm imagem? Se dou nomes ou aponto lugares de experiência é por pura necessidade de apreensão disso que, na verdade, está mais entre uma performance e outra, entre uma cidade e a outra, agenciando tais matérias com que meu corpo tem se composto também.

As singularidades do sentido, matérias para a sua expressão, são essências, forças incorporais que se desprendem das sensações para a animar a superfície. (ZORDAN, 2019, p.100)

*“Encarnadas nos corpos, “cada essência é uma pátria, um país”
a qualidade final que subsiste no âmago das coisas.”*

Acho que andei um pouco como pesquisadora, como performer, como pedagoga, como pessoa de carne, pele e ossos, como se diz, andando por um país das maravilhas, meio Alice, arrastando comigo os desdobramentos de um mundo de Sofia,

meio filósofa. Acho que a dança, este campo de onde tenho dito que é “de onde venho” tem por princípio um certo estranheirar-se-corpo. Mas a própria dança historicamente estratifica-se em técnicas e linguagens, desenhos de corpo e movimentos marcados que representam, ilustram, aprisionam e esvaziam potencialidades de novos percursos. O pensar dançado que defendo aqui é a infusão de forças possíveis quando movemos nas bordas do abismo, para ali traçar um plano de movimento, um plano de pensamento, ensaiar novos passos para corpos vindouros. Uma dança mais Isadora Duncan, Pina Bausch, mais Leminski ou Clarice. “Dança e poesia resolvem-se na forma” (DANTAS, 2020, p. 88), mas tais formas ao invés de apreenderem o movimento ou o sentido, devem fazê-los abrir, libertá-los. As formas que surgem de tais forças são as que se oferecem como enigma para decifração, não são formas resolutivas, mas inversamente apresentam fórm(ul)as problematizadoras.

Meio entre a pegada e o voo, meio peregrinos, meio Alice estranhando o próprio corpo. Trata-se de um exercício perene, continuado, invasão do território corpo pelo movimento do eu em que a matéria é preenchida de forças e as identidades são diluídas, não mais eu, mas eu-estrangeiro, estranhado, entranhado. “Viver o novo, o que nunca vivemos antes, conduz-nos à estranheza da própria vida, ao estado bruto que a linguagem não abarca, impulso vital imiscuído na matéria, mas impossível de ser quantificado, porque não há separação entre a vida e a matéria por onde o impulso vital circula.” (ZORDAN, 2019, p. 59)

Por fim, gostaria de apresentar uma última peça desta lápide-home – um túmulo se faz como última casa do corpo, também? A morte, esse lugar sem critério! Não-lugar: processo, ponto final para germinação, experiência.

A performance “Urbanflows: entangled the grain of worlds, becoming” (pertencente ao projeto “Urbanflows: immersed in worlds”, Coventry 2016-2020) que, esta sim, apresentando corpos nos quais pude perceber traços de abertura a um minor acting, ressignificou todos os mundos de signos com os quais havia entrado em contato até então na cidade de Coventry, na minha experiência corpo-cidade-ecologia-performer-audiência, e que permitiu ampliar sensivelmente estados de contato entre superfícies de pensamentos, expressão-dança, tecnologia-corpo, conceitos-Coventry, planeta-poros. Poderia dizer que foi “a beautiful lesson about eggsistence”, irrompimento da casca do ovo: quebrar que faz nascer a vida.

Horário marcado, o público que deveria comprar os ingressos com antecedência ou antecipar sua participação em “Urbanflows” era recebido no hall de um prédio gigantesco de escritórios, localizado bem no centro de Coventry, ao lado da estação de trens. Recebíamos as instruções, seríamos divididos em dois grupos para sermos guiados por alguns auxiliares da obra cênica. Solicitavam-nos que permanecêssemos em silêncio durante todo o percurso. Éramos conduzidos até uma das pequenas salas do edifício comercial. Cadeiras postas diante de um tripé que sustentava um aparelho celular, atrás do tripé um janelão com vista para o centro da cidade competia por nossa atenção. A performance começa com uma boca – vídeo no celular – vê-se os dentes, a saliva que se estica entre um lábio e outro na articulação de algumas palavras. Pela janela, o fim de tarde mudando a coloração da cidade, as gigantescas avenidas de múltiplas faixas abrigam os carros, as sinaleiras, a passagem de vidas agitada lá embaixo, capturadas pelo capitalismo. Após a exibição do close daquela boca que “falava conosco”, descemos, os dois grupos, pelos elevadores para nos encontrarmos em frente ao prédio, ali se iniciava a jornada que, na verdade, já havia se iniciado. No canteiro de grama maltratada um corpo dança, distante de onde nos encontramos, emoldurado pelo fluxo dos carros nas diversas vias que contornam o canteiro. Ao sinal dado pelos monitores, nos aproximamos, sem pressa, do corpo. Suas ações e movimentos agora detêm mais a nossa atenção, pela proximidade com que dispomos nossos corpos em relação ao corpo da performer. Não dura muito tempo, a performer corre, cruza na faixa de segurança e some na paisagem da cidade. Outra cena acontece junto a uma árvore, os movimentos dos corpos vão, aos poucos, nos convidando a enxergar a natureza soterrada pelas vias rodoviárias, pelo cimento e pelos prédios na cidade de Coventry.

Descobri ali que há um rio que cruza Coventry, no subterrâneo do centro da cidade. Eu já tinha descoberto esse rio próximo à minha casa, cheguei a narrá-lo em um dos trechos do meu diário de relações, relevâncias e relatividades em que tive dúvida se se tratava de um rio ou de um valetão. Era um dos meus refúgios preferidos de fuga ao final de tarde, por causa do som da água corrente e seu impacto com as pedras. A performance, após um longo trajeto pela cidade em que os corpos vão, sem palavras, trabalhando nossa capacidade de ver áreas verdes, troncos de árvores parcialmente amputados, entre outros traços de uma natureza que resiste no excesso de dióxido de carbono e placas luminosas, terminávamos percorrendo a margem do rio em uma área

em que ainda está preservado. Foram 45 minutos de caminhada, chegamos ao interior de uma floresta onde funciona uma cooperativa de alimentos orgânicos gestada pelas performers de Urbanflows e outros parceiros. Já é noite quando adentramos esta área de mata, somos guiados pelas lanternas dos monitores. Quanto mais ingressamos na área verde, mais sentia a alteração de temperatura na superfície da pele, a umidade que aumentava. Através de um trabalho de sensibilização do nosso olhar/escuta/percepção, apenas com gestos dançados e o deslocamento pelas vias, ruas, underpasses, a performance abria os nossos corpos para ver esta outra Coventry que subjazia na que conhecíamos.

Foi, para mim, uma experiência tão potente que considero qualquer narrativa insuficiente para dar conta da matéria plural e multiexperimental que a obra convocava. Poderia discorrer páginas sobre as sensações e os fluxos de conexões e pensamentos que atravessaram meu corpo no decorrer da experiência testemunhal que Urbanflows nos conduzia. Não o farei, preferi colar abaixo o material que recebemos sobre a obra quando éramos recepcionados no hall do prédio comercial. São recortes de fragmentos que me ajudam a compor esta tese. Acho que as instruções descritas no material que antecedia o prolongado período de uma coletividade silenciosa - convidava à peregrinação sensível por Coventry-, traz consigo um pouco do caráter da obra, mesmo que muito abreviado, trata-se de apresentar com as palavras que as criadoras de Urbanflows elegeram para antecipar o que não estava de modo algum em palavras, mas num entre dos corpos-movimentos-cidade. As palavras estavam na boca, presa no celular, preso no tripé, num escritório do prédio que duelava com a paisagem da cidade no início da obra: palavra-boca-celular-prédio-elevador-rua. A experiência que pude vivenciar em Urbanflows alterou completamente minha relação com a cidade de Coventry e faz-nos pensar sobre as nossas casas-cidades também, na minha percepção. Coventry nascia na performance dirigida por Carolyn Deby, nascia pelos corpos das bailarinas, nascia pelo ineditismo que nos chegava à pele, ao menos do que posso narrar, para mim, foi assim... o incidental e o insignificante eram a matéria monumental da obra.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Trecho de reflexões de Carolin Deby acompanhado de imagens de Coventry no link: <https://vimeo.com/167813001> Trailer da obra no link: <https://vimeo.com/360761854> Acessados em 14 de novembro de 2020.

Figura 85

urbanflows

entangled in the grain of worlds,
becoming



Kinship

*Very slowly burning, the big forest tree
stands in the slight hollow of the snow
melted around it by the mild, long
heat of its being and its will to be
root, trunk, branch, leaf, and know
earth dark, sun light, wind touch, bird song.
Rootless and restless and warmblooded, we
blaze in the flare that blinds us to that slow,
tall, fraternal fire of life as strong
now as in the seedling two centuries ago.*

Whiteness

(an excerpt)

*People walk unseeing unseen
staring at a little screen
where the whiteness plays
an imitation of their days
Plugged in their ears white noise
drowns an ancient voice
murmuring to bless
darkness*

WELCOME

If you have a smart phone with you, please open up your browser and find the web link sent to you earlier by text message and email.

At a later point this evening,
your hosts will give you a password
to open the link and start the video. When you
receive that instruction please watch the video
as you continue to walk.

Pay attention to where you are and avoid stepping
into the road or bumping into anything.

How does this city nest in your senses?
Do you hear languages, taste close calls,
smell amongst you fear or relief or longing?
A city of second and third chances
a speeding veruca
a relentless topography of machine energy

What if this were a city by the sea?

What if the tired white cloud were to break?

I miss ragged mad storms, sweeping through

I miss ancient walls

I miss the heat of centuries

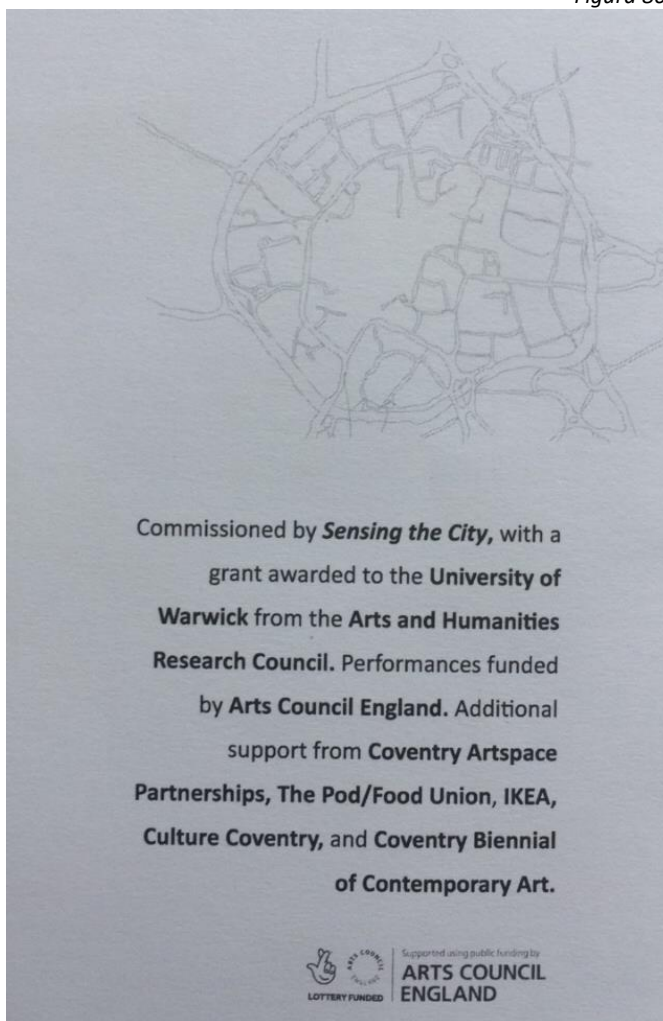
this city never settles, nothing is built to last

I have been here

all my life

Inspired by interviews with Graeme, Ibrahim, Tim, Ian – Coventry 2016

*“Coventry...England...Britain. On the edge of the Atlantic. Not Europe...and not-not Europe. Planet Earth. Burning up. Somewhere in this mess of roads, construction site optimism and hyped-up fast moving tunes, fast food, slow decline, urban wasteland and screen swipe seduction, retail stupor-uber, zero hours, no time left. The vegans and petrol guzzlers are taking a stand. Can we dance the vitality of a wild planet even as it is dangerously altered by human technologies? By walking/moving through the urbanwild of Coventry, can humans begin to sense their own profound entanglement? Urbanflows proposes a hybrid ecosystem, highlighting cycles of carbon (in the making of concrete; the burning of fossil fuels; the metabolisms of plants and creatures), and the meshed movements of air, water, mobile phones, machines, and living things. The wildness is mutating fast, but maybe not fast enough. The seduction of code/space, the cloud, the network...these condition us to stay locked-in. Come on a journey through the messy real and remember your place in wildness...urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming is an audience experience that journeys through the city of Coventry, with elements of performance, installation, sound, video, and words scattered throughout the everyday spaces passed through. Audience size is limited and tickets must be booked at least four hours in advance. **If you have one, please bring your smart phone, charged and with data.** You will receive the secret starting location and instructions by text and email 24 hours before (or on the day of the performance for late bookings). The work will proceed rain or shine. You are advised to wear comfortable footwear for walking and dress for the weather conditions. Bring hope.”¹⁴⁷*



urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming is an audience experience that journeys through the city of Coventry, with elements of performance, installation, sound, video, and words scattered throughout the everyday spaces passed through. Audience size is limited and tickets must be booked at least four hours in advance. **If you have one, please bring your smart phone, charged and with data.** You will receive the secret starting location and instructions by text and email 24 hours before (or on the day of the performance for late bookings). The work will proceed rain or shine. You are advised to wear comfortable footwear for walking and dress for the weather conditions. Bring hope.”¹⁴⁷

Sempre que retomo a experiência que Urbanflows me proporcionou, me parece que as palavras são realmente escassas. Este trabalho me levou para casa, para o meu corpo-movimento, para o corpo-cidade-casa-movimento-meu-mundo-ecologia. É só no acoplamento de termos que consigo dizer um pouco. Um território-mundo que as performers souberam versar/vazar/dançar acoplando corpo-cidade-escuta-poesia-outra Coventry além da que podíamos -objetivamente – ver.

¹⁴⁷ Fonte: <https://www.eventbrite.co.uk/e/urbanflows-entangled-in-the-grain-of-worlds-becoming-tickets-68636633017?aff=erelexpmlt> (Acessado em 21 de setembro de 2019)

Tratava-se mesmo de criação de mundos, ou de nos fazer ver mundos possíveis através daqueles corpos que desenhavam com movimento outros traços da cidade-casa-corpos. Atoalidade como invenção de mundos eu testemunhei ali através da dança. Vi ali o menor como o pequeno, o menor como conceito, matemática de minúcias, que me convidavam a ver a imensidão de possíveis. Os corpos contrastavam o ritmo de movimentos muito lentos ao rush da cidade que corria veloz nas suas vias de concreto; faziam ver as veias de sangue, outro ritmo-bombeamento, mais próximo de um ritmo-planeta, um acoplamento planeta-homem, de um lado, boca-palavra-cidade de outro, mas não opostos, camadas de significações e sensações, recorrendo à nossa habilidade de decifrá-los. Eu estou decifrando ainda... as camadas e cascas, corpos e cidades, rios e árvores, concreto e afetos que esta performance cavou em mim ali.

E é inevitável pensar no projeto da coreógrafa Daggi Dornelles¹⁴⁸, “Flores Urbanas” que, durante alguns anos, eu pude acompanhar, participar, pertencer, ser flor também de seu projeto. Entendo que Daggi também convidava, através de nossas práticas de movimento com nossos corpos vestidos de branco nos espaços públicos de Porto Alegre, a uma sensação muito próxima à que eu experimentei como audiência de Urbanflows. Ou quando íamos, vestidos de preto ao espaço asséptico das paredes brancas de uma galeria de arte. Naturalmente, minha capacidade de julgamento desta comparação que estabeleço é comprometida, já que em Coventry fui público e em Porto Alegre era performer. Também as distâncias de tempo, tanto na cronologia objetiva entre uma e outra experiências (2004 a 2006-POA; 2019-COV) como as distâncias de tempo sensíveis que ainda reverberam no corpo ao lembrar de uma ou outra obra. Estes exemplos, entendo, em tudo se relacionam com as articulações corpo-pele-casa-ritmo-cidade-sensação... a casa como um estado de corpo, assim como a cidade, corpo em confronto de mundo. Penso que tanto Daggi como Carolyn nos convocavam a perceber uma cidade-casa, fosse Coventry ou Porto Alegre, Brasil ou Inglaterra. Mas não são casas como territórios seguros e estáveis, são casas sendo traçadas, apontando possibilidades de outros mundos através dos mundos que (re)conhecemos. Naturezas sensíveis de performances muito políticas, ou naturezas políticas de performances muito sensíveis

¹⁴⁸ Sobre a obra de Daggi Dornelles, ver a tese de doutorado de Alecsandro Dall’Omo, “O Passar em Branco e as flores urbanas: encontros com o corpo, a poética visível e invisível na dança contemporânea da bailarina Daggi Dornelles” (PPGAC, UFRGS: Porto Alegre, 2021).

também corresponderia às experiências. V(e)ias compositivas corpo-cidade... um amadurecer menor, percebo, pelo tanto de mundos (n)ovos que tais performances permitiam ver-abrir-propor-trazer às superfícies.

Figura 87



Primeira cena de Urbanflows: celular no tripé com boca falante – e a cidade

Figura 88



Flores Urbanas. Galeria do Instituto Goethe, Porto Alegre, 2006.

HOME: o território do performer contemporâneo é o mundo, o trânsito de mundo no corpo. Por isso trabalhar esta troca, torná-la principal matéria, se relaciona com o acesso, com a abertura, com nossas cas@as.

Não assistimos às atrocidades ou às dádivas sendo circundados, as vivemos atravessados, as técnicas de expressão de corpo, nos campos a que nos dedicamos, escolhemos, desenvolvemos, etc., são - como o próprio nome diz-, técnicas que nos habilitam no trânsito da expressão. Este estudo sobre a pele defende a importância de tais recursos trabalhados à exaustão, mas não se limita a enaltecê-los. Sejam quais forem as técnicas de que o performer faça uso, revelará sua potência mais ampla quando associada a estas técnicas de “impressão”, podemos dizer, quando aprimoramos a esfera de nossas relações com o mundo. São os modos como os mundos passam em nós, absorvidos pela pele e excretados por ela, expressos de carne-composição criativa que poderão dar conta de novas problematizações. Atuais, atualizadas, atorais, maquinação atorial, movimento filosófico de arrombar noções, deslocar conceitos, tratando da vida como matéria primeira para esta expressão. Operando cenicamente, pelo corpo que se in/ex/creve, pelo mundo que se in/ex/corpora.

A questão da pronúncia, por exemplo, é muito mais as relações operativas no corpo da passagem de ar, contato e estrutura na boca, colocação de voz, consequência rítmica e vocalização cadenciada de estruturas sonoras dançando através dos movimentos articulares da mandíbula ou da dança da língua na boca, compondo com lábios, ssssss saliva, sssssommmm..., spittle, sound... não é a língua expressa que interessa aqui, mas o modo como as distâncias se movem na boca, articulação mais de som do que de palavra, pesquisa exploratória sobre as forças que desenham as formas, fase anterior à língua, à linguagem ou aos significados.

A língua inglesa, na minha experiência -e que descobri recentemente apesar de ter estudado o idioma desde a infância - ao habitar o território britânico, tem uma relação peculiar com as vogais, muito diferentes do nosso “uso” em português. Por coincidência, me dei conta disso precisamente através da palavra vocal que, aparentemente, é a mesma em ambos idiomas, mas que de fato, não o é at all. Para ser sincera, não me dei conta sozinha, fui alertada por um amigo que conheci aleatoriamente em uma das praças de Coventry. Quando perguntada sobre o que versava minha pesquisa, passei pela parte referente às

aulas que ministrei em Pelotas, incluindo as da área de expressão vocal. E foi na dificuldade dele em entender o que era “vocal expression” que atentei para a distância entre sua vocalização nos dois idiomas. Enquanto nós acentuamos a segunda sílaba em português, ela é quase somente um resíduo na mesma palavra pronunciada em língua inglesa em que acentuamos a primeira sílaba, uma letra “o” prolongada, fechada e recheada de ar, a boca arquitetando o final do túnel que arredonda e “fecha” as consoantes. Nosso português-Brasil cujas vogais são “abertas”, mais conectivas entre as consoantes e menos enfatizadas com notáveis prolongamentos provam que supostamente a mesma palavra, como neste exemplo, não é a mesma: outro corpo, outra passagem de ar, outra acentuação, outro desenho com os lábios, enfim, outra palavra dançada no corpo – um vocal vocalizado na distância. A casa também é língua. Uma mãe? Língua materna! Por isso ser bilíngue na própria língua é parte de uma operação menor. Tornar-se órfã... boca mais aberta, mais fechada, novas articulações mandibulares, reverberações na têmpora, para novas articulações de mundo. Mover na carne os tempos...homeless... estar na rua!

...

Meu pertencimento sempre com um feeling desviante, com um estrangeirismo na própria família, país, cidade, no meio profissional. Hoje posso dizer que me sinto pertencente em meus ofícios, mas também já me senti aquém para me dizer atriz ou bailarina ou escritora ou pesquisadora ou professora, sempre meio do lado de fora. Mas aí a vida prova, né? Diz-se que a gente é não o que se pensa, o que se afirma, mas o que se faz. Ação como constituição de sujeito. E, bem, é isso que tenho feito, meus ofícios me vestem mais confortavelmente hoje. O ensaio de sair do sujeitamento e subjetivação faz-se ~~um pouco~~ muito pelo estranhamento. O lugar de origem se marca na distância, esse pertencimento que venho narrando, mas talvez só seja possível mesmo se ver de fora. Enfim, divagações para possíveis linhas variantes. Nós já as estamos traçando, tenho observado... ao meu redor...

Bom, mas e isso significaria que eu, eu mesma, autora, poderia me dizer experiência de minoração? Eu, eu mesma, euzinha aqui, não iria tão longe. Não mesmo. Tenho preferido observar ao redor, já o disse, mas para postular o que

se supõe de meu pertencimento, esses termos que usamos e que nos apaziguam confortavelmente no seu reconhecimento: eu, meu, nosso! Zona de conforto... posso dizer que minhas experiências de pertencimento e estrangeirismo, meus encontros e orgias literário-científico-técnico-pedagógicas, meus métodos e modos, meus atravessamentos no mundo e, principalmente, o(s) mundo(s) que se atravessa(m) em mim, me movem a pensar sobre isso. Eu, mim, meus, minhas, me movem. De tudo isso só interessa mesmo o verbo. *Co-movem*: para retomar minha proposiçãozinha pedagógica!

Primeira vez que escrevo um texto acadêmico com esta proliferação de EUs, em primeira pessoa. Justo a Tese, Senhor! Cavando um túmulo! Casca, casulo. Identidade, origem, cultura. Tudo isso que nos estratifica, que nos constitui, que assinala nossos poderes e fragilidades no próprio corpo, nossas subjetivações e assujeitamentos, tudo isso é preciso que os reconheçamos para ensaiar modos de traçar variações. Então ME autorizo. Mesmo porque,

- Quem é **você**? [...]

- Eu... eu... nem eu mesmo sei, senhora, nesse momento...eu...enfim, sei quem eu era quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então. [...] Acho que **eu mesma** não posso explicar – disse Alice
- porque eu não sou eu, está vendo? (CARROLL, 1980, p.69)

E quanto a mim, um pouco Alice, um pouco Clarice, não preciso explicar esta narradora, não as sabemos exatamente. O principal movimento é o de saída. Importa mais o que se narra. “Só sei que vivo, quem eu sou já é demais”.

Não há lugar como a nossa casa, diz Dorothy batendo o calcanhar dos sapatinhos vermelhos em “O Mágico de Oz”. Sapatinhos vermelhos é um conto do Caio. Nunca consigo pensar em um sem que me venha imediatamente o outro ao corpo.

E, claro, assistir a um espetáculo, a um trabalho performático é participar de uma experiência de pertencimento, ser capaz de lidar com os códigos. Mas, e se o performer além de compor com os “códigos da performance”, coloca-se na cena como matéria de passagem de forças? E se estas forças convergirem para erguer um acontecimento, aliadas aos demais recursos estéticos, poéticos, criativos da cena? Volto à Vaga Carne de Passô. Aliás, Grace que curiosamente passa no próprio sobrenome: “Vaga Carne [...] sonda o que esse corpo sente

enquanto mulher, o que finge sentir, o que é impenetrável nele, o que esse corpo significa para outro ou a outras que o vê. Em Vaga Carne, um corpo de mulher vive a urgência do discurso à procura de suas identidades, à procura de pertencimento.”¹⁴⁹ Na perspectiva deste estudo, pertencer e desprender-se, traçar territórios, experimentar as distâncias e aproximações das línguas, perceber a pele como superfície de contato com o mundo é sair de casa. Exercícios para voar, abrir as portas, as janelas, ficar sem telhado, acessar as estrelas: interessa-nos abrir os poros. Um exercício. A pele da autora constantemente estranha-se, vai ver parte dessa casca também um pouco da proposição que essa pesquisa persegue... uma casca que não é minha, que estranho.

Figura 89



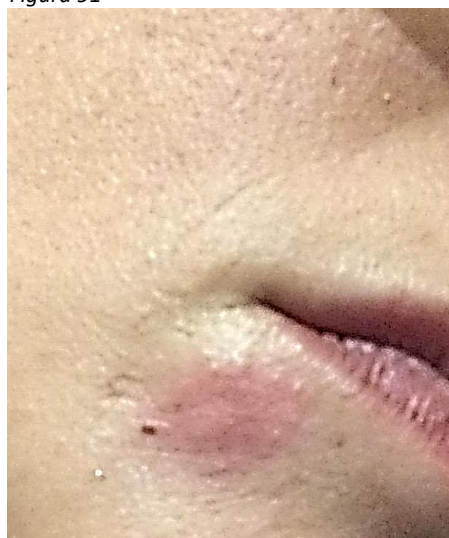
Lesão psoriática plantar: minha pele (?)
(06 de dezembro de 2016)

Figura 90



Urticária: minha pele (?)
(Fevereiro de 2019)

Figura 91



Alergia: minha pele (?)
(Outubro de 2020)

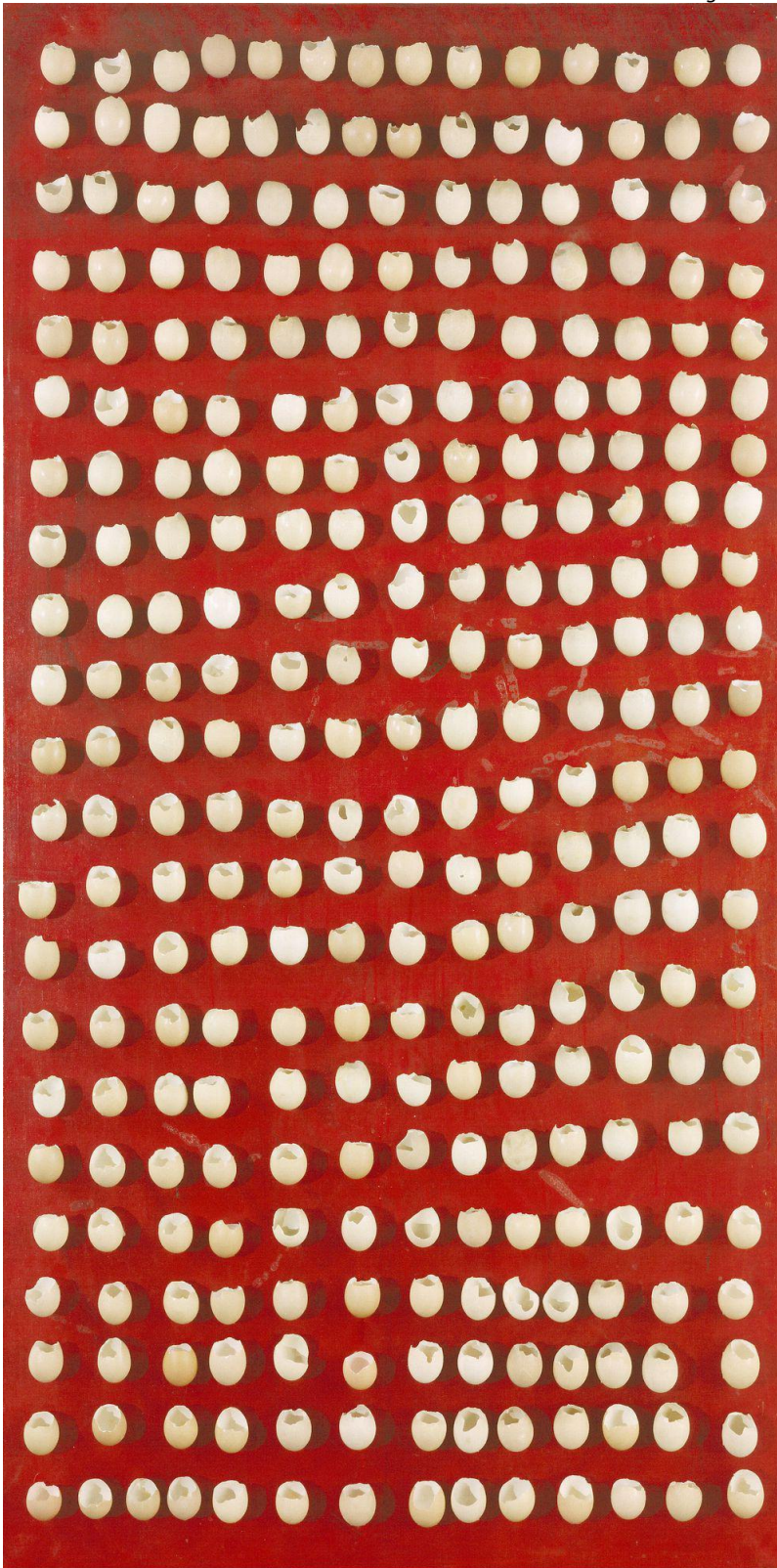
Figura 92



Descascando: minha pele (?)
(Fevereiro de 2017)

¹⁴⁹ Fonte: <https://www.editorajavali.com/product-page/vaga-carne-grace-pass%C3%B4>

Figura 93



"289 Oeufs", Marcel Broodthaers, 1966.

Onde "eu" sob so many mim?
Casca(s) de corpo...poroso...
estranho corpo-carne-pele-ossos-casa....
Exercícios de confronto...
...conforto...
...quebrar a casca...

A obra "289 Oeufs" ou "289 Eggs" (1966) do artista visual belga Marcel Broodthaers, -que conheci em visita ao museu SMAK, Ghent, em 2019 – consiste em ter quebrado 289 ovos e expô-los na singularidade de suas aberturas, pois nenhuma das 289 cascas quebrou igual à outra. Para mim, esta obra torna visível uma tal singularidade da casca, quando o performer a confronta-quebra, em vias de se fazer exercício de mundo... pela pele... Como cada um dos 289 ovos de Broodthaers, é o exercício de quebrar que dará forma ao movimento de saída... ensaiar a casca é reconhecer a casa, o território, para então se propor ao exercício de achar as saídas...

- **O Corpo E(s)(n)tranho:** a voz violenta - *veias, vômitos, vontades, vísceras, vertente...*



Figura 94

Um corpo mudo escreve. Fala pelo movimento. Tateia teclas num toque semi-contínuo: pausas do pensamento. Articulando o que pensa satura as articulações que conectam as falanges. Falanges agora falantes. Fala na escrita. Diz de si ao eximir-se. Diz de si ao assumir-se. Diz de si sempre. Diz-se mesmo quando se atribui a outro. Afinal, nunca é o outro, mas o que é possível observar desde este corpo mudo. Emudecido porque fez-se voz na escrita. Mudou. Que voz há na escrita? A voz de quem redige ou a que lhe confere o corpo que lê? Mudam-se. Desemudecem-se. Diz-se. Uma escrita lida já são várias vozes... às vezes.

Volto

Um corpo falante redige por suas falanges articuladas. Se penso que é importante considerar a voz no trabalho do ator como de fato o creio, um investimento na antecipação da prática da escuta deve ser projetado. Uma vez que a voz é senão materialização de subjetividade em ondas sonoras, ar manipulado, ainda e sempre inevitabilidade anatômica com sua grande dimensão identitária. A escuta, como recurso investigativo que conecta si e sócio pela própria natureza que lhe define, vibrátil e viajante, permite ao mesmo tempo que a expansão de mundo(s) (sonoros?) seja a expansão de corpo(s) – receptores e emissores, por assim tão friamente os dizer. A escuta profunda (OLIVEROS, 2005), de si e do mundo, confirma-se como estratégia *sine qua non* para a composição. E mesmo que o conceito provenha de uma compositora musical, vale-nos para as práticas performáticas¹⁵⁰ que, na amplitude da matéria com que lidam, são também música de mundo; música humana: ritmo e cadência, timbre e tonalidade, tensão de forças e intensidades.

E se a voz no homem surge por necessidade¹⁵¹, Rousseau escreve que "não foi a fome nem a sede mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes". (apud MATOS, 1998) E poderia, sem comprometimento de sentido ou equívoco de compreensão do leitor, afirmar que

¹⁵⁰ Como o provam a atriz e pesquisadora Mirna Spritzer ou a performer e compositora Isabel Nogueira através de quem tive o primeiro contato com a obra de Oliveros.

¹⁵¹ Vale lembrar todo o caráter ritmado da infância. Nas palavras da fonoaudióloga e professora Luiza Milano "já estamos ritmados no líquido amniótico."

“Rousseu diz”, em lugar de escreve. Sobreposição de movimentos? Me sinto aqui, via falanges dos dedos das mãos, dizendo. Apresentando a obra de Rosseau, Franklin de Matos, por sua vez, aponta que “a exemplo do "Discurso", o "Ensaio" proclama que não começamos por raciocinar, mas por sentir. Na origem da palavra estão nossas necessidades morais, nossas paixões.” (ibidem). Seja por uma necessidade ou por outra, o homem cadencia-se ao falar. Que voz(es) é(são) essa(s)? Aqui uma não vocalização. A fala materializada em escrita requer ainda um jejum. Fala-se com a boca, por princípio. Retornarei logo ao tema da escuta. Embora, de fato, não esteja fugindo dele. Não há voz sem a extensão de quem atinge. E, se a voz se prolonga, a escuta, por sua vez, é também extensível. E há uma medida de fome, de inversão de “necessidades” operada no ato da fala, assim como no ato da escrita. Segundo os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam. Há então uma certa disjunção entre comer e falar –e, mais ainda, malgrado as aparências, entre comer e escrever: sem dúvida pode-se escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma antes as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar e, sobretudo escrever, é jejuar. (DELEUZE, GUATTARI, 2015, p.41)

Dentes

Efeitos de escrita assemelham-se aos efeitos de escuta¹⁵². Talvez. Tal vez lia-se mais que as palavras, as linhas, os sentidos; outra vez escutava-se mais que sons, sentia-se. Sonoridade invadindo todos os poros da pele, todos os orifícios do corpo: vibrátil, invasivo, atravessando. Ser atravessado. Escuta ativa, passionalmente dissipando-se em pessoa, pessoalmente incorporada. Distâncias entre o que se emite e o que se escuta... Distância. Dentes mastigando palavras, mordidas na linguagem. Os dentes dentro da fala, a fala

¹⁵² “A gente nunca ouve uma voz, mas o efeito que essa voz provoca”, da mesma forma poderia compreender que não se lê um texto ou “o” texto, mas talvez os efeitos produzidos por ele. Escutar, assim como ler, no fim, acabam por ser atividades extremamente pessoais, personalizadas... se a fala está para a escrita, como defendem os filósofos, a escuta estaria para a leitura? -Sujeito implicado, implicando-se-.

escorrendo da boca... a voz verdade material. Dente - mineral. Escuta como estratégia animal. Escuta ampliada. “[..] é pela voz, é pelo som, é por um estilo que a gente se torna animal” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.17). Dentes e língua e mandíbula e saliva, caixa facial, caixa torácica, caixa acústica de si. Fora da caixa. Voz: puro movimento; escuta: movimento puro. Vai ar transformado, volta transformando quem atinge. A escuta nunca é pura, de fato, afinal. Escuta impura poluída pela pele, experiências, desejos, vivências de quem ouve. Não ouve, escuta. Mais além, ou melhor, mais alguém: a escuta ato compartilhado. Apura-se: o ar é a distância entre o movimento da voz e o da escuta. Dois movimentos abertos à violência da própria natureza: achar a voz da voz, encontrar a escuta na escuta. Ações! Atuar em cada exercício exercendo-se além. Voz velocidade de ida, vômito vocal. Escuta escancarando-se em cada prática. Prática(s). Compostos de singularidades, expandindo as práticas rumo ao abismo do novo. Versões inéditas de si. Voz como vontade, escuta enquanto se estendem as possibilidades. Forças, alcances, conteúdos sonoros, sensações em escalas ... Calar. Escavação da escuta. Cava da voz. Quanta violência se fez necessária para que pudesse brevemente experimentar a própria voz? Por quantos buracos e superfícies faz-se a escuta?

Aridez

Existe certa umidade na escuta? Atribuo qualidades táteis à uma prática vibrátil. Porque não se faz pela audição, mas pelo corpo tal procedimento. Escuta de forças. Pulso audível. Batida sensível. Escuta-se pela pele, para além dos ouvidos. Escuta-se pelos pelos. Filamentos audíveis. Falanges falantes em texto. A pele e os pelos molhados têm outra escuta? Penso que sim. Embora de nada adiante pensar, pois práticas da experiência. Aliás, pensamento contaminado de experiência. Lembrando ainda o caráter de contaminação da escuta: no corpo, no ar, no adensamento que ganha na distância que percorre. Deserto de forças em fuga. Rumando por propagação, remando de costas, ramificando: rizomatoso. A escuta como calma ativa. A escuta como ação consciente, ato movente do corpo quase inerte. Há repouso na escuta ou antes uma agitação descontrolada, descontrolando-se. Foi alguma vez questão de controle? Autocontrole? Permissão aos poros? Permitir passagens. Escuta feita

de estados. Corpos-estados. Corpos-territórios. Escuta como prática de desterritorialização. Como a fala. Como a escrita. A escuta também prevê um jejum: a mastigação faz barulho demais, deglutição ensurdecadora. Escuta-fome. Escuta-vísceras. Escuta com os órgãos internos: também por eles e apesar deles, de seu tamanho tumulto. Eu-túmulo. Um nível de morte nesta prática. Um hino por procedimento. Inédito e irrepetível. Escuta como fórceps: arrombando, arregaçando, rasgando, deixando o corpo aberto, mais aberto, mais aberto, mais perto... De volta à questão da distância. Que tal proximidade haveria nisso? Se a escuta é movente, faz-se da alternância entre próximos e distantes, silêncios e seus irrompimentos, ritmos compostos, sobrepostos, dispostos, expostos, ritmos. Escuta - alternância de graus de vizinhança. Estranhamentos e reconhecimentos: em dança. Espaço sonoro - do corpo - concha acústica - esqueleto de cavidades ressonadoras - carne em compasso sensível - espaços que se criam (que se acham? que se racham?) - espaços úmidos - espaços áridos - distâncias - escapam... Tudo isso é escuta (deveria usar o plural?). Escuta que se retém em reticências (quanto jogo semântico em vias de dizer que não se retém). Cavar uma escuta livre: prática utópica. Cavar: ato. Escuta: prática. Sem adjetivações. Mas as utopias movem.

Nude

A questão da expressão. Escuta expressiva? Ou não, seria antes a escuta uma questão de impressão. Imprimir-se do fora. Ou cavar no fora a escuta em si? Ou só cavar, só ir. O exercício da escuta faz-nos mais fundos (ou mais abertos). Corpo expandindo-se à medida do que capta. Sempre, talvez uma questão de captura. Corpo capturado capturando o fora. Fora que se faz dentro, movimento obsceno. A escuta tem seu grau de nudez. De entranhamento no corpo, e de corpo estranho. Aliás, corpo estranhado, fugindo à captura na captura que executa do fora. Desnudado. Desemudecido. Corpo falante na escuta. *Compondo-se. Expondo-se.* É sempre uma questão de posição no mundo. Os lugares de fala e os lugares de escuta. Além de análogos, cartográficos: movimentos e desenhos de som no espaço -> Fuga e Captura. Na escuta, o que escapa e o que se apanha definem-na. Aprimoramento da escuta: prática, prática, prática. Nuances e (des)equilíbrios entre quietude e atitude.

Desdobramentos. A escuta como dobra: processo de subjetivação do sujeito. Individuante. Individuando-se. “O ato de escuta é um processo e, como qualquer processo, implica um ato de deslocamento”¹⁵³. Pacto do deslocamento como condição. “Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico”, esclarece Roland Barthes (1990).

Outono

Escrevendo assim à escuta, num dia úmido de outono sulista, abrindo os poros para perceber os sons, as distâncias exatas de cada vibração que me atinge, quanta inexatidão. Há tom no outono, junto com seus tons. Essa escrita meio impregnada do que ouço desloca também o que penso, práticas que se constituem como camadas, porque penso também o que escuto. Pinço no aparente silêncio suas corrupções: freios, vento, um ronco de cachorro, o forno ligado que estala, a geladeira que às vezes se faz viva, meus dedos produzindo esse som ritmado, semi-constante... pausa para um cigarro: o isqueiro, a chama, o tabaco queimando, a tragada. Parece que os fatos ficam maiores se apreendidos pela escuta. Mais fundos...esparsos... ou seriam ao contrário? Ledo equívoco conceitual: é à superfície que a escuta me traz. Faz dançar as minhas com as suas camadas. Escuta metamorfose. Fases. Frases. Ondas. Frequências. Mudam-se as formas, que forma tem este ato? “Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua forma, maneiras de dizê-la.” (SPRITZER, 2010, p.3)

Poéticas

De volta à pele, aos pelos: desta vez atacando-me pelos ouvidos. Há pele e pelos nos ouvidos e há frequência na pele. Na fragilidade sonora tanto mais vibrátil quanto mais enfaticamente emitida, ou seria quanto mais sensivelmente escutada: auscultada? Assaltada! Ouvindo com perícia o mundo. Abrindo. Mas, tal expansão dá-se pelo alcance de camadas, mais camadas alcançadas. Alçando vôos. Expansão de amplitude, expansão de altitude. Entranhando as

¹⁵³ Profa. Dra. Luiza Milano em aula proferida no dia 04 de abril de 2018 por ocasião da disciplina “Poéticas da Escuta”, ministrada pela Profa. Dra. Mirna Spritzer junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

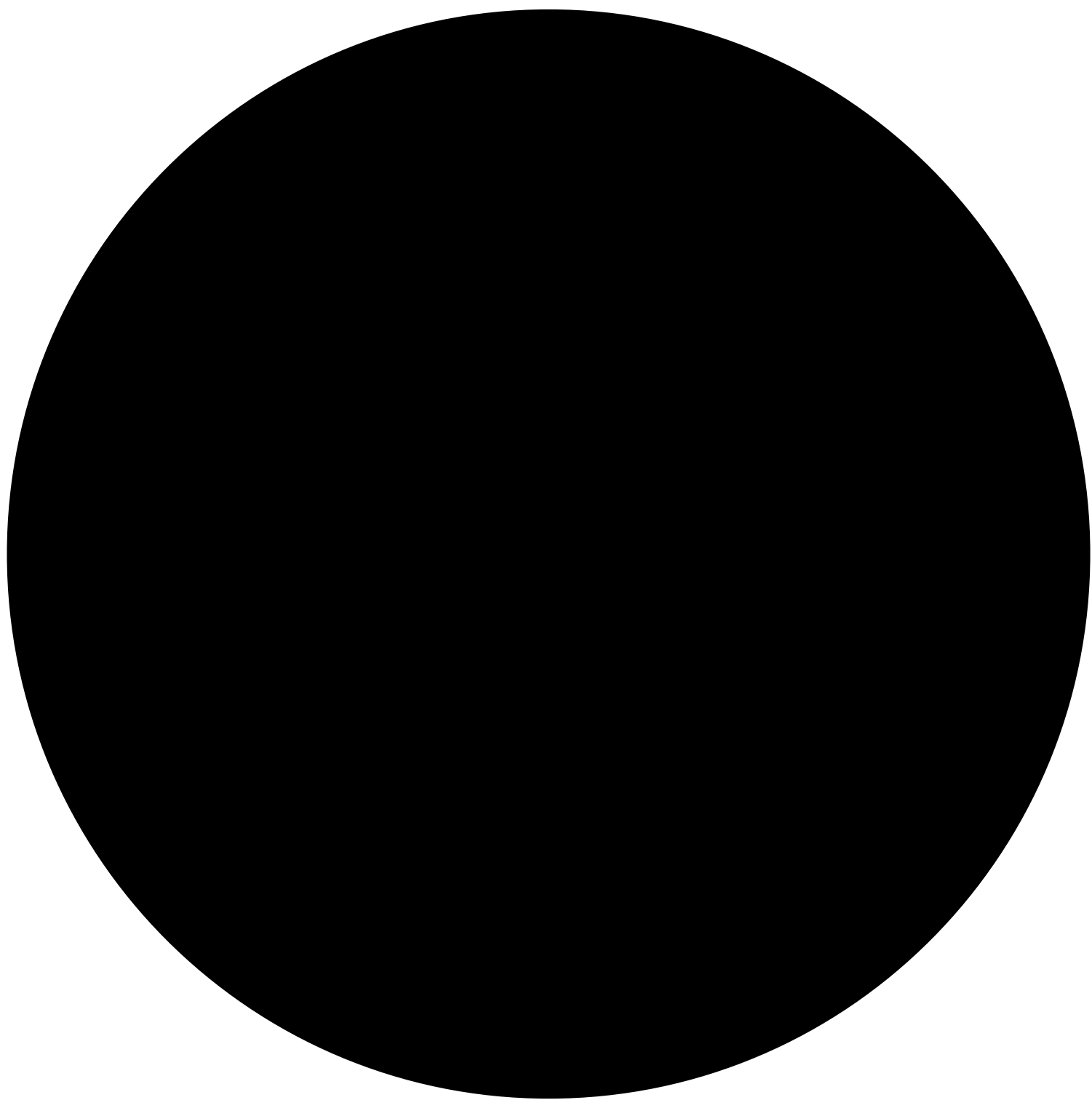
camadas, cavando profundidade, abrindo buracos, perfurando estados, mais fundo. Quanto mais escuto mais estranho fica o mundo. A familiaridade não seria justamente um condicionamento? Quanto mais escuto mais estranha fico, muda. Mudando. Captando. Capturando-me e capturando. De volta, sempre de volta aos mesmos termos. Já dito, ou melhor, já escrito. Passo à frente: uma imagem corporal para anunciar a frase seguinte.

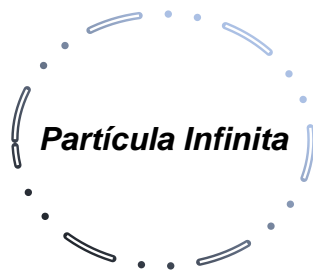
Existem muitas rotas entre o nosso cérebro e o mundo. Rotas diversas e em sentidos múltiplos. É preciso silenciar as ideias. As coisas “são misturadas nas palavras da filosofia que mora em nós” (ALVES, 2012). Entre o escuro e o escuto uma letra apenas. Não ver para ouvir mais. Ouvir caminhando à escuta. Corpo sonoro sem ideias. Apenas e tudo isso corpo. Esse ato da escuta que entranha e torna o corpo estranho. Faz invadir o fora e confundir os espaços entre o que está dentro e o que está fora. Voz de dentro necessariamente violentada para que se saia voz, para fora, autenticamente nova. Voz sem ideias. Escuta misturada de filosofia. Apenas e tudo isso voz e escuta. Veias, vômito, vontade, vísceras, vertente... Vai e volta e desloca e toca. Umedece. O deserto é liso. Nosso corpo estriado à escuta: trans-formado, atravessado... São muitos os códigos sonoros, insistente o vício da interpretação, é preciso um silêncio amplo, silêncio de ideias, silêncio na superfície, afundar-se, silêncio de si, abolir sua vaidade como “diz” o escritor Rubem Alves. Escrever à escuta. Exercício poético, prático, estético, exercício de fome, cavar um oco dentro, silenciar essa massa de dentes, língua, boca. Estranhar-se... entre 20 Hz e 20 000 Hz para o ouvido humano... o que pudermos ouvir... talvez ampliar-se até para novas frequências. Escutar: ato psicológico. Necessário outro. Escuta como um novo modo de estar no mundo, modo de existência inaugural. Poéticas da Escuta. Práticas de um corpo estranho. Corpo escutando... um gerúndio para um texto escrito por dedos, pensado pelos poros, entranhado de experiência. Audível, vivível. Pausa. Paz. Silêncio utópico. Tudo bem. Utopia movente. Silêncio!

Novamente

Já demais prolixo para uma subpartícula que deveria contemplar a escuta. Pois voz violenta. Pausa. Para. É um imperativo: Escuta!

...esse estranho corpo entranhado...





COMO (S) CRIAM OS CORPOS POROSOS

*To combat the disorder of God you need
what is currently called a technique.
(ARTAUD, 2019, p.80)*

Compondo. Canibalizando. Carne...

→ Criando no Corpo

- -Pele para pesar as possibilidades- -

Não é que esteja fora, mas é preciso que se abra para receber. Assim, um oximoro como o é o trabalho para a cena e também no corpo do ator. Impregnação.

Como fica o corpo depois do sexo. Well, do bom sexo, let's say...

...sim, estamos falando de estados.

Estados de corpo que se dão a ver na carne, nas formas, no equilíbrio precário do desenho figural nos corpos performáticos. Ali, então. Na sala de aula. Como é que abrimos? Aliás, mesmo em cena, não é nosso empreendimento a tentativa de abrir os corpos? Os nossos próprios, lapidados para o momento cênico e, neste último, dos espectadores, de nossas testemunhas carnis... querendo provocar-lhes qualquer coisa desse lugar a que chamamos (to) show.

O que é isso que se mostra? O show como verbo, não como substantivo. Nunca eu e, antagonicamente, sempre mim. A criação passa pelo umbigo, apesar de relutar inicialmente e inúmeras vezes colocar em questão tal afirmativa querendo me distanciar dela¹⁵⁴, admito que passei por aí. Se nem nossas iniciais são nossas, produto da linguagem, se nossos nomes não dão conta destas identidades móveis, somos mais que eles¹⁵⁵, extrapolamo-nos, se nossa ancestralidade está para ser derivada como a vida o exige, o umbigo é um buraco por onde passa. Aceitação. Talvez o umbigo seja o lugar no

¹⁵⁴ "O olho anteriormente voltado para o corpo abandonou o umbigo para querer vislumbrar o espaço em que dançava, as coisas que o cercavam." (GIANUCA, 2013, p.13)

¹⁵⁵ "Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens. [...] Não sabemos que nome temos." (SARAMAGO, 1997)

corpo mais próximo do espírito. E, ele mesmo, tão parecido com o cú, às vezes. A distância entre uma cicatriz, buraco fechado, e uma passagem, buraco aberto. Quanto mede? Cada corpo tem suas próprias medidas e, conceitualmente e tecnicamente abordado, medidas próprias¹⁵⁶. Um pouco de menos, de medos, de modos, de marcas, de métricas. Abordar o corpo é tratar de suas bordas.

[...] o aspecto do umbigo é o de um nó, mas é na verdade uma sutura, uma solda do tipo que costumamos chamar de “cicatriz”. É um tecido fibroso que se estende dentro do corpo por vários ligamentos, vestígios de vasos que passavam através do cordão umbilical. Amarração em si, cicatriz do corte: estes dois movimentos, estas duas pulsões e estas duas emoções se mostram sempre precedidas já na sua complementaridade e na sua distinção. A pele se fecha em si mesma, inscrevendo-se como um vestígio do outro, visível para o exterior e atada por dentro. (NANCY, 2014, p.2-3)

Por mais estriado em identidades eleitas, cada corpo é ele mesmo um marginal. Convidar o ator a atuar na margem. No precipício da sutura, o que de si tem-se para dar/trabalhar/morrer/ruir/trans-formar?

Cada corpo tem um inferno que é só seu e um paraíso também. O trânsito entre estes estados, algo como uma “via crucis do corpo” (LISPECTOR, 1991). Não existe nada de religioso ou transcendente aqui, antes o contrário, é corpóreo, transitório e imanente. “E foi tão corpo que foi puro espírito.” (LISPECTOR, 1998, p.97) Mas é importante que se diga que este corpo que aqui nomeio poroso se faz em relação ao(s) tempo(s). A autora Elizabeth Freeman menciona uma continuidade carnal a que nomeia “binding” ao observar corpos queer assinala que não há como criá-los já que são produtos de seu tempo, como este performer que se agiganta nestas páginas. Além disso, utiliza os mesmos termos e imagens deste estudo, certamente não por coincidência, mas por coerência às forças que atravessam e se criam nos próprios corpos. Aliás, os corpos performáticos muitas vezes são também corpos queer, como

¹⁵⁶ Falar nas medidas do corpo me remete à prática que realizamos na ocasião do X Congresso da Abrace, em Natal, em 2018, conduzidos pela Prof. Dra. Mara Leal e suas investigações sobre a obra da artista Esther Ferrer, retomando a famosa performance “Intimo y personal” (1977). A obra de Esther Ferrer tem sido pesquisada e reperformada pela artista e pesquisadora brasileira. A este respeito ver: “Encontro com Esther Ferrer: reperformance e variações antropofágicas” (LEAL, 2018). Além disso, medir as distâncias e atentar para os detalhes da própria pele-carne fez parte de nossos exercícios para composição do “Manual Maquínico do Corpo Cênico”: investigações de precisões próprias, de marcas na textura. Medir como técnica de abertura às percepções, pesquisa de modos.

vimos. Não temos como ensinar um corpo a nascer, trata-se de fertilizar o terreno-corpo em seus recursos de expressão, ampliando as possibilidades de que o corpo germine novo, talvez fruto de uma cópula entre reinos, por devires, ou operadores de expressões de tempos-movimento-espacos. Em todo caso, abertos às passagens, pensamento de porosidades.

The monster's body is not a "body" at all but a figure for relations between bodies past and present. [...] At the simplest level, "binds" are predicaments: like Frankenstein's monster, we cannot reproduce little queers with sperm and eggs, even if we do choose to give birth or parent: making other queers is a social matter. (FREEMAN, 2005, p. 60-61)

Estes corpos que narra aproximam-se muito dos corpos que tenho me detido, trabalhado e que têm como destinação uma intempestividade – seres de tempo- fruto da captura expressiva que operam. Entretanto, um performer é um ser nascido, mesmo que seus movimentos respondam a engrenagens singulares entre camadas socialmente determinantes. É claro que o performer contemporâneo é "a social matter", mas é também construído, criado. Aliás, a cena contemporânea está repleta de corpos queer, assim como disabled bodies, new and potent ones. Nossos corpos na margem entre atorialidade e representatividade, ex-posição, *colocando-se*. O tempo em pauta no corpo. É este treinamento então: **um treinamento de tempo**.

Se a arte não é o espelho das lutas sociais, mas sim ela mesma uma luta no interior da ordem dos discursos das formas de significar [...] é na materialidade mesmo de sua linguagem, de suas transformações e tensionamentos, que o trabalho artístico reconfigura os espaços do visível, do pensável, do possível, e como diria Rancière, *toma parte no seu tempo*. (MATERNO apud DA COSTA, 2009, p.21)

Creio que mais por instinto do que por instrução, talvez, guiei os corpos em treinamento para que participassem ativamente em seus modos. Nossas investigações se pautavam nos traços de forças que culminavam nas formas expressivas. Condensação. Conceito. Capa. Casca. Captura.

Caracterização. A arte do performer é (de)compôr no corpo. Como construímos, nos corpos, o enigma de Cézanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem"? (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.219). A evidência de um sorriso quando se tem o resto do corpo inteiro ao redor da boca que se destaca. A gente já vem poluído, assim, repletos

de informações que pertencem à própria paisagem-corpo. Então é fazer as forças migrarem no “suporte”-corpo, condensando a atenção na boca que sorri, até que o sorriso se amplifique, se recheie de intensidade. Pintar um sorriso-sensação sem pincéis. Esculpi-lo na própria forma. Composição de forças que se inscreve, ou melhor, consciência das forças em jogo de expressão que se ex-pele-m. Não seria incorporar, já que este verbo traz para o corpo o fora. Mas, ao contrário, carnear o performer, talvez ex-corporar. Quanto se têm, neste exemplo, uma atriz inteira de quem o corpo não reparamos a ponto de lembrar, mas cujo sorriso em determinada cena não se deixa esquecer. É um exemplo. Assim, isso, a gente trabalha, fazendo circular as forças expressivas em vias de nos tornarmos então palco de sensações. Extenunante processo de composição, carnação e despoluição, peleja.

Luta entre poderes expressivos: de um lado, o domínio-ancoragem, de outro, a entrega. É sempre um cálculo, uma economia. O quanto disso e o quanto daquilo. O quão exausto, intenso na matéria extensa. Arauto! O performer carrega a notícia do tempo. Treinamento de densidades de tempo.

O público é apaixonado por Economia. Ou seja, a maneira como o ator se gasta durante todo o espetáculo. O ator duplica, triplica, quadriplica a batida sanguínea regular, o circuito dos líquidos. Ele morre jovem. Música! Música!... O espectador vem ver o ator se executar. Esse dispêndio inútil o faz gozar, ativa a sua circulação sanguínea, penetra e deixa seus velhos circuitos novinhos em folha. Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Têm que sair de lá exaustos, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa. (NOVARINA, 2009, p.17)

Treinar é uma tarefa. Preparar: um dispêndio com foco futuro. Marinar a carne. O tempo é matéria da sala de aula, do ensaio. Nem precisaria mencionar que o tempo também faz cena.

Well, como criam ou se criam corpos porosos é uma questão para a qual existem tantas respostas possíveis quanto o número de poros de nossas peles¹⁵⁷. A pretensiosa intenção de considerar tal questionamento jamais daria conta de esgotá-lo, mas pretende contribuir com alguns exemplos pontuais vividos, promovidos, assistidos e

¹⁵⁷ “Nobody knows for sure how many holes you have in your skin, but you are pretty seriously perforated.” (BRYSON, 2019, p.12)

investigados. Processos para o esburacamento: **perfuratriz**. Terreno de obra: corpo área de construção.

O corpo – ou os corpos – está sendo constantemente criado/estruturado/construído;destruído/desestruturado/de sconstuído; recriado/reconstruído/reestruturado, de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais, estéticas e políticas. Um corpo dançante é igualmente um corpo em permanente construção [...] Não há corpo virgem, assim como não há movimento humano natural ou universal, pelo menos em dança. (DANTAS, 2020, p.32-33)

Treinar os modos de captura, portanto, tem consequência nos efeitos das forças em seus modos de expressão engrenados no corpo. Essa questão do tempo no corpo também aparece, vem arrastado, quando Dantas observa que não há corpo virgem, pode-se dizer que uma aula de dança não começa na hora em que se inicia, ela sempre foi principiada antes, assim como a cena, assim como os ensaios, o corpo já vem usado – criá-lo novo é construir atravessamentos a partir ‘dissos’. Então, se “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.216), como as pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos quando a matéria de expressão é o corpo? Acho que chove um pouco... Arrepio de frio. Não fui aos pés. Dormi muito bem esta noite. “Descobri que te amo demais”¹⁵⁸. Comería um boi agora. Ora, todo corpo tem potencialmente a matéria da sensação. Assim o provamos como público, testemunhando processos de corpos performáticos que se estendem pelas sensações que produzem em nossos corpos - ressoam. A pintura, a música, o romance, só nos “alcançam” porque fazem mover as sensações. Assim, se é de sensações que a obra artística se expressa – faz passar- e, se são de sensações que os corpos são povoados, valeríamos de exercícios de atenção, de flagrantes de sensações, de provocações pela captura de poéticas, composição de linguagens, colocaríamos o passo como estudo de peso e arranjo articular e não como obviedade para se ir. Aliás, rever o que se tem por óbvio com certa urgência. Iríamos à insistência força-forma-figura para descobrir novas combinações na estrutura. Foi assim que fizemos um pouco nossas aulas, acho que juntamente com as exigências do cumprimento de conteúdos técnicos e históricos, alcançamos um trabalho sobre as sensações, ou seja, sobre os conteúdos sensíveis,

¹⁵⁸ Música de Zeca Pagodinho. Álbum: Deixa Clarear, 1996.

hápticos e intempestivos. Se não aparece sistematizado objetivamente aqui, este trabalho o apresenta ainda assim através deste documento de óbitos, suspeitado-. Sus – peitando: como movimento no corpo mesmo – de peito -, a suspeita, me parece é um dos primeiros atos do enfrentamento. Suspender e peitar: jogar-se de cabeça e observar da borda. O contorno é desenhado ou cavado?

Cheguei com um tanto de filosofia embaixo do braço. Ou no corpo inteiro, assim, pela pele. O encontro com as filosofias da diferença que há nove anos me atravessa, fez observar outras coisas nos corpos. Também o encontro destes corpos com o espaço cênico, objetos, figurinos e acessórios vasculhados em pesquisa prévia se impregnou na minha percepção do performer – acepção de performer. Fui a professora de tudo que descobri, talvez mais do que de tudo que sabia. E, como a docência e a pesquisa são processuais, descobri mais, e vi que sabia cada vez menos. Narro a seguir abreviações praticadas em aula, assistidas em cena, breves flagrantes de fomentação de minorações.

Assim começava minhas aulas, para pensar o movimento humano, a primeira questão que se coloca é: o que os(nos) move? *What moves you?* E, sim, trata-se propositadamente de um questionamento filosófico. Em vias de descobrir o que nos move, pensávamos em seguida no *como* move. E aí, alcançávamos o empenho sobre as formas -> corpos. Não se trata de um ser o conteúdo e o outro a forma, tampouco de tentar “dar conta” do esgotamento de tais movimentos. Antes, diria até, revelar a conta: subtrair aspectos óbvios, acrescer estrutura rítmica, dividir empenhos vocais ou partes do corpo, multiplicar experiências ou as perspectivas, abrir os códigos, por exemplo. Entendendo, claro, que questionar é o primeiro movimento. Isso que faço, há outra forma de fazê-lo? Os corpos performáticos estão sempre em vias de desfazimento. Necessárias aniquilações para que algo se faça. A pausa é uma suspensão muito potente, sabe-se, ela nunca é ou está, mas equilibra-se na estrutura compositiva. Assim como o silêncio. Fazer não se refere a preencher, dizer, significar, exhibir habilidades. Fazer aqui pode ser justamente e, tanto menor quanto mais potente, encontrar as forças do vazio, da boca sem fala, do corpo em repouso, do olhar cansado, do corpo atirado. Começamos pelos detalhes. Há um tanto de Deus nos detalhes. Talhar um deus no corpo – ou deuses – isso de querer dar forma à vida, criá-la, performers um pouco Golem, um pouco Dr. Frankenstein.

*A pele do performer como prece...
O corpo perece – matéria de tempo...*

Pesamos nas artérias e nervos a noção de pressa. Tendíneo. A tensão entre as partes expressa a própria matéria da vida: nunca de um lado ou outro, mas uma tensão entre espaços. Presas. Como o são todos os corpos. Consciência da presa que somos. O animal. A reza está na palavra natuREZA. O que é natural ao ator? O ator contemporâneo, ironia da composição própria das palavras, é o tempo que consegue fazer passar, suspender, pausar, agitar, fazer correr, tenho notado. As próprias notas se fazem em espirais, a estrutura ressonante de escalas. “Ritornelo”. Se todos somos esgarço da manifestação do tempo, tudo e todos e cada corpo, então a manutenção, a precipitação, as distâncias, a matéria como memória e vice-versa, exercícios de trazer às superfícies esse tempo no corpo seria ponto de pele do performer. Ou melhor, porto de partida: aCENAR. Enfrentar a morte diariamente. Porque morrer é a presença máxima do tempo. Quantas mortes passam pelo corpo do performer? Aliás, quantas mortes morrem? Modos de tornar a(s) morte(s) matéria. O corpo é marcado, construído e desfeito -deformado - na composição assertiva de seus paradoxos, antinomias, a criação no corpo, como o ritornelo, é um agenciamento territorial, “o canto de pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território...” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.124):

Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. [...] a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo. [...] O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos. [...] A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio ao outro. Ele não opera num espaço tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. [...] É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz; mas, de pronto, essa repetição produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutora. Esta seria a “solução crítica da antinomia”. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, vol.4, p.124-126)

O movimento que o corpo experimenta tem a potência, na sua apreensão criativa, da literalidade da ação em sua forma de dizer que desdiz o que a literalidade potencialmente esgota. Os filósofos observam que “a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos” (2012, vol.4, p.122). Saltar, arrastar, deslizar são todos verbos de ações no corpo, mas são também movimentos de uma filosofia que move os conceitos. O corpo cênico como agregador, ou melhor, operador destes elementos, tem o poder de tornar imanente essa matéria entre-mundos, entre-matérias, entre-meios, entre-dois, sua arte é extenuá-las. O corpo é duplo, artérias artaudianas – atletismo conceitual -, sua potência de imanência na dupla articulação que torna possível em suas operações, multiplicando, como a própria vida, como a própria constituição corpo que inicia de uma célula que dobra, duas, e depois quatro, e segue dobrando. Corpo duplo, múltiplo, a ideia é treinar a atenção para as operações possíveis, não abandonamos a mimese, mas movemos com ela, moldamos nos meios. Aliás, é no meio que as coisas acontecem, “o interessante é o meio, o que se passa no meio” (DELEUZE, 2010, p.34), e retomamos Deleuze quando observa que “um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (2010, p.35). Então, isso que espreitamos construir aqui, a defesa destes movimentos menores, passa pelo aprimoramento dos meios - “o meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso”-, acredito com muita força no fato de que a pele é este meio que nos cabe treinar. Na pele pelo excesso, pelo acesso, pelo excreto, pelo. Pensar essa performance de pele requereria então um performer que se treina pelos meios: por quais (cô)modos de sua casa-casca a expressão se amplia à potência mediadora de operações capazes de tornar o corpo este devir e, como consequência, potência para arrancar da presença as forças de um acontecimento.

“Como quererias renovar-te sem primeiro reduzires às cinzas?” (NIETZSCHE, 2012) Esse processo um pouco Fênix já o mencionei quando expus os monstros à mostra. Será que é possível pensar o ator contemporâneo sem filosofia? Se há filosofia na sua execução, se performances criam conceitos e se o show é mais da carne do que da representação (conforme comentários de Carreira nos trechos transcritos a seguir). Se o ator é mais o sacrifício do que o sucesso, ou melhor seria dizer o sucesso da eficiência de seu sacrifício? Performer como ofício. Há orifícios. Trabalhar-nos na

perscrutação de nossas brechas, atentar às camadas, aos mecanismos, aos detalhes. Achar as saídas. Superfície!

O pesquisador e diretor teatral André Carreira, na ocasião de uma palestra no ano de 2011, esclarecia que *“estar tem muito mais importância do que compreender (a respeito dos signos). A história é uma desculpa para a narração, assim como o personagem é uma desculpa para o ator. Como as flores são a desculpa para o beijo, quando o que interessa é a sensação que atravessa quando encosta o dedo minguinho... Um gozo que está na realização, que nada tem a ver com o ficcional. Por exemplo, o Homem Aranha nos cabos do teatro é muito mais interessante do que a sua luta contra o mal”*¹⁵⁹. Em outra ocasião, no ano seguinte, afirmava que *“a cena contemporânea está em um lugar onde as palavras não alcançam. A experiência é onde não estão as palavras. Pregância, o desejo desmedido da experiência é o que define a cena contemporânea.”*¹⁶⁰

As percepções e as afecções percorrem a superfície dos corpos. Então, em salas de aula, eram as percepções, estados, atenções, ritmos e afetos, enfrentamento entre domínios que púnhamos ao exercício. Se o objetivo da arte é arrancar o percepto das percepções e o o afecto das afecções, acredito que para o performer o empenho sobre a pele seja um dos pontos cruciais para impulsionar-lhe às invenções processuais. Abrir. Escavar. Romper. Ruir. Quebrar. Morrer. Nascer. Criar...

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor [...] a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.217)

Assim, que método a atenção sobre a pele me permitiria encontrar? “Meu” método. Método próprio. Um não-método como experiência de libertação? Um método para cada corpo e aberto. E, para fazer jus à palavra (talvez) mais importante da citação

¹⁵⁹ André Carreira: “Espacialidades e intimidad: exploración ambiental e interpretación teatral” no evento II Congreso Internacional de Teatro IV Congreso Nacional de Teatro, IUNA, Buenos Aires, 15 de outubro de 2011.

¹⁶⁰ André Carreira, em palestra proferida no Second International Conference on Architecture, Theatre and Culture, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2012.

filosófica acima: como varia em mim/por mim? Muito de si. Mas só faz sentido pelo que inventa, ou seja, quando sai de si compondo novas linguagens. Para isso, um tanto de tempo seja do corpo vivido, da labuta decorrida, do cansaço, do estudo dos métodos. Muito mais percepções para talvez arrancar o percepto, muito mais estudo para se enfrentar e erguer estados, muito mais conhecimento para livrar-se dele em vias de um pensamento, produzindo conhecimentos novos. A performance, assim apreendida, seria os corpos envolvidos em novas epistemologias. Tempo de trabalho. Tempo de cena. Estudo do texto – um tempo morto na folha. Palavras todas elas filhas da mesma língua. Lavá-las. Encontrar o próprio modo de se ler. Livrar-lhes. Máquina de fazer cena. Não, máquinas de desfazer. Eu, corpo-pedagoga, talvez tenha conseguido um pouco uma certa (maquin)ação de não ensinar, noto afinal. Ensaiar. Escutar. Escusar. Escapar. Tentando encontrar saídas para compor aprendizagens. Talvez um pouco de “respostas” aí. Muito da minha aposta, sem dúvida¹⁶¹. Eu, agora, neste estado-tese, meio apostando de novo. Apóstola da fuga, da escavação, de um não saber que pretende achar as potências. Por qual buraco se sai quando nem sabemos que estávamos aprisionados? Ferida. Cheiro. Ode à investigação deste inefável corpo humano.

“Fazer com que a palavra volte a morrer do corpo. Descer às posturas. Encontrar as posturas musculares e respiratórias nas quais se escrevia. Porque os personagens são posturas de órgãos e as cenas sessões de ritmo. Esporro.” (NOVARINA, 2009, p.20)

Nas conduções de minhas aulas de Expressão Corporal, Expressão Vocal e Improvisação íamos, literalmente, ao fora. Não como conceito desta vez, mas como ida ao exterior de um edifício mesmo. Para fora da sala, do prédio, da quadra. Íamos juntos, e em estado de estudo. Gostava de começar por aí e, vez em quando, retomar esta prática. Tratava-se de uma vez em sala, presenças verificadas e anotadas, estado de início de trabalho posto, convidar os corpos ao primeiro exercício: caminhar à rua, no entorno vastamente conhecido da universidade: em estados de escuta. Nas aulas de expressão corporal, pedia para atentarem aos estados de corpo, postura, respiração, equilíbrio, em contato com o ar da rua, os episódios, os veículos, as pessoas, a lua, etc. Nas aulas de expressão vocal, escuta sonora amplificada, *como* ouvir e o quanto se

¹⁶¹ A noção de ensino como ensaio é desenvolvida no artigo “Ensino como ensaio para abrir os corpos: uma didática do acesso pela pele” (GIANUCA, BALESTRERI, 2020). Percebo que também me aproximava desta perspectiva quando da apresentação do trabalho “Sala de aula como pista de dança das possibilidades sensíveis” (GIANUCA, 2013)

impregnava de sensações, o que passava? Ouvir, tocar, escutar, falar, ver não são ações pré-concebidas, mas justamente por serem descobertas. Gostava de pensar num estado de escuta vibrátil. E, agora, em análise posterior ao feito, percebo que lhes queria pela pele, talvez. O frio lá fora. Ou o calor pelotense. O quanto atravessam a escuta do corpo? Corríamos para alterar a sensação. Parávamos, retomando o passo. Praticávamos juntos. A atenção ao grupo e a si, a atenção à mestra. Aos outros. Pré-requisito: silêncio vocal, ritmo construído conjuntamente, estado de atenção aguçado...flutuante. Olhar era diverso, escutar era aberto, andar era a regra. Voltar. Seguir em silêncio. Escrever. Aquela prática de escrita em fluxo já referida como exercício de estrangeirismo. Hoje, vejo, queria uma escrita porosa. Como venho defendendo um estado poroso de pensamento também.

Como estudante, lembro de um exercício realizado na aula da bailarina Christine Roquet em que a proposição de escovar a pele com diferentes cerdas, ritmos e sentidos fazia ampliar a sensibilidade deste órgão que, por fim, teria consequências nas filigranas das qualidades dos movimentos dançados. Era uma investigação, não necessariamente um método. Aliás, nada do que é narrado aqui deve ser tomado como método, tanto quanto não o seja um suposto método de passagem que, por ser passagem, desprende-se de qualquer método prévio. Percebo que faço uma compilação de experiências, assumindo o caráter de inventário de práticas e modos, mais pelas alianças com uma porosidade que esta pesquisa persegue do que qualquer proposição técnica. As técnicas também estão para serem inventadas, desenvolvidas, desdobradas...

O corpo, já mencionei, quanto mais de perto é visto, mais estranho se manifesta! Me faz lembrar do filme "Closer: perto demais", de Mike Nichols, cuja trilha "The Blower's Daughter" refere a uma filha do sopro, ou do vento, isto que tenho defendido. Como o performer aprende a voar? Seria uma estratégia para pensar como criamos corpos porosos? Percebo que gosto de elaborar perguntas. Fui professora de perguntas, mais do que de respostas. Não é um método, é uma atividade de perfuratriz. "Pensar é saber fazer perguntas" (ALVES, 2018, p.85), mais ainda, saber atirar-se às violências que promovem o pensamento (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.73). O filme que referi trata de violências também, de estrangeirismos, mas já estive evitando ir às reflexões que Deleuze elaborou a partir de obras cinematográficas, me contendo com o que elaborou ao lado de Guattari sobre a literatura ou no campo do teatro com Bene, salvo o pequeno

desvio pela pintura que precisei acolher para falar das forças. Escolhi não ir ao cinema-imagem-movimento, e agora faço eu própria isto aqui. Nem vou adiante, não vou me deter nas possíveis associações deste pensamento com a obra “Closer” a fim de conter os infinitos desvios que esta narrativa em fluxo não para de produzir. Uma composição visual apresentada nos Há-Nexos (página 283) deste obituário brinca com esta referência. Membro solto de um corpo textual que se enterra. Seria apenas mais um argumento para afirmar que “perto demais” é um lugar para o corpo que lhe permite alcances longínquos, estrangeiros. “Corpo próprio: para ser próprio, o corpo deve ser estrangeiro, e assim achar-se apropriado. A criança olha sua mão, seu pé, seu umbigo” (NANCY, 2012, p.49). Ter a capacidade da surpresa em cada curva, nos pelos e sua insistência em crescerem, na unha quebrada, aproveitar os acessos de um ver-se novo, de novo, de novo, de perto, exceder-se. Alice!

...

Acentuação do tempo presente, atenuação dos lugares, rostos, entidades, identidades, enunciados, não é por acaso tal combustão expressiva e sígnica, tal confusão técnico-formativa, tamanha amplitude ao olhar para fora e enxergar o agora. Ou seria olhar para dentro? Lembremos que a margem mora nessa indistinção. É um olhar háptico? Sabemos que não se relaciona à visão. Voltemos. É preciso voltar. É um dos recursos primeiros: onde me equilíbrio, onde apoio, onde escapo, onde respiro? Não, não é da natureza da localização, melhor seria perguntar *como*. É o modo, o tratamento que revelam a operação.

Em sala de aula, ou aqui no corpo, é contato: que parte da pele encosta no chão? Como estão distribuídos meus ossos, como engajo as articulações para meus movimentos? Estas perguntas que proponho, geralmente podem ser respondidas com “certa objetividade”, é ‘palpável’ afinal. Mas se valem mais dos movimentos que promovem na busca pelas respostas.

De outro lado, não tenho uma resposta precisa para como se criam estes corpos, ou por onde e como eles, por sua vez, criam, compõem: a indagação que intitula esta

partícula. Um manifesto pela sondagem das zonas, indicações. Possíveis. São processos, tenho um compilado de zonas poéticas, pistas práticas, poros expostos¹⁶²...

No relato da atriz Jhébica Daher¹⁶³, também estudante da turma de ingressos em 2014, noto meus modos como pedagoga e, no tanto de tentativa de me expressar-professora, acho que acabei construindo um exercício didático que apresenta o corpo desenhado em pauzinhos, ou palitos, como ela chama. Beirando o ridículo. Aliás, beira e ridículo são zonas potentes neste pensamento. Haveria um exercício de violência nas minhas tentativas de explicação que são, às vezes- como neste caso-, retrato de uma inocência?

“Quando me dei conta que desde 2014 há uma pasta em meus marcadores com o nome "Lindsay", percebi o quão relevante foi esta parcela de aprendizado da expressão corporal, presente em um pequeno espaço de tempo no qual estudei na Universidade Federal de Pelotas. [...] Lindsay foi minha professora durante os dois primeiros semestres da graduação e com muita responsabilidade criou um cenário em que eu e meus colegas nos sentimos completamente "possibilitados" a realizar as atividades que estavam sendo propostas. Relendo agora (depois de 5 anos) os e-mails que enviava aos alunos com o que propunha, vejo uma generosidade que naquela época talvez não tenha me atentado. Um educador com essa qualidade se empenha para que seus alunos superem os desafios que os afligem, por menores que sejam, por mais simples que possam parecer. Certa vez enviei um e-mail em desespero, por não conseguir memorizar a coreografia que estávamos ensaiando, e me senti na liberdade de pedir que me enviasse um esboço simples da sequência, como: 1- chacoalha na frente 2- chacoalha do lado 3- pisa pisa. Depois de dois dias recebo a resposta com um anexo de 2 folhas - e eu sei que elas não estavam prontas - explicando passo a passo de cada movimento. Incluindo um desenho de palitos que foi feito para explicar o ângulo de uma mão que quebrava para cima. Rs. Eu chamaria isso de "empatia pelo ofício". Este lugar de empatia e generosidade poderia facilmente deslizar em um descontrole sobre a turma, e sobre a entrega de cada um, como já presenciei em vários momentos quando se instaura uma relação amigável e maleável entre aluno-professor. Contudo, para além dessa flexibilidade nós desenvolvíamos um discernimento sobre o compromisso que estávamos criando a partir dessa relação. De que estávamos munidos das ferramentas necessárias

¹⁶² This is why “exposition” is very far from simply taking place as the extension of a surface. This very extension exposes other kinds – such as, for instance, the *partes extra partes* that are the singular dis-assembly of the five senses. A body is a feeling body only in this displacement or division of senses, which is neither the phenomenon nor the residue of a deep "autoaesthesia" but yields, on the contrary, the entire property belonging to that simple tautology, the aesthetic body. (NANCY, 2008, p.35)

¹⁶³ Jhébica participou das minhas aulas somente de expressão corporal, ao longo de um ano, apesar de ser da turma de 2014 com quem convivemos por dois anos ininterruptos. No início de 2015 ela retornou à sua cidade natal, São Paulo, onde prosseguiu seus estudos em teatro. Apesar disso, ocasionalmente me escreve dividindo conquistas e angústias profissionais e, na ocasião de ter entrado em contato em setembro de 2019, quando eu estava completamente envolvida com a pesquisa aqui exposta, aproveitei para solicitar um breve relato de suas impressões sobre nossas aulas, no qual noto em suas palavras a generosidade que ela diz perceber em mim e que apresento por considerar revelador de um certo *modus operandi* professora que me flagro.

para avançar em nosso "Work in progress" e tínhamos uma responsabilidade com isso. Não me lembro de um aluno sequer que tenha deixado de fazer. Mesmo aqueles que estavam se aventurando pelo curso.

Existia de fato um equilíbrio muito interessante nessa didática tão própria desenvolvida pela Lindsay. Até hoje lembro em flashes de certos apontamentos feitos em aula. Algumas vezes quando me questiono fazendo algo óbvio em cena, me vem a lembrança de um exercício que fizemos numa aula de Grotowski. Quando corporalmente representando um liquidificador, nos demos conta (eu, ela e depois a turma) da organicidade do movimento que se mostrava enquanto o corpo representando o líquido batido denso e desenfreado dentro da jarra, ao invés de um dedo que ligaria um botão. Há coisas que vem de um outro lugar, que não o pensamento. O estímulo de organicidade de Grotowski e o estímulo de capacidade da Lindsay vem desse lugar. Estar na função de intermediação acadêmica é uma responsabilidade social gigantesca. Foi bom ter caído em mãos tão disponíveis que me ajudaram criar este senso de disponibilidade como artista-criadora. Deixo aqui este relato registrado e agradeço pela oportunidade de dividirmos um pedaço dessa história que fez com que muitos alunos descobrissem suas potencialidades."

São Paulo, 27 de setembro de 2019.

O "work in progress" que Jhébica menciona considero um exercício eficaz para a observação do adensamento de forças nas composições autorais, uma estratégia de aprimorar as análises das forças que riscam, fortalecendo ou enfraquecendo as composições autorais e expressões cênicas. A partir do relato da Jhébica, me lembrei de um evento que até então julgava como episódio de um passado longínquo, do tempo em que era bailarina assídua dos festivais de dança e que pertencia a uma companhia de dança importante àquela época na cidade de Rio Grande. A ocasião remonta à minha primeira experiência como coreógrafa, compondo um solo para uma amiga e colega de dança que concorreria em um festival internacional de escolas de dança no Paraguai, no ano de 1998.¹⁶⁴

O que aproxima a narrativa de Jhébica deste antigo e inaugural evento para mim é o fato de que represento os corpos com pauzinhos para pensar o movimento. Como já mencionei no início deste docu/testamento, desenhar é uma habilidade que me falta. Do auge da minha ineficiência expressiva com o traço, o risco, quando assim no papel

¹⁶⁴ O solo de dança contemporânea "Rotina" foi contemplado com o segundo lugar no IV Encuentro de Escuelas de Danzas del Mercosul. Coincidentemente, alguns anos mais tarde "Rotina" seria também um espetáculo de teatro e sapateado americano que compomos coletivamente no extinto Grupo Battuere, dirigido por Glenda Duarte. (Glenda atualmente é diretora da Cia Claque de sapateado americano com quem sigo trabalhando, desta vez como preparadora corporal e de movimento do elenco de sapateadoras da companhia).

ou no quadro. Não me peçam para traçar uma linha reta, como se diz. Meu desenho é meio infantil, traço de jardim de infância, parei por ali. Mas o que ele supõe de movimento, o que eu estava tentando 'dizer' que na verdade era um mostrar, não estava na expressividade do traço, mas num certo rigor que os pauzinhos ou palitos me auxiliavam a elaborar. Uma especificidade que todo criador tem quando compõe, os detalhes dos quais não abrimos mão, mesmo quando se supõe criações compartilhadas. De volta ao apreço ao detalhe e, sem dúvida, a um certo rigor de operação movimento- espaço-tempo. Seja esse rigor uma certa "exigência" rítmica ou de direção no espaço, de quebra articular- como o pulso que Jhébica menciona em seu exemplo- ou de equilíbrio na estrutura, de alternância de peso, etc. Neste exemplo poderíamos pensar em vetores de forças objetivas que estarão compondo conjuntamente às forças de intensidades desviantes na matéria corpo.

Figura 95

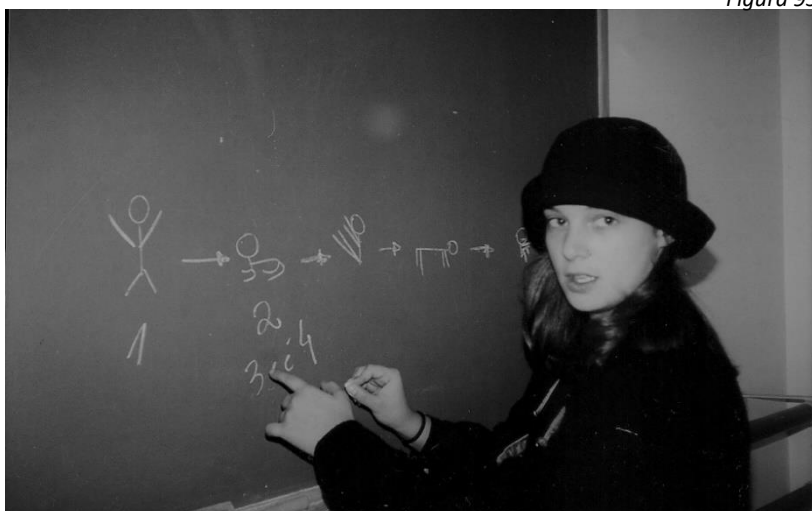
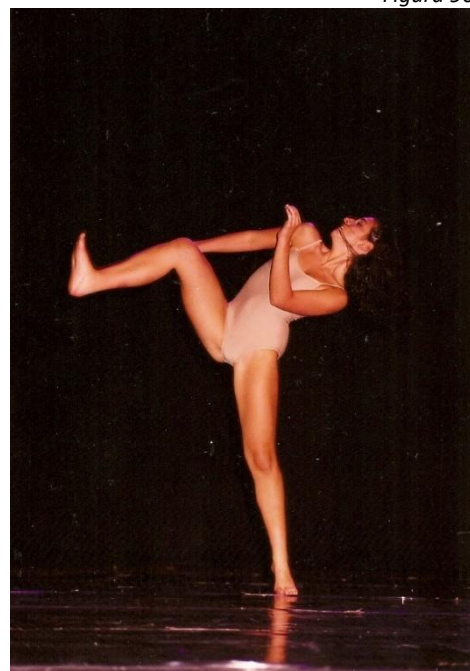


Figura 96



Acima, a autora em 1998 explicando - com bonecos de pauzinhos- a composição rítmica da sequência de movimentos propostos. Ao lado, Bruna Amaral, no solo "Rotina", em palco do festival de dança, no Paraguai.

Por fim, meu parceiro de exercícios vocais que colaborou para revelar alguns monstros sonoros nos corpos mais sensíveis e engajados às proposições das aulas de Expressão Vocal II: um tonel velho abandonado na área externa do prédio em que trabalhávamos, em Pelotas. Aliás, dois tonéis enferrujados, propriedades de ninguém, que tive a sorte de encontrar em 2014 e agregar como estratégia de amplificação sonora e experimentação de composições físicovocais. Não eram propriedade de ninguém porque não se garantia que estariam lá para os próximos semestres. Cada vez que me

afastava, fosse por ocasião das férias na universidade ou pelo término de contrato, a destinação dos objetos era sempre incerta já que não respondiam por ele nem a universidade, nem seus professores ou funcionários. Apenas se sabia que lá estavam, mas não se sabia sua origem ou o dia em que o caminhão dos inservíveis poderia recolhê-los sem maiores cerimônias. Por sorte, ou por qualquer outro motivo que se possa supor, pude contar com este recurso de investigação nos anos de 2014, 2015 e 2018. E achei justo referi-lo neste compilado expositivo, afinal teve seu protagonismo nas proposições pedagógicas que ensaiamos coletivamente.

Ora, Deleuze, dizem, foi ladrão de conceitos, Leminski por sua vez “o bandido que sabia latim” (VAZ, 2001), larápio das palavras, eu fui ladra dos tonéis que nos contemplavam com seu oco imenso, muito maior do que a matéria de lata, propagação da matéria eco. Parte da nossa artesanania de estudos, essas coisas com peso, volume e formas muito concretas que a gente abre, nas práticas de corpos performáticos, e que nos abrem de volta também. Relação entre peles de corpos, mesmo que fosse uma pele meio enferrujada, como neste caso, a pele do tonel que na propagação sonora exibia a coexistência de dentro e fora, isso que esta tese estria. Até onde vai o corpo? O eco é propagação de extensão que o redimensiona, como as forças de sensações que atravessam os corpos são intensidades que nos amplificam. No fluxo entre extensão material e intensidades sensíveis treinamo-nos para performances mais próximas da imanência. Talvez o que roubei não tenham sido os objetos esquecidos, mas as possibilidades que arrastavam em sua materialidade, desdobramento pelo encontro: um estudo.

Figura 97



Para findar esta parte de uma partícula infinita, poderia afirmar que as forças que criam corpos porosos e os meios pelos quais eles criam são como as descritas por Leminski quando descreve como nasce um bom poema:

*Um bom poema
leva anos cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto
(Paulo Leminski)*

Um adensamento de experiências pela pele que se faz de mundo, corpos porosos são corpos de encontros. Ademais, esta operação matemática que Leminski soma, revela a vida. É esta também a matéria-força do performer: treinamento para as intensidades de vida que passam por nossas expressões. Conjunto de matéria criativa numa porosidade em trânsito.

*“[...] a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais.”
(LISPECTOR, 1998, p. 21)*



O Corpo ^[C] Anim^(b)al

Figura 98

Inspirada na noção de canibalismo proposta pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2015), esta partícula pretende abarcar de um lado o corpo animal na contramão da apreensão ordinária que a este atribui os instintos e funções biológicas, trata-se aqui de um corpo animal atuante e, de outro lado, o corpo canibal que se expressa pelo que deglute considerando ambas atividades amplamente, tanto a expressão como a ingestão para além das obviedades sugeridas pelos termos. É preciso ir mais a fundo, mais às bordas, ou mais à superfície como temos visto.

O privilégio da experiência em detrimento da representação constitui precisamente o anseio de muitas correntes que alicerçam as artes cênicas contemporâneas. A redefinição das próprias noções de teatro, dança e performance e o imbricamento entre estas e outras linguagens desenham métodos de treinamento, de criação, práticas do corpo que extrapolam a ideia de virtuose para considerá-lo território das intensidades. E se a antropologia descrita por Viveiros de Castro tem por “verdadeira missão ser a teoria-prática da descolonização do pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.20), o status do corpo (re)presentacional não seria justamente o de descolonizar o gesto, a voz, o movimento? E se a arte é o destino do aprendiz e a violência condição para a aprendizagem -conforme nos mostra Deleuze com os signos na

obra de Proust e juntamente com Guattari (1992) quando questionam “o que é filosofia?” -, considerar o corpo performático em suas substâncias animal e canibal pretende esboçar uma certa pedagogia da violência, delinear o anseio de uma atuação menor. “Que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar?”, perguntam os filósofos (1992, p. 73). Que mortes devemos submeter o corpo para, enfim, torná-lo vivo? A cena aqui é considerada o lugar do abate, para o qual se destina toda a criação, formação e empenho do performer. O corpo-carne, foco desta investigação, treinando a porosidade da pele, aguçando o teor político do corpo em cena, seu empenho em se tornar cenicamente uma máquina de guerra.

Da peste artaudiana ao teatro da morte de Kantor, passando pela pobreza do teatro de Grotowski, à intensidade do Living Theater, sem esquecer que Barba ergueu uma antropologia do teatro, entre outras tantas possíveis menções que consolidam a busca contemporânea por uma qualidade de atuação que converge para a intensidade, o acontecimento, ao trabalho sobre a matéria extensa em seu status performático, aqui pele-intensidade. Assim, a experiência se sobressai ao personagem, se este existe é como suporte para o encontro; o movimento aberto tomou o lugar do movimento premeditado, a dança é mais contato, improvisação, investigação dos limites do que exibição de técnicas “atléticas”, as artes da cena caíram do palco, é no *entre* que se estabelecem. E se não se restringem mais às técnicas de dicção, de atuação, de empenho na virtuosidade do movimento, o que de fato, nos caberia treinar? Este estudo sugere que o investimento preparatório do corpo cênico contemporâneo deve considerar em todos os casos a construção de corpos atuantes-críticos-pensantes - cuja distinção só se configura para detalhamento, uma vez que não há cisão entre estas dimensões -, trata-se de treinar um modo de estar no mundo, portanto na cena. Corpo dinamite diante de corpos dinâmicos, traçando linhas em um espaço. Emissão, emoção¹⁶⁵: movimento. Tornar obsoleto o privilégio da visualidade, estendê-lo. Valère Novarina (2011) vai falar “do corpo inteiro como um olho”, enxergar pela pele.

¹⁶⁵ Não negligenciamos o fato de que a emoção está demasiadamente codificada, sua menção aqui refere ao seu caráter de modalização do movimento, emoção movente-motivadora e não estratificada, portanto.

Sugerindo o treinamento mais de uma qualidade do que de uma técnica, mais de uma decomposição do que de composição, a sala de aula ou sala de ensaio é o espaço de (de)formação do pensamento, afinal o pensamento é corpo. Nas técnicas de dança ou circenses, uma migração do empenho tendíneo, muscular, articular para uma predominância do empenho sobre a pele, por sua própria natureza, porosa, superfície de contato e invaginação, pele pensante, passagem, conforme defendemos. Treinar-nos para tornar possível o arrebatamento. Desvio. Ponto de contato e ponto de ruptura: Quais seriam os métodos para tornar possível novos “movimentos aberrantes” (LAPOUJADE, 2017) no corpo exposto, disposto, enfim, posto? Corpo a postos, potência multiplicante e multiplicadora.... treiná-lo para produção em lugar da reprodução.

E antes que avancemos em direção ao detalhamento dos termos expostos, ainda sobre a grafia que compõe as primeiras palavras deste extrato, propositalmente o “c” circunscrito que designa direitos autorais confere aqui o âmbito plural deste corpo animal, autoral, inevitavelmente atrelado às marcas do capitalismo, registrado, codificado, capturado, porém continuamente ansiando e tornando possível a experiência de um fora¹⁶⁶. Como premissa para esta reflexão é preciso considerar o corpo como corpo-pensamento, o corpo nesta acepção é relacional e não se distingue da sua dimensão pensante, atuante, corpo-matéria expressiva. As filosofias da diferença marcam o alicerce sobre o qual se erguem estas notas. Se a análise por ventura o fragmenta é por capricho teórico, para melhor evidenciar suas camadas. O corpo que pensa se move, é necessário compreender que mover não é mexer-se, mas deslocar-se no(s) espaço(s) em suas macro e microperspectivas, flagrando os movimentos que ocorrem na dimensão extensiva da matéria por um interesse em esbarrar nos movimentos intensivos, nas instâncias rizomáticas da composição na carne: performance, teatro, dança ou como queiram nomear o empenho criativo e composicional manifesto no corpo expressivo da cena contemporânea. “Os limites se encontram tanto entre corpo e espaço como no interior do espaço e no interior

¹⁶⁶ Fora é um conceito desenvolvido por filósofos como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault. Foi detalhado na tese de doutoramento da pesquisadora Tatiana Salem Levy (PUCSP, 2003). O conceito origina-se do que ocorria “Fora da cidade murada”, o que escapa, fora dos estratos para ser capturado, linha de fuga, forças aberrantes. Blanchot, por sua vez, vai tratar do Fora da linguagem. (ZORDAN, Paola: aula proferida no PPGEDU-UFRGS) Ver também os estudos de Peter Pál Pelbart, 1989.

do corpo. Não há dança sem transposição desses limites, sem deslocamento de todos esses limites” (UNO, 2012, p. 63).

Tais reflexões consideram o treinamento do corpo cênico contemporâneo, intencionando apontar possíveis (des)dobramentos dos processos da formação, expressão, criação e subjetivação destes corpos que somos e assistimos: performers da crise, criação intensiva no(s)/do(s) corpo(s). O valor do corpo, o corpo produtor de valores e o movimento como consequência. Apesar da intenção de captura deste documento ele acaba por antecipar buracos negros incapturáveis...

*Ó, Senhor!
Concede-me
este instante
Único e raro
Leve como um sopro
Invisível
como
Um buraco negro
Que permita criar...

...No INFINITO

Algo
Que consiga ser
FINITO
Como a morte
A obra de arte”
(KANTOR, 2008, p. 259)*

...no meu corpo...
... complementariam o bailarino, o ator...

- O Corpo Animal

Evidentemente animal, o corpo humano inevitavelmente constructo do social, qualquer que seja sua cultura, é um corpo moldado, modelado, formado em seus modos de percepção, seus movimentos, habilidades, tendências e produções, formas, posturas, forças, etc... O trabalho sobre o animal do humano para o exercício da performance cênica não trata de um ingênuo “resgate” que poderia facilmente precipitarmo-nos à esterilidade dos anseios e desperdício das forças. O corpo animal do performer, como técnica de trabalho, prevê a aceitação e transposição de seus limites (do corpo), e a aproximação de estados pré-poéticos que deverão ser tomados em momento posterior na construção de

poéticas corporais. Este trabalho prévio sobre o equilíbrio/desequilíbrio antes da partitura, trabalho vasto sobre a voz, sussurros, murmuros, respiração, voz anterior à linguagem, peso e leveza, pontos de apoio, o corpo no espaço e suas sensações. Como atentar para as sensações? A pista primeira é a pele: penetração, é por ela que a experiência atravessa. Trabalhar o corpo por suas zonas, menos definidas e justamente por isso mais infinitas... “Uma zona não é uma parte do corpo: é o transporte ao longo do corpo, potencialmente sobre toda a sua superfície, de uma capacidade de excitação. (NANCY, 2015, p.19)

Assim, não se trataria de treinar, por exemplo, as pernas, sua flexibilidade, seu tônus, mas uma zona de mobilidade dos membros inferiores. Não uma em detrimento da outra, mas em conjunto, “co-mover”. Viveiros de Castro defende a obsolescência da distinção entre os termos natureza e cultura e Jean-Luc Nancy entre natureza e técnica. O empenho sobre o animal não se trata, portanto, de uma negação da cultura ou da técnica, trabalhar sobre o corpo expressivo no seu âmbito animal é justamente promover a animalidade técnica e cultural, retomando a origem do termo *anima*. O que move o animal que somos? E, em seguida: como move? Da mesma forma, as zonas de expressão do corpo, ou seja, com as zonas expressivas do pensamento. Encontrar e ultrapassar os limites entre as zonas, terreno movediço onde se dança, corpo queda em estrutura óssea-articular, tendínea-muscular. Corpo carne animada!

Portanto, este corpo perseguidor e propulsor de intensidades, figura do teatro contemporâneo, ocorrência de estados e reunião de forças, que lida com a condensação de dados dos episódios históricos, mas não é nunca histórico, como vimos, ele recorre às técnicas para escapar delas, recorre aos textos para desconstruí-los, a criação pós-moderna alimenta-se da modernidade, o corpo do performer: duelo entre mundos, criados e que se criam. E cabe dizer que a intempestividade passa pela pele. Se o tempo não é histórico, o ambiente é geográfico/cartográfico, território traçado, traçando-se. Cria-se com o redor, expõe-se para o que nos circunda.

“Corpo-sem-órgãos”¹⁶⁷. “Corpo paradoxal”¹⁶⁸. Corpo sensível. E outros tantos corpos. Que é isso que se vêm buscando, afinal? Acreditamos que se trata desta qualidade que denuncia a presença, o contraste entre ‘este’ (da cena)

¹⁶⁷ Artaud; Deleuze e Guattari.

¹⁶⁸ José Gil.

e os outros momentos, um fluxo de intensidades que pertence ao agora e que os animais vivem de forma incontestável. Reação ao instante: instinto. Agir por necessidade. É em prol dessa questão que cada vez mais o teatro faz menos teatro (no sentido de representação) para fazer mais presença-acontecimento. E, cabe perguntar: há presença mais irrefutável do que a de um animal em fúria? Se não existe o homem selvagem, a cena cava a selvageria no homem.

E se, na obra de Francis Bacon, Deleuze observa como o pintor faz sumir os rostos para evidenciar as cabeças, ou na obra de Kafka, ao lado de Guattari, demonstram como o devir-animal percorre toda a obra do autor e a intitulam de literatura menor, no teatro e na dança, os corpos contemporâneos necessariamente se marcam de um traço animal. A cabeça é animal, o rosto é humano. “O homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir” (DELEUZE, 2007, p.32). Em cena, exposto, este bicho-homem expõe o corpo, a pele, a voz para se fazer passagem. O ator é só um meio, não é um fim. “É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão.” (DELEUZE, 2010, p.35) Tanto mais quanto mais próximo de sua natureza animal, menos identitária e subjetivada, mais instintiva e processual. Resgatar o animal detrás dos textos, das técnicas, da estética. O animal vivo é fluxo de forças. E, sobre-sob-com a pele, não é o que se espera de um ator? Como se diz no jargão popular “estar na pele de outro”? Evidentemente não se restringe ao que se refere o jargão já que a personagem, o suposto outro, remete ainda a uma identidade ou subjetividade. Na análise do trânsito através desta superfície, talvez melhor seja sugerir uma encenação na pele. Ou encenar a própria pele. Não se trata mais de vesti-la, mas de vasculhá-la.

São estados que este trabalho busca. O corpo animal não o é biologicamente, o é em estado de presença e reação, de esperteza e expressão, de instinto e intenção, algo que resgata nossa imensa vergonha humana, um dos mais poderosos motivos da filosofia segundo Kuniichi Uno:

O corpo biologizado transforma-se em substância cada vez mais analisável, operável, permeável, normalizável, e esta transformação acontece em nome da *preciosa vida humana*. Deleuze fala da “vergonha de ser um homem” citando Primo Lévi, que sobreviveu ao campo de extermínio. Não é que toda humanidade seja responsável pelo holocausto. “A ignomínia das possibilidades de vida que nos são oferecidas aparecem de dentro. Não vivemos fora de nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos.

Este sentimento de vergonha é um dos mais poderosos motivos da filosofia. Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas. E não há outro meio senão fazer como o animal (rosnar, cavar, rir, ter convulsões) para escapar ao ignóbil. (UNO, 2012, p.110)

As artes cênicas não o têm como compromisso, de certa forma, restaurar-nos como humanidade? Este animal incontestavelmente político que vai para a cena é o bicho expressivo tanto mais quanto mais escapar da interpretação, reprodução, do sujeitamento. O bicho da cena nasce enquanto atua, dança e, nesta composição, desenhando um território poético, produzindo poesia corpórea. A violência desta aprendizagem se refere, de certa forma, a impelir cada performer a escavar, é a técnica do esburacamento, tornar o corpo todo esburacado como o é a pele. Fazer vibrar os músculos como vibra a voz, sem linguagem, sem forma, para formar-se na singularidade e aí, algo de animal toma corpo no corpo animal do homem. Um animal político, coletivo. Retomando as palavras de Eleonora Fabião:

[...] nem como substância nem sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. [...] um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. (FABIÃO, 2008, p. 238)

E se o corpo é, então, esta matéria não nascida, posto que está constantemente em vias de nascimento e morte, é preciso considerá-lo gestação, força germinal. Assim entendido, como trabalhar, preparar, (de)formar este corpo? Um artista “é alguém que deve se autoengendrar, nascer ele mesmo, nascer só, que deve fabricar em si o órgão que não nasceu nele.” (NOVARINA, 2011, p.30-31). Ao perseguir o estado germinal, portanto, gestacional, engendramento de partículas e átomos em constante rearranjo, o estudo alcança a constatação de uma necessária auto-extinção, fruto de auto-exploração, da criação e aniquilação de linguagens, práticas do risco. Que mais é uma assinatura senão um risco? Esta, exigiria dos estudantes-performers mais do que um preparo para estar em cena, dominar uma ou mais técnicas bem como os recursos do palco e do improviso, uma tal proposição requereria expô-los a constantes e sucessivas violências perceptivas que deslocariam as noções e apreensões estabelecidas até certo momento: promovendo o novo para

nascer-se adiante. Nascer animal na cena, lugar do embate, do abate do corpo do performer.

- O Corpo Canibal

Este ato de estar diante de outros com a intenção teatral ou com o gesto de cena instaura, por sua vez, a centelha precursora de todo agenciamento que é maquínico e que *de-corre* no corpo do performer. A forma, o desenho, o inevitável contorno, por menos considerados que o sejam, desencadeiam uma precipitação estética e, de diversas e múltiplas e infinitas maneiras possíveis, podem ser encontrados em muitas das práticas de encenação atuais. Conhecemos muitos exemplos ao revisar as manifestações cênicas desde a metade do último século. Estes corpos, no empenho de composição sobre a matéria que é carne, entre impregnação e expressão em movimento contínuo, demasiadamente atrelados ao que ingerem, são entendidos como canibais. Retomamos a citação que diz: “carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.230-231), para lembrar que é do que se alimenta que o corpo se expressa, se *com-põe*. A ingestão contínua do mundo se manifesta na carne. Helene Weigel no seu célebre grito mudo de Mãe Coragem - referido à página 50 -, ou o próprio Bene e sua crítica a Shakespeare poderiam servir de exemplos, neste lugar onde a crítica é antes um procedimento do que uma opinião ou uma imagem - figura tensionada no corpo que se torna mais ensurdecadora que o grito. O animal prossegue... comendo o mundo, é na deglutição que gera o empreendimento estético sobre sua matéria-carne, memória-pele.

Corpo animado – animal: nervos, carne, pele, estrutura óssea, juntas, a condensação das experiências e impressões não se restringem às salas de treinamento, práticas ou criações, o corpo da cena necessariamente se cria *com* o mundo, temos visto. Carnes correlatas, como dizem os filósofos. Assim, um empenho sobre os traços e a observação de como *per-correm* o corpo, através de suas zonas, na condensação de suas camadas, são entendidos aqui como uma operação canibal. “Você tem fome de quê?”, questiona a banda de rock

nacional¹⁶⁹. Um treinamento atento às condensações, à saturação dos átomos, corpo produto e produtor, inevitavelmente ambíguo, ou melhor, múltiplo. Conseguir o vômito da matéria, fazê-la variar, aquele impulso involuntário que regurgita sob nova forma a substância de que se alimentou. Tratam-se também de forma de expressão e conteúdo, afinal. Assim, a ideia de um canibalismo aboliria necessariamente a herança moderna, com uma suposta aura artística, para fundar-se num corpo que pretende desmoronar em si as técnicas apreendidas, desarranjar os textos proferidos, desnortear as normas, escapar. “Achar saídas” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.67-68). No caso do ator, como encontrar a saída para um estado *menor*, para uma atuação *menor*, para esta qualidade intensiva e variante, fruto de um trabalho canibalesco? Sabendo que ela não é a das minorias, mas o que uma minoria faz dentro de um protocolo de atuação maior. E, é necessário dizer, há muitos protocolos de atuação, muitas técnicas para instrumentalizar os corpos da cena, muitos sistemas de treinamento, muitos métodos de encenação. Como canibalizar a própria herança histórica, degluti-la em vida? Corromper a memória, criar na zona intempestiva da experiência saturada. O corpo canibal, portanto, é neste sentido contextual, coletivo, condensação, capital, cultural, mais crise, colapso e convulsão. Tem técnica, tem trabalho, mas intenta destruí-los, construir novos léxicos sobre a cena. Corpos viciados de linguagem(s) e de sentido(s), canibalizá-los para que lhes per-corra o risco, sempre violento.

A profundidade de um *plié* não está somente nos músculos da perna, no equilíbrio da coluna, no encaixe do quadril ou na firmeza do abdômen, entre o corpo e o espaço as forças agem sobre as camadas que são sempre matéria e material, entre o aterramento e a suspensão, entre as lateralidades e frontalidade, entre o que move e o que repousa, expandir e recolher (LABAN, 1978). Se a metafísica canibal de Viveiros de Castro enaltece o perspectivismo ameríndio, o canibalismo do corpo performativo assume o acontecimento cênico como potência engendradora de novos mundos e, no seu trabalho prévio, um perspectivismo da pluri-poiesis: um *plié* considerado como um aprofundamento passível de expandir-se para múltiplas possibilidades não experimentadas. Não mais um passo de dança, uma forma corporal, tratá-lo como impulso, catapulta

¹⁶⁹ Titãs: Comida, 1987. (Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto)

alimentada de toda uma experiência relacional do corpo que o executa. Um *plié*, afinal, é uma dobra. (DELEUZE, 1988)

O corpo canibal, em sala de aula/ensaio é provocado a saber-se, saber de si: do que se alimenta afinal? A construção cênica nunca o é somente para o momento da cena, mas antecipada por todo arranjo das experiências, contatos, crispações, movimentos des-empenhados em dado corpo, indivíduo → individuação. Corpo cidade em si. Dividido? Um corpo de pele e polis, a cena contemporânea na perspectiva aqui abordada é produto urbano. Em cada carne humana uma cidade de vasos e veias

Em cada carne humana uma cidade de vasos e veias e versos e avessos... o avesso do corpo é a alma?¹⁷⁰ “A alma é o corpo tocado, vibrante, receptivo e reativo” (NANCY, 2015, p.27). Não é o avesso, portanto, nem a inversão, não existe divisão, corpo-alma-carne-pele-pensamento, a crítica como procedimento, o canibalismo como modo de operação e concepção, para ser possível versões, multiversos de si.

O canibalismo pressupõe um perspectivismo da coletividade, não se cria só e não há cena solo (no sentido de que encenar prevê a presença do outro). O corpo que se cria é produtor, esburacado, corpo canibal no qual resgatamos a própria origem do termo para dizê-lo: “esp. *caníbal*, alteração de *caríbal*, derivado de *caribe* 'ousado, audacioso” (HOUAISS, 2009). O ator contemporâneo é um antropófago por inevitabilidade, tanto mais quanto mais perseguir a presença, a produção, o próprio nascimento que antecipa muitas mortes. Práticas corporais ensaiadas como uma “metafísica da predação”, pensar *outramente* nos sugere Viveiros de Castro esclarecendo que “a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade”, e não seria este o trabalho do ator? Performers que, se dedicarem às zonas do corpo antecipam-no como uma zona: criar no corpo o caos, encontrar seus buracos negros. Mastigar o mundo, retirar seus restos dos dentes

¹⁷⁰ Esta frase escapou para a partícula textual da tese, mas originalmente pertence ao texto “Prólogo” que encerra o espetáculo de sapateado americano “O Verso do Averso”, da Cia Claque (estreia em dezembro de 2017, Porto Alegre), em que a autora atuou como redatora, preparadora corporal do elenco, co-criadora e performer. Direção: Glenda Duarte. Talvez, de fato, tenha sido ao contrário, a frase escapou da camada textual da pesquisa para o texto do espetáculo. Acoplamentos e derivações das próprias produções escritas provam que as origens não importam. Dentre os Há-Nexos encontra-se o texto completo referido que compunha o espetáculo.

com a língua, e falar se preciso for, ou escrever, dançar, atuar, se jogar do trapézio. Criar canibal: carne, ousadia, audácia, fome, violência.

- Índícios para Modos de Trabalho

Na perspectiva apresentada que considera o corpo como produtor de uma dada filosofia corpórea, os modos de trabalho e treinamento, como é possível notar a esta altura, não se configuram ou pré-configuram de modo algum. Se a intenção é abrir, os modos são também abertos, mas algumas pistas de *modus operandis* vividos ou *modus vivendis* operados no território das salas de aula ou ensaio apontam metas, antes dos métodos propriamente ditos.

Rastreando estas notas, apontamentos como o uso da voz em suas experimentações anteriores à(s) língua(s) ou o apelo a flagrarem-se representando, reproduzindo ou interpretando, a exposição ao desequilíbrio, o trabalho através das zonas do corpo, o exercício da violência, a aceitação e subversão do clichê, o esburacamento técnico-conceitual que, pelo empreendimento crítico, revela técnicas e conceitos, o risco marcado que marca o performer, a autoria como consequência, esburacamento, saída, são alguns dos princípios possíveis os quais tenho exibido e que retomo para conceder-lhes a ênfase devida. Este corpo possível e potente se expressa pelo que ingere, pelo que o atravessa e, se o pensamento é carne: composto de cicatrizes. Impregnação e expressão: movimento contínuo. Então, talvez, a questão anterior, anterior, mais anterior ainda, seria como nos portamos diante: do objeto, dos fatos, do mundo, das técnicas? Ofertório para atravessamento.

Talvez seja prematuro afirmar um modo de trabalho que confere à postura¹⁷¹ especial apreço, mas entendo que se trata sempre de um corpo diante. Somente perante para ir-se adiante e ao desconhecido, ao fora. Treinar-se para a cena seria treinar-se para vida. Não para se estar pronto, mas para se estar a postos, os corpos contemporâneos que perseguem a intensidade se marcam por seu caráter animal e canibal, esboçados em cena, ensaiados em casa, em sala, no mundo, nas cidades. Apreendidos pelo capitalismo, pelas leis

¹⁷¹ O esquema de correlações apresentado adiante, na página 252, dá pistas de correlações: há uma íntima relação entre a postura (comportamento diante de algo) e o dorso (sustentação arquitetônica-anatômica-tensão de forças animal).

e linguagens cênicas, para libertarem-se não pela ilusão da liberdade, mas pelo ímpeto de encontrar as saídas, de desenhar-se fora de seu próprio contorno. A “gênese de um corpo desconhecido” faz-se por muitos caminhos em cada corpo. “Redescobrir no corpo dominado, automatizado, falsificado, assassinado, seu próprio combate obscuro, para agitá-lo, fazê-lo vibrar no caos das forças vitais” (UNO, 2012, p. 97). Deus(es/as) em cada corpo: Deus Animal, Deus Canibal, não por habitá-lo, mas simplesmente por sê-lo. Prece, preço, passo, pelos, poros em performance(s).

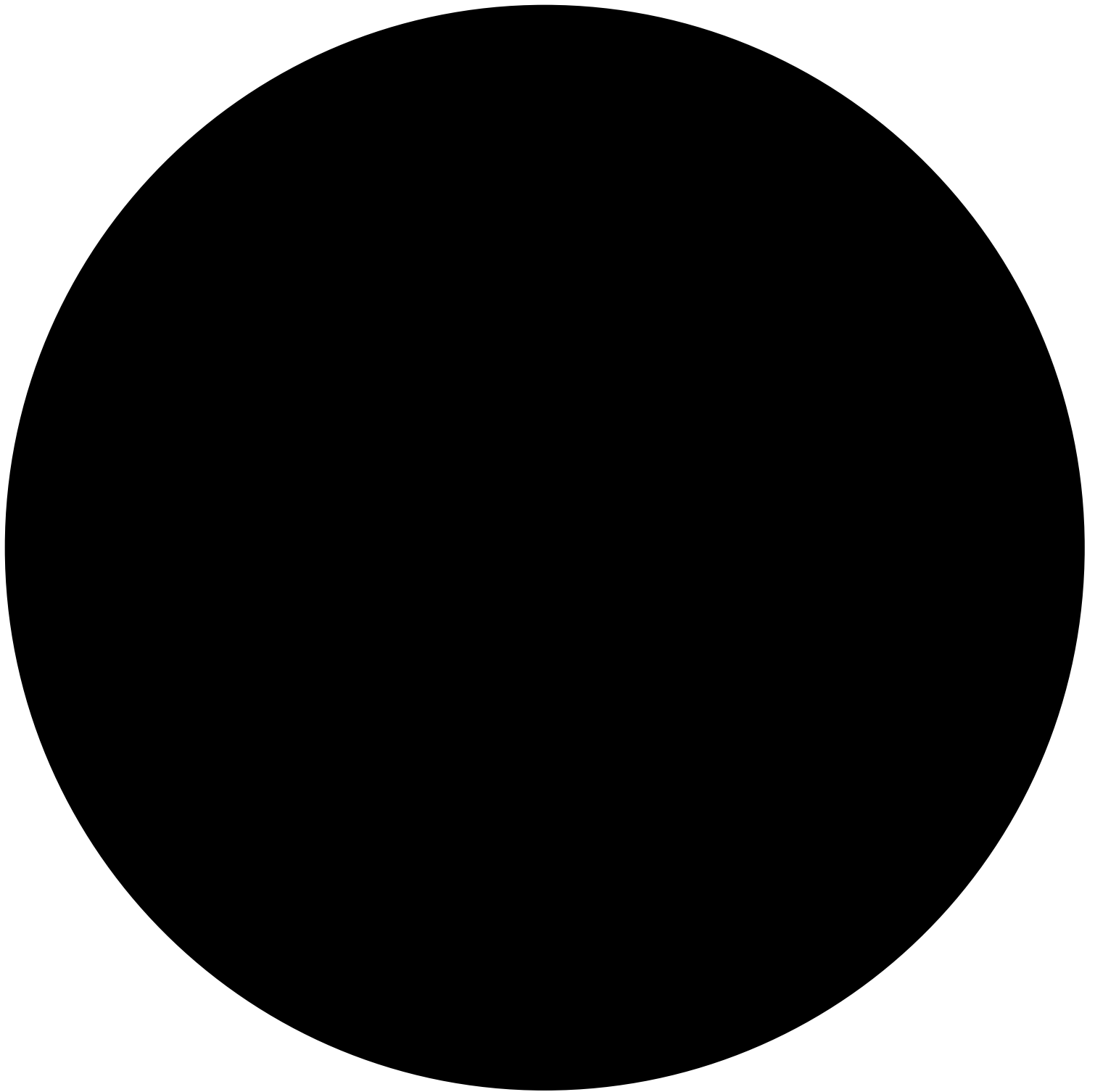
E, como já vimos, a pele está repleta da dimensão da escuta. A receptividade do mundo se confunde com a atividade no mundo. A escrita: atividade dançante; a dança: atividade exploratória; o teatro: acontecimento do gesto-voz no corpo; o performer como antropólogo e como canibal. O animal do homem não é biológico, é paralógico. O homem do homem, esgotado de sentido, no vazio da linguagem, cava a sensação. O canibal como operação, como procedimento de condensação, de maquinação atuante sobre o corpo do mundo para que a matéria-corpo do performer, ao deglutir, transforme e regurgite. Nova forma, ímpeto violento, enfim o corpo pensante, animal atuante, canibal cênico.

...carne para o abate-cênico...

Figura 99



Cena da montagem de “Quase Campeões do Mundo” (Pelotas, 2018) Foto: Fernanda Fernandes





Performance da Própria Pele

Percebo que, talvez, o volume de experiência que a pesquisa permitiu a alterar considerável e conceitualmente. Trocou de pele. Este ator que quis observar, o bailarino que evolui no espaço, ou a palavra viva que esvai pela boca na dança dos lábios e ar e tudo isto que tenho exposto e que me fez chegar na pele, acabou por mudar de pele – nisso aqui, no como se tece tese-. Tentando produzir operação no texto agora...

Mudança de foco. O foco é um lugar no palco.

Luz para mostrar o monstro de tempo-carne em articulação no espaço.

E se aqui me interessa por pensar os corpos da cena em suas condições para ampliar possibilidades a um minor acting, alguns procedimentos se assemelham às considerações sobre uma educação menor, por exemplo. Aliás, o corpo monstro, mestra, mulher, músculos e expressão artística-catedrática da professora e artista visual Paola Zordan esclarece:

O que provoca o pensamento é uma força que vem do fora, do impensado do próprio pensamento. Há corpos de carne e ossos pelos quais essas forças estranhas e selvagens de um pensamento são distribuídas. Alguns desses corpos podem ser de professores, mestres que encarnam um raio desterritorializador, que provoca estrondos, choques que abalam tudo que se conhece. [...] a colocação de problemas para serem trabalhados em conjunto nos força a pensar aquilo que passa não só nas artes e nas ciências, nos conceitos filosóficos, mas o que se passa na vida. (ZORDAN, 2019 p. 70)

Do corpo-mestre professor, ao corpo-cênico performer a medida da vida que se dá a ver, que permite o nomadismo e abre os corpos para uma certa selvageria constituinte do próprio ato de pensar, desenharia espaços para um tanto de atorialidade maquínica. A questão se daria através das estruturas, nos seus pilares, como desestabilizá-los, como reorganizar os elementos de poder

ou, para usar os termos desta pesquisa: como minorar? Uma inventividade operativa capaz de criar novos volumes. Como ressoa a voz no corpo que se esgueira na estrutura? E no corpo que a perpetua? Há distâncias que não são somente físicas, espaciais, geométricas, geográficas, mas operativas. Entre a fala, o grito, o sussurro, o gemido, o suspiro: a saliva. A linguagem é estrutura, a vocalização potencialmente uma desestrutura. Falamos português

Cabeça em lugar de rostos: era isso também que os filósofos observavam na literatura de Kafka, nas pinturas de Bacon. A cabeça como condição/constituição animal de um corpo. O texto em sua relação com os dentes e a boca, língua e saliva. Uma boca arquitetônica em conjunto com articulações maxilares, encaixes anatômicos, em lugar das palavras cheias de sentido: isso é um exercício. Faz-se físico. A voz como manifestação sensível, um atirar-se para fora do corpo.

A sensação animal aos ouvidos. O cú como denúncia. Os pelos pela renúncia. “E se eu começassem assim? suspendeu a saia, viu o tufo de **pelos** e assustou-se. deu um grito? é isso o que você quer dizer? claro, é uma coisa **horripilante** isso de ter **pelos** ali.” (HILST, 2018, p.341)

*Pelos por toda parte, por toda a pele...
Cabelos para disfarçar o formato da cabeça, emoldurar os rostos.*

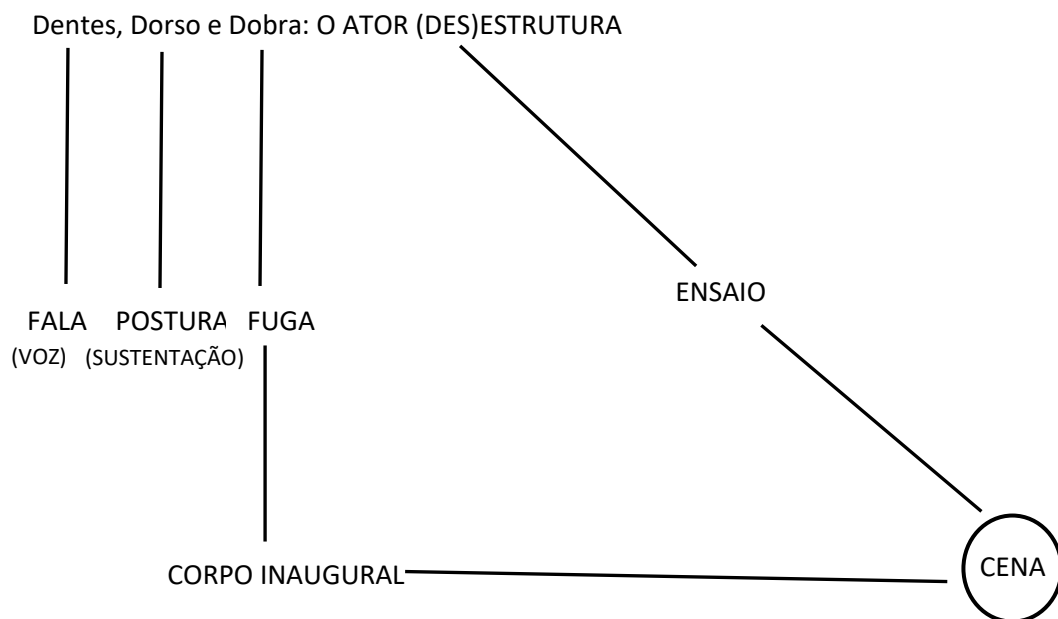
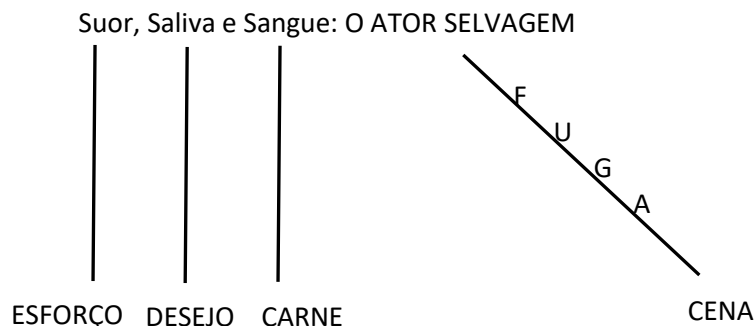
Além disso: o animalesco como procedimento. Mais que uma condição, uma operação agenciada nos corpos, proliferando-se pelo espaço. Condição esgarçada para extradição de si. No corpo: voz e movimento. É o físico que dá suporte ao conceito: variação.

No filme “Gaga: o amor pela dança”, que entrelaça vida e obra do diretor artístico da companhia Batsheva Dance Company, Ohad Naharin, o coreógrafo afirma a respeito de seus bailarinos: “Eu os reconduzo ao animal que somos, ou melhor, aos caçadores que somos.”¹⁷² A caça como estratégia criativa, é sempre um misto de técnica e sorte, afinal. Tática e selvageria.

Gosto da elaboração de possíveis correspondências, dois esquemas que pertencem ao período inicial desta pesquisa - quando pretendia perseguir rotas

¹⁷² Ohad Naharin é considerado um dos coreógrafos mais importantes do mundo. Filme de Tomer Heymann exibido no Canal Curta dia 10 de julho de 2018.

para um ator menor-, ainda ilustram aproximações relevantes, uma certa equação entre fluidos, expressões e aberturas para a cena que seguem fazendo sentido na constituição deste estudo.



As relações propostas entre partes do corpo ou seus fluidos e conceitos ou ações na destinação para a cena respondem ao anseio de tornar visível o corpo animal do performer que o autorizaria a uma condição selvagem de estar em cena. Linha tênue entre ação, reação e relações, balança precária que o performer mede no corpo. Acredita-se que tal condição - cavar selvageria - ampliaria as possibilidades de fuga: “achar saídas”, como diz Kafka. Neste exercício, algo da (des)estrutura físico-vocal do performer que é, em todos os sentidos, seu pensamento manifesto, alimentaria a possibilidade de um corpo inaugural, diametralmente oposto ao corpo ensaiado. Flagrar-se como corpo

que, no seu ineditismo, é capaz de alçar novos movimentos desestabilizadores. Alcançaríamos assim, “uma expressão cênica e corporal que dá a ver e sentir novamente os deslocamentos” (PAVIS, 2013, p.287), em consonância com as ambições e práticas da encenação contemporânea.

■ A morte como procedimento

*É numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares,
morrendo, deste lado do abismo.
(HILST, 2018, p. 430, v.1)*

*Where body meets air, we are all cadavers.
(BRYSON, 2019, P.12)*

Na autópsia, o médico legista resgata qual a história que cada corpo conta. Toda obra de arte se produz em vias de morte. A criação requer uma morte de significação, de sentido, aniquilamento de linguagens, é só pela morte que novos sentidos se fazem, novas lógicas se inauguram. Se criar é germinar, existe sempre uma morte que a antecede. Como o corpo, morrendo, compõe matérias embrionárias?

Se corpos humanos, quando dissecados anatomicamente, parecem comportar mais semelhanças do que diferenças, o mesmo não pode ser dito de corpos vivos, de pessoas em suas relações de prazer, de trabalho, de sofrimento, de amor, enfim, em suas relações de vida. O corpo humano não é referendado pelas suas condições biológicas. O corpo é sempre construído. (DANTAS, 2020, p.32)

Aproveito a reflexão da autora sobre nossa “matéria-prima em transformação: movimento em processo de techne”, este tal corpo “nunca virgem”, para propor o que seria uma dissecação dos corpos vivos – quando criam-. Pretende-se com isso referir às mortes que os corpos “vivem” para nascerem-se poética e criativamente novos, como tenho tentado exibir,

riscos de forças germinais que carregam em si a vida. Como encontramos em Artaud (1999) ou Kantor (2008), por exemplo. Ou nas palavras do theatre maker e artista visual Kris Verdonck (Two dogs Company):

If art has to struggle with something, it is with death, I think. It is our only point of reference, to understand things, it puts everything in perspective, and at the same time this is not true at all. Death doesn't do anything. [...] I keep on being obsessed about the fact that people do not realize that they are dead. They just do not know. So what the fuck!?! The only problem is that we are left behind ... what a selfish thing; we and our feelings... I sometimes blame our brain for our sorrow. This stupid rationality/thinking/feeling, these connections in our mind, language, mathematics, etc. are just results of a physical thing, it could have been different, if we had another brain, we just ate the wrong food. (Kris Verdonck apud ANDERSEN, 2020, p.140)

Em Coventry, passei a experimentar uma nova relação com cemitérios. Sempre tive muito medo deste território e é um passeio que sempre empreendi com muito respeito, mas tomada de apreensão. Até que fui residir ao lado do London Road Cemetery para onde tinha vista a janela que iluminava minha cama. A primeira coisa que enxergava, ao acordar, eram as copas das árvores do cemitério. A vista da minha janela do banheiro se voltava para os fundos de uma funerária e acabei me habituando a ver as peças ornamentadas para sepultamentos diariamente. A gente vai desmistificando, não é como dizem? Por que isso interessa aqui? Porque avistando diariamente e, em diversas ocasiões também caminhando por entre os túmulos, consegui ressignificar o medo e apropriar-me da circunstância para o que pensava por quase todos os poros, afinal: a criação no corpo do performer contemporâneo. E, bem, o cemitério tem sua relevância como lugar na cidade que atesta a morte.

Até aí, constatações acopladoras, talvez, mas eu já estava aliada desde 2011 com Tadeusz Kantor e seu Teatro da Morte. A Fênix que observo nos monstros à mostra, ou os trânsitos possíveis que tenho notado nos corpos que compõem o acervo deste documento, crê-se têm revelado a potência da morte como procedimento de criação, e a relevância da pele para acessar estes óbitos de cada corpo que trazem consigo a potência da germinação.

■ A pele-passagem e a carne-criativa

*“Vida é corrente sanguínea pulsando no corpo como um rio.
E pele envolvendo tudo em contorno.”
(MOSE, 2006, p. 13)*

O dia do nascimento como o dia de entrada no mundo. Mas o performer deve ter muitos dias de nascimento, como todo artista, esforçar-se por morrer e nascer novamente. Trocar de pele. Ou trocar de corpo mesmo que se insista a casca, nossa inevitabilidade.

Nas composições para um *minor acting*, Deleuze antecipa as camadas que este obituario tem se esforçado em dissecar, em oposição às estruturas molares,

[...] operação por operação, cirurgia contra cirurgia pode conceber o inverso: como minorar (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma. (DELEUZE, 2010, p.36)

Eduardo Viveiros de Castro: a verdadeira missão da antropologia é a de ser a teoria-prática da permanente descolonização do pensamento. Em uma analogia ríspida sobre a missão da performance, não seria esta a teoria-prática da permanente descolonização dos corpos? Uma compilação de informações para compor com os movimentos até aqui apresentados. O pensamento não é uma coisa fora do corpo, ou abreviado em sua cabeça ou cérebro, sugiro o treinamento físico, ele é tendíneo, articular mesmo. Talvez resida aí um pouco da minha “revolta e inadequação” com certas instâncias que, na minha experiência formativa, consideravam a performance cênica como uma atividade atlética no sentido estritamente físico, de medida de massa corporal, de justaposição em um coletivo que deveria se eximir das singularidades em prol de um empenho técnico e físico que, além de não considerar estas práticas como exercícios de pensamento, às vezes o repelia com nenhum interesse ou mesmo com desdém. Uma performance que põe a mover pelo corpo o pensamento, potencialmente antecipa um conhecimento próprio, singular e operativo através das macroestruturas, problemantizando a vida como estratégia de saída,

traçando epistemologias singulares, política e coletivamente, através de seres de tempo “Performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth: an onto-historical formation of power and knowledge.” (MCKENZIE, 2001, p.176)

As encenações contemporâneas, por sua vez, conformam-se no embate que este estudo observa.

A oposição entre a pele e os ossos não é a do corpo e da alma, da matéria e do espírito, do visível e do invisível, da superfície e da profundidade. É, antes de mais nada, daquilo que me toca ou daquilo que me fala, da sensação ou do conceito, da pele doce ou dos ossos rígidos. Essa oposição torna-se ternária a partir do momento em que se lhe inclui a carne. Segundo Zeami, o modelo da percepção é ternário, e não binário e hegeliano: a pele está ligada à vida, a carne à audição; os ossos ao espírito. Esse modelo “progressivo”, o teatro e a filosofia ocidental tiveram a infelicidade de adotar, pois não escolheram senão uma dimensão – a carne ou os ossos -, ou marcadamente uma oposição muito estéril, e assim fecham-se à meditação da carne. [...] Delicada, porém necessária, é a sugestão feita ao espectador para abordar o objeto teatral com sua pele, sua carne, seus ossos. O que é uma experiência estética senão o confronto entre a obra e o espectador através da sua pele, sua carne, seus ossos? [...] Não se trata de analisar friamente o palco, mas de colocar em contato duas peles, a do objeto estético com a epiderme sempre sensível, e aquela do espectador, a qual se esfrega na obra e se coloca em perigo de sensação.” (PAVIS, 2013, p. 244)

E se a relação entre epidermes é abordada com tal relevância pelo autor em sua publicação dedicada à análise da encenação contemporânea, acredito que este estudo confirma sua pertinência ao compreender tal superfície-corpo como ponto de investimento para expansão das possibilidades expressivas, criativas, formativas, intensivas e sensíveis do performer. “E nessas tentativas, a escrita se dá, sempre pela pele, que é o corpo todo. Corpo que se deita, não dentro, ao lado, nas bordas do buraco “(REDIN,2016, p.76-77). Uma cova para o corpo pelo ato de cavar. Passar pela pele para criar na carne: rasgar as técnicas, riscar os espaços, abrir, sair. Práticas vertiginosas sobre a própria pele para enfim “achar saídas.”

Partícula ainda em pesquisa, por enquanto passagem. A carne viva é condição do que está sem pele? Ou seria a própria pele o acesso de torná-la mais viva? O tempo acabou para a escrita. Túmulo para uma morte prematura.

Partícula não desenvolvida. Por enquanto exercício, por enquanto talvez já tese, por enquanto experiência, por enquanto isso: <https://youtu.be/jKteF5ZPX1g>¹⁷³
(Tempo de exibição 7'41")

Um texto que se tece de distintas matérias...

Tentando ainda.... enquanto eu respirar,

acho que a pesquisa exposta segue...

...pelas peles de performers...

...pela minha pele...

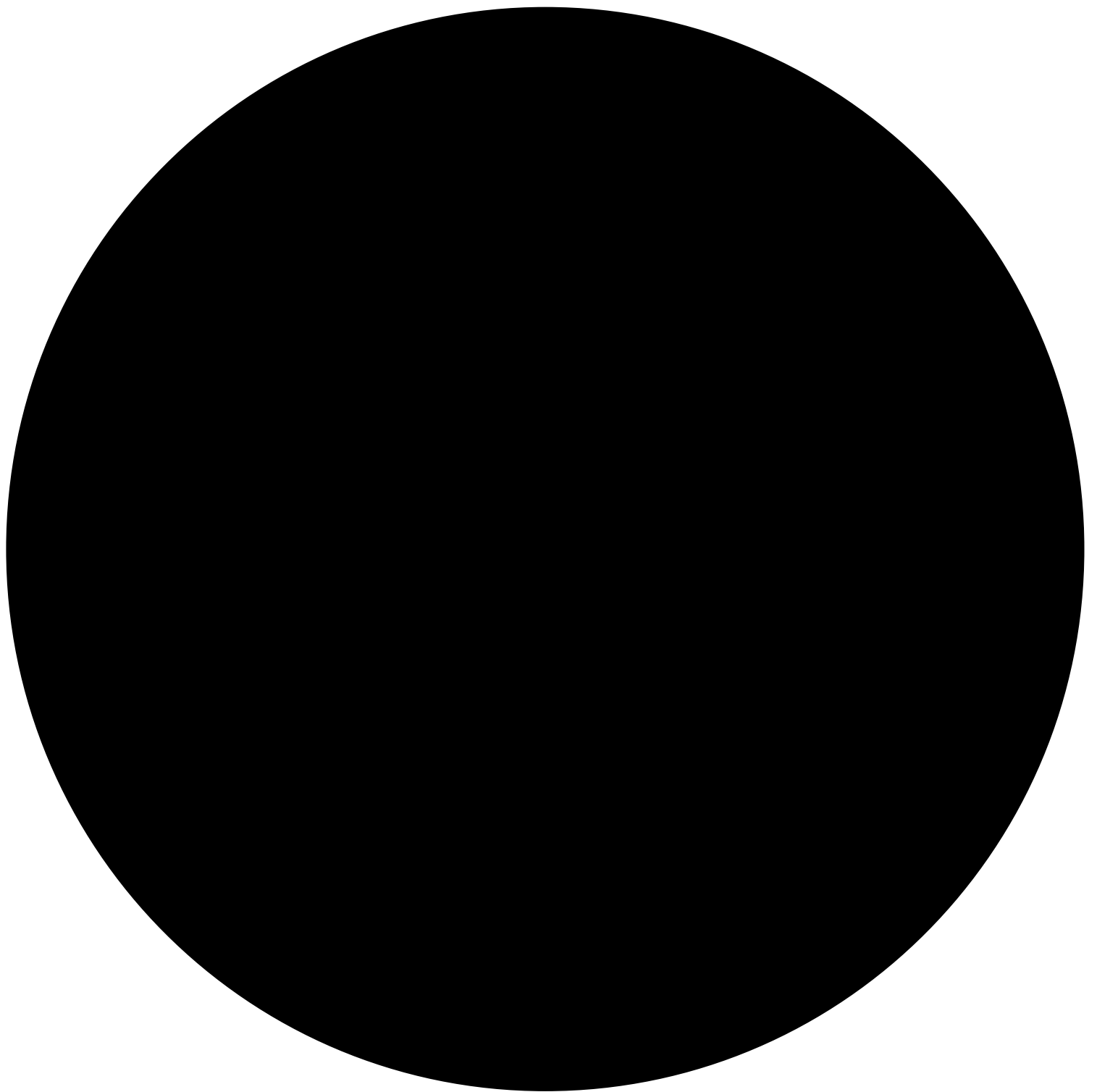
...com a carne das palavras

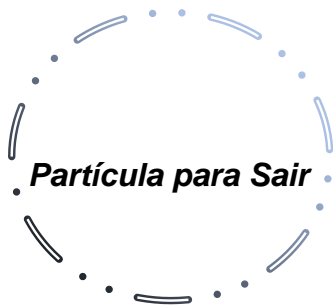
ou epidermes de silêncios...

¹⁷³ No vídeo, quando me refiro à tentativa de fazer “teatro contemporâneo” é para nomear a experimentação realizada no processo de criação do “Manual Maquínico do Corpo Cênico” em contraste com a montagem do semestre anterior, em que havíamos encenado “Quase Campeões do Mundo”, adaptação da obra “Campeões do Mundo”, de Dias Gomes. O comentário do ator Márcio Paim também pontua esta distinção entre a obra que apresentamos em julho de 2018 e a que erguemos entre agosto e dezembro do mesmo ano. A obra resultou de um processo de pesquisa compartilhado, inclusive declaradamente uma proposição de processo que comporia a pesquisa aqui exposta e da qual todos os estudantes matriculados na turma, entre elenco e equipe, concordaram em realizar.

*NOTA: estes depoimentos foram registrados por ocasião da intenção de um videomaker de compor uma obra audiovisual derivada da montagem do “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, o que acabou não se concretizando. Este esclarecimento visa contextualizar os motivos pelos quais não há os depoimentos de todos os membros da equipe e elenco, além do caráter improvisado que repercutiu tanto na espontaneidade dos relatos como no vazamento de ruídos, inevitáveis pela ocasião de estarmos desmontando a maquinaria da encenação, cumprindo a necessidade de deixarmos o prédio dentro do horário previsto, conforme escala do vigilante responsável por fechá-lo. Considero que encontrar este material não previsto para a tese, mas que termina por compô-la, foi talvez uma sorte, pois apresenta as relações entre pele-poros-corpo-passagem e a carne criativa nos corposvozes de um pós-cena, pós-aulas, pós-ensaios, pós-processos de criação, que sublinham alguns aspectos que esta subpartícula pretendeu abordar. A cenografia do “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, criação da artista plástica, cenógrafa e estudante da turma, Beta Vieira, foi composta com o mesmo caráter que imiscuíla autoria e composição coletiva, especialmente as indicações da direção e as necessidades expressivas das cenas. Os macacões de corpo inteiro que exibiam códigos de barras e reproduziam os corpos de cada um do elenco de estudantes foram também criados pela artista, e confeccionados em parceria com a figurinista Larissa Martins.

*NOTA II: na ocasião da revisão final deste documento as referências e menções à atriz, estudante e colaboradora desta pesquisa Francine Pereira são *in memoriam*. Francine foi vítima fatal de um acidente de trânsito quatro dias após a defesa desta tese. Serei sempre grata pelo tempo e conhecimento que pudemos partilhar neste planeta em nossos encontros como colegas de cena, professora-aluna, diretora-atriz.





Partícula para Sair

Pela liberdade

ou

Pelos poros como buracos para encontrar saídas...

Uma tese, descobri, é uma abreviação. Ao menos esta, aqui exposta. Cortada, subtraída. Breve... sopra que pretende mover alguma coisa: brisa. Uma ponta de brisa para uma forte corrente de vento.

*“Ouve-se no verbo, na ação do verbo, que tudo é não para ser, mas para ser libertado.”
(NOVARINA, 2002, p.17)*

Um texto como túmulo, como atestado de óbito, tentando elucidar as causas, tentando nascer. Óbito@...

O verbo é morrer. O verbo é nascer. O verbo é criar. O verbo é cair. O verbo é cavar. Tentei parir um verbo *acting* atravessado de uma qualidade *minor*.

O verbo é *passar*...

A pele não é um verbo, mas talvez devesse sê-lo...

...arroxear, dobrar, descascar, enrugar, irritar, furar, cicatrizar, morrer...

Observo, ao fim de uma vida -neste obituário, quando revisamos o vivido, que a inspiração originária deste estudo, tanto um teatro menor de Carmelo Bene – operações cirúrgicas na cena – como uma literatura menor de Kafka – dentro da língua –, se compõe de forças moleculares em macroestruturas expressivas. Aqui, resolvi pensar o corpo, como compor no corpo possibilidades de acesso às qualidades das ciências menores, e me vi sem fundo... entendi a complexidade da tessitura disso que propunha, entendi a necessidade de falhar, folhas de falhas, textos e trechos de equívocos? Não sei se entendi, de fato. Nem é esta uma pretensão, mas é que o corpo, ao ser considerado macroestrutura das linguagens expressivas, se enreda em tudo que é social, humano, mimese, política, tudo o que é religioso, o corpo é esse

“raso, largo, profundo” que Raul¹⁷⁴ dizia. É o tudo. A cena, acontecimento, composição de entres, exige do corpo suas raças, suas vozes, seu ser capaz de traçar territórios nos já traçados territórios da encenação. Quis afirmar esta necessidade de um corpo vivo que é isso que a qualidade minor exercita – novos mundos, novas vidas -, arrancar do caos os planos que são outros modos de fazer passar pulsões desejanças ofertadas ao olhar do outro. Respirar. Mostrar. Fazer do corpo um plano de sensações em comunhão com a pele de quem participa. As camadas, as partes, os extratos significantes, as paisagens onde paisamos -como sugeri-, os clichês de que nos apropriamos, o exercício da escuta, a técnica como pilar propulsor que pode, na ausência de violências, também impedir. O poço com água no fundo, lá onde se pretende (extra)ir. O corpo como borda. Água na superfície. Lágrima, suor. O corpo é fluido e é vibrátil. Parece-me tratar destas naturezas um dado treinamento da pele que pretende abrir. A medida geométrica da liberdade que precisa ser cavada, com seus aspectos éticos, com suas reverberações estéticas, não se cria sem liberdade. É preciso errar. Será que era isso que queria dizer o ditado que menciona as linhas tortas em que Deus escreve? O certo é o acaso lapidado. Ode ao contradito do paradoxo do corpo performático. Não é contraditório, é múltiplo – coexistência. A pele não vai contra, vai com. Quis convocar uma contemporaneidade destes corpos de que pretendi tratar. E não parei de voltar ao passado. É o que passa, afinal. Treinamento de afetos.

Esta atorialidade maquínica, espera-se tê-la elaborado suficientemente através destas páginas, é o ato do corpo pela sua borda. A filosofia do movimento aqui proposta exige, por sua vez, um ato de decifração do mundo que é conjugada no verbo. O animal como verbo para o corpo. Oposta a uma filosofia da contemplação se risca como movimento expressivo, de apontamentos que pretendem problematizar a vida e, ao fazê-lo, trazem-na à obra. De volta. Verbo. Verve. Venoso. Tentei expor um certo pensamento muscular que se manifestaria na aparição das molecularidades em forças criativas expressas no corpo como lócus. Carne passagem, pele porosa, nada finda em si, o corpo feito como meio. Minor acting, portanto, o tanto de vida que

¹⁷⁴ Raul Seixas em “Gita”, de 1974.

o corpo consegue fazer passar em suas expressões físico-vocais. Figuras mais que personagens, entre o biográfico e o biológico, entre o banal e o mais banal ainda, nada de extraordinário, ao contrário, trabalho na minúcia, no mínimo, no meio. Fazer de si um excesso, transbordar. Espero que tenha sido possível apreender alguns destes aspectos.

Minha narrativa nasce um pouco esgotada, talvez, percebo. Falta fôlego como falta ao corpo, às vezes, na extenuação de seus recursos. Tese suando frio. Noutros trechos conecta, aponta, engrena, científica-se. Meio colapsada. Diz demais para o que não tem residência na palavra – mas passa por ela. Aliás, não tem residência. Um compilado de resíduos investigativos. Acho que algo se prova. Alio-me: “provar é experimentar”, expor a matéria ao fluxo do pensamento que se ensina. Tenho argumentado que minhas práticas de ensino se aproximam das práticas de ensaio. Tenho visto uma pedagogia que, por operações soma(áticas) combinam o todo e o vivido. A pele é o que se opõe aos polos. Minorar é trazer o tempo à pele e, como tempo, abolir estruturas “sólidas”. Todos sabemos que o tempo cronológico é uma tentativa de apreensão do que de fato é composto por sensações. Mosé para dizer que “o tempo anda passando”, aliás achar o tempo passando e mostrá-lo na composição de um monstro de sensações em carne que se dilui no espaço, abatido. Morto. Carcaça de tempos torna-a viva de novo. Tempo fluxo trabalhado pela atenção ao fluido. Geometria espaço-temporal-corporal. Prova na matéria. Sair do organismo. Sair...

*“não se trata de liberdade, mas de achar saídas”
(DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.67-68).*

—————”—————”—————”—————”—————”—————”—————”—————”—————”—————”—————

Revelou-se impossível, por fim, um modo de escrita imune aos atravessamentos do tempo em que se realiza. A última partícula deste material inevitavelmente incompleto, considerando que a infinitude pertence à natureza dessa pele-corpo-pensamento, acaba sendo a denúncia de um texto produzido em 2020, o ano da peste – com Artaud aqui –, o tempo em que o mundo

experimentou uma pandemia. Vendo nascer algo que ao tomar forma já se manifestava obsoleto, este corpo-objeto de análise é e não é como se apresenta. As palavras, esgotadas, ansiando por nascerem novas, um combate com a própria língua que a faz nascer Tese. Quais as palavras para dizer diante de tanta morte? No telejornal, a vinheta foi substituída por silêncio. Enfim! Não tem palavra que dê conta deste excesso de sensação. Túmulos.

Toda a bibliografia que a pesquisa pretendia visitar e que precisou abandonar: as bibliotecas estão fechadas. O medo é o modo com que temos andado em 2020, dentro de casa, o que ressignifica a própria pele que se pensa e como se expressa, por consequência. Não há palavra para prestar socorro e nem sei se há muito sentido nisso, me senti(da) traduzida por Gonçalo Tavares:

[...] Os livros não resolvem nada. A poesia é bonita e por vezes descansa, acalma, mas não resolve nada, não resolve nada. Somos artistas ou não somos, e qualquer coisa que seja não adianta nada e nada impede. Escrevemos poemas, mas não ajudam ninguém. Escrevemos peças de teatro, sorrimos, tentamos pensar, tentamos ter ideias, tentamos distrair as pessoas, tentamos fazer pensar as pessoas, tentamos fazer chorar as pessoas, e isso é bom, e até pode ser bonito, mas não adianta nada, não resolve nada, não adianta nada. (TAVARES, 2002, p.76)

Em 2018, porque é também sempre antes, acho que foi um pouco isso que atravessou nosso “Manual Maquínico do Corpo Cênico” na figura do salvavidas cego que, inclusive, fazia uso do binóculo como se estivesse avistando corpos ao longe, no mar, mas que de fato, não enxergava nada. Não tem socorro, a vida se vive com urgência mesmo, sem salvação, e é este corpo que, no fim, vejo que aparece aqui. Equilibrar-se entre formas, pontos de apoio, agenciando nossos espaços internos, entre ancoragens e as derivas do ato da entrega, tudo isso corpo, tudo isso aqui também reagindo ao medo... tecendo...

Me sentindo autorizada pelas alianças ou pelas tramas meio orgiásticas deste estudo: Artaud já dizia que “não pode existir um teatro completo que não leve em conta estas transformações cartilaginosa das ideias; [...] e que as

sugestões dos gestos expressarão sempre com mais felicidade do que as determinações precisas e localizadas das palavras” (1999, p.128).

Queria estar dançando diante de vocês¹⁷⁵ para talvez poder dizer melhor deste corpo que observo em cena, ao meu redor, roundabout como os entroncamentos britânicos ou brasileiroamente encruzilhada. Talvez estes termos sirvam bem para ilustrar algumas distâncias -operativas - que esta tese apresenta, aliás um estudo que nasce das molecularidades pululantes que tenho testemunhado nos últimos anos e que pertencem às especificidades de modos de existência e práticas de criação. Quando virei professora, fez-se a necessidade de pensar em treinamento. Então tudo isso aqui, pesquisa de uma peregrinação exposta.

Essa tese segue tentando. Esxcrita com corpo cansado, esgotado mesmo...excreto, esgoto, gota!

Suar – (res)soar - ar...

O p-ar-ticular é político. Moléculas movimento nos extratos molares.

Articular procurando a saída. Cavar toca, buraco, cena.

A perspectiva do corpo em camadas é um modo de trabalho que considerar a pele antecipa. Talvez, às vezes penso, este estudo poderia ter sido arrematado ali, ao final do ano de 2018, quando a pesquisa já possuía um largo escopo de material entre trabalhos cênicos, proposições filosóficas, experiências em salas de aula e todo um adensamento de corpo desdobrado em ensaios e docências que então estreava no “manual maquínico” seu laboratório que os punha a mover. Mas aquilo foi, cronologicamente, em termos de ‘doutoramento’, só metade do caminho. A pesquisa teria ainda outros rumos que terminaram por compor esta tese da forma como se apresenta, revelando-a como produção nacional, atravessada das universidades públicas e dos corpos da cena riscados de uma brasilidade que se apresenta molecular, não

¹⁷⁵ “I explained it when I danced it” (Margot Fonteyn)

identitária. Essa especificidade da pesquisa que eu conduzia só percebi ao final do ano de 2019.

Quero dizer com isso que, com o que se seguiu em termos de trabalho de campo, vamos dizer assim, de uma investigação laboral que ainda se aprofundou muito mais nas questões do corpo e da imanência, da carne expressiva e da manifesta aceitação de um pensamento poroso, ao final do percurso doutoral em que se fez necessário arrematar -minimamente que o seja- os alcances deste estudo, as referências se perderam no vasto adensamento, condensação, saturação e escavação – no corpo da autora que a pesquisa promoveu – nas linhas e nos ritmos que compõem este texto.

Ao reler esta tessitura, percebo Deleuze e Guattari, Nancy e Novarina, Kantor e Kafka, Artaud e Bene, Caio e Clarice, Leminski e Belchior, Pavis e Castellucci, Cull e Cage, Zumthor e Zordan, os mestres da dança de Duncan a Cunningham, Laban, Graham, Halprin, Bausch, e segue, voz e veias, um “Mundo de Sofia” e um “País das Maravilhas” de Alice, entre tantos outros que atravessam, versam, vazam, traçam, tecem, uma profusão como a literal possibilidade de contaminação que 2020 nos fez experimentar e que Artaud requeria como condição para a cena, para os corpos da cena. Me deixei contaminar por tudo isso, percebo, por todos eles. Estão todos aqui, mesmo quando não objetivamente referidos, aparecendo como fantasmas das proposições que se narra, como um Bene para Balestreri – retomando a citação às páginas 184 e 185 -. Respondendo à pergunta feita nas práticas das “Escritas de si”: “quem escreve comigo?”

Tudo isso que a pesquisa apreende, fato concreto de uma fragilidade exposta da pele – sua natureza para o corpo -, parece que diz respeito justamente ao inapreensível deste corpo que escapa. Capa: pele. Poros potência às maquinações que fazem passagem.

O paradoxo que esta tese aponta se apresenta em sua feitura: tudo o que a pesquisa “tenta entender” revela/mostra a necessidade de um “desentendimento” como processo comprometido à tarefa de criar – corpo -.

Desmontar o paradoxo é ansiar coexistir. Não se vai contra, mas conjuntamente. Barco à vela: vai com vento. “Navegar é preciso.” Este é o traço principal que aparentemente esta Tese prova: desconhecer, desentender, deformar, desobstruir, descamar... eu queria poder desescrever para tentar dizer melhor. Mas é preciso um túmulo-tese: “palpável”, como se diz. Acho que tem um pouco de tesão nisso, como apareceu também aqui.

O corpo que em 2020 tem feito tudo de casa: performer, estudante, pesquisadora, professora. Todos deste mesmo “lugar”. A gente tem se visto recortado, ironias da rede instável, conexão que se perde... “poor connection” diz a tela. Eu espero que esta tese mostre afinal o tanto de corpo que a pele permite - de acessos. Com as liberdades que assumi e que conduziram às notas aqui expostas da maneira como se apresentam, ao menos noto que a passagem é matéria própria da tessitura: de uma ideia a outra, de um corpo que analisa ao corpo que protagoniza e ao que narra, essa tese vem passando através das linhas, imagens, parágrafos e ideias que a encontram. Encruzilhada.

E o pré-requisito de permitir passar arrasta consigo uma necessária liberdade. Um corpo que é e é também, como apresenta o espelho através do que reflete, ferramenta ordinária de estudo de potências para *entres*. Este limiar que propõe a coexistência: potência para maquinações. Estado de matéria em trânsito. Uma conclusão para uma tese? Uma tese para um título? Propôs-se a desobstrução, talvez por fim seja isso.

Uma Tese que se teceu entre março e novembro de 2020, mesmo que já antes, em termos dos estudos de uma vida que a tece. Há outras e muitas versões deste texto, outros túmulos, a matéria aqui compilada é um dos exercícios de escrita, se posso dizer, a escrita que se faz como estudo também, além de pretender exibir aspectos da investigação que não se finda exatamente nestas páginas, mas que as aproveitou, agora vejo, para um projeto palavra de exibir a criação nos corpos dos performers que tenho testemunhado. Uma filosofia do movimento cujos conceitos têm sido elaborados na carne expressiva do performer contemporâneo.

Minha tese: meu baby corpo-textual, corpinho frágil, talvez, para uma tese, como todo recém-nascido. Como a pele que é frágil em algumas zonas do corpo - é sobre isso...

Baby corpo-textual fruto de uma pandemia. Gestado ao longo de 8 meses: março a outubro de 2020. Se fosse um baby espécie humana o diríamos prematuro. Sendo baby espécie texto, gênero tese, mais prematuro ainda...

Uma tese nunca está pronta. Ao menos esta não está totalmente formada... Nasceu atravessada do medo, de casa, de "não saia de casa", respirando de máscara.

Então, nasceu assim: meio deformada para uma tese, talvez. Marcando o fim de um processo que, de fato, não chegou ao fim, mas tinha um prazo. O texto nasce com essa cara de coisa inacabada. Maturando ainda...

Então nasceu assim: prematura e quase atrasada ao mesmo tempo, fruto de pandemia, sem vacina, assumindo os vacilos, com fôlego inconstante. Um corpo-redator que horas sofria, horas satisfazia... Parto forçado. Perdendo e recuperando as forças... Meio como a vida, então, talvez, assim... deformada, não formada ainda, no gerúndio, formando-se... Contendo alguns mundos, conectando outros tantos, ignorando muitos... Meio pele: exposta ao que passa... passando. Como o corpo, as filosofias, as performances, uma tese que melhor se explicaria, talvez, dançando, ou em silêncio.

Sobrevoa. Não necessariamente aprofunda. Fluxo de superfícies... rasantes em sala de aula, nas palavras de alguém, numa terra distante, num solo muito perto, revelando as longitudes e latitudes, estudando modos de escuta. Poros. É tese de pele e a pele conecta com o mundo. Tudo está em tudo, esse não-lugar onde todas as coisas aparecem, perecem, um performer corpo aberto para práticas imanentes. Corpo de tempos... técnicas para fazê-lo passar visível, indivisível...

Então, vai ver, é uma tese de amplitudes... aí está sua especificidade. A criação como "gesto inacabado" ... sendo gestado. Mas tinha que sair da garganta, jorrando fora das veias, expondo a pele, não achou outro modo de nascer... Tinha que sair da barriga, das vísceras, dos vultos, vibrátil... o fez pelo umbigo... baby corpo-tese, seja bem-vindo!! Maturando ainda. Poeta para o fim:

Pequeno poema didático

*O tempo é indivisível. Dize,
Qual o sentido do calendário.
Tombam as folhas e fica a árvore
Contra o vento incerto e vário.*

*A vida é indivisível. Mesmo
A que se julga mais dispersa
E pertence a um eterno diálogo
A mais insequente conversa*

*Todos os poemas são um poema,
Todos os porres são o mesmo porre,
Não é de uma vez que se morre...
Todas as horas são horas extremas!*

(MARIO QUINTANA, 2007, p.78)

Uma imagem para o (in)FIM(ndável):

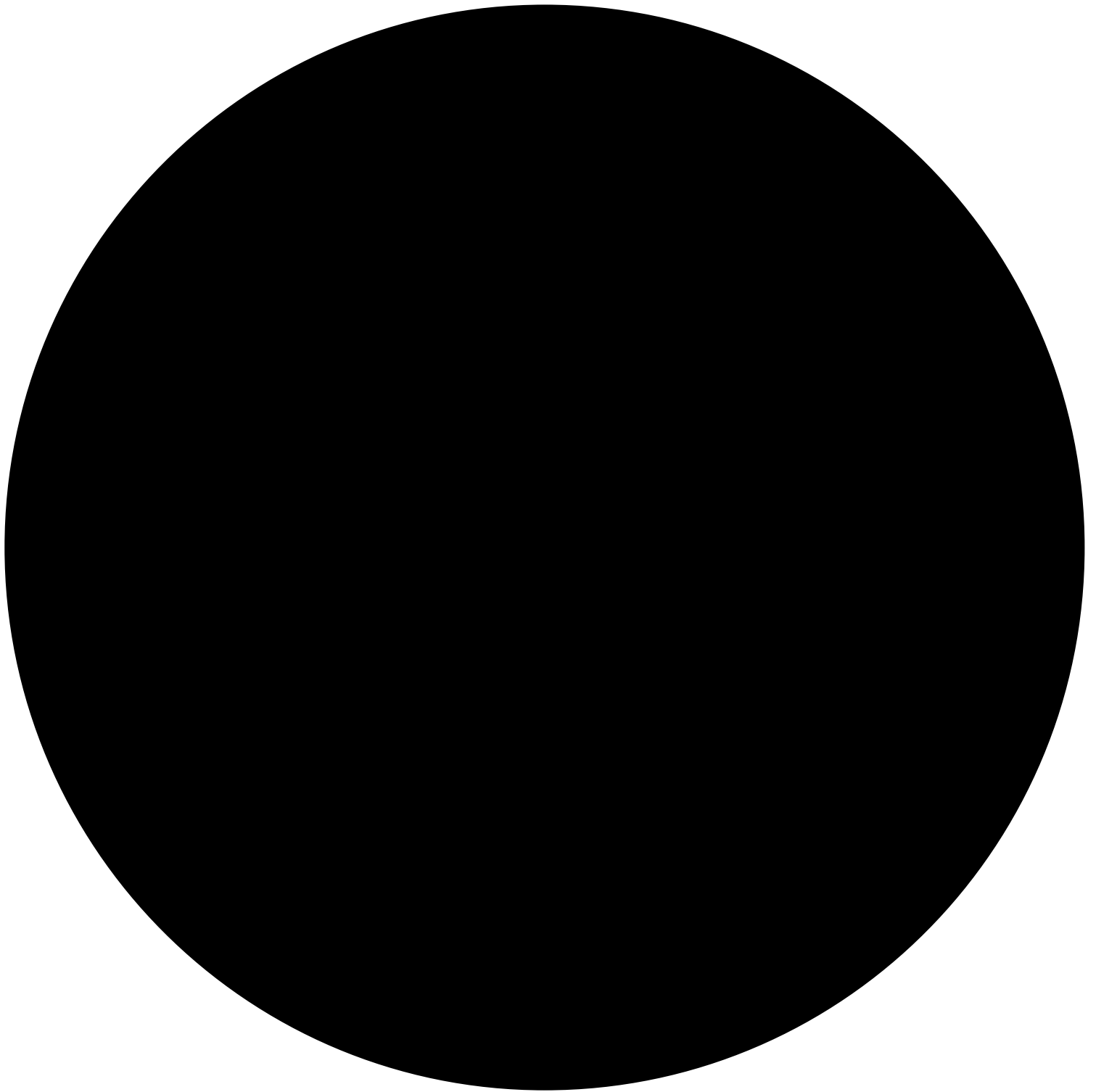


Imagem pertencente à pesquisa parcialmente exposta neste documento... (05 de agosto de 2018)

...it is endless as long as there's life...

Figura 100

Saga de sangue e de suor, é de carne o pensamento, é de potência e de palavra, de atletismo, de sombra, de escuro, começamos com um sudário, e termino com o que ainda pinga – se é líquido -, mas que precisa fazer ponto->final.



Referências

▪ Obras bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Zero grau de libra*. In: **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ALBERTI, Sonia. *Psicanálise e Corpo, em Pesquisa*. In: Dunker (org.). **A pele como litoral: Fenômeno psicossomático e psicanálise**. São Paulo: Annablume, 2011.
- ALVES, Rubem. **A Educação dos Sentidos: conversas sobre a aprendizagem e a vida**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- _____. **Escutatória**. 2012.
- ANDERSEN, Tawny. *S'entendre parler: The Acousmatic Monologue as Acoustic Mirror in the Work of Kris Verdonck*. In: ECKERSALL, Peter; VAN BAARLE, Kristof (ed.). **Machine Made Silence: The Art of Kris Verdonck**. Ceredigion: Performance Research Books, 2020.
- ARTAUD, Antonin. **Apocalypse: letters from Ireland by Antonin Artaud**. London: Infinity Land Press, 2018.
- _____. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASSIS, Paulo de; GIUDICI, Paolo. **Book of Abstracts - The Dark Precursor: International Conference on Deleuze and Artistic Research**. Ed. Crooks, 2015.
- ATTIWILL, Suzie. *et al.* **Practising with Deleuze: design, dance, art, writing, philosophy**. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2017.
- BALESTRERI, Sílvia. **Andarilhanças e estrangeiridades em uma quase Itália de Carmelo Bene**. Anais do X Congresso da ABRACE, v.19, n1, 2018a
- _____. *Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gaguejante*. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 82-98, Mar. 2018b.
- _____. *Um Deleuze a menos*. **Revista Cena**, n8. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, 2010
- _____. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese de doutorado. Psicologia clínica. São Paulo: PUCSP, 2004.
- _____. **A pesquisa impossível de Carmelo Bene**. Anais da V Reunião Científica da ABRACE. São Paulo, 2009.
- _____. **Máquina atorial e agenciamentos maquínicos: pesquisa para-além do diálogo**. Anais da VII reunião científica da ABRACE. Belo Horizonte, 2013.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec/Ed. Da Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *A escuta*. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BIERINGA, Olive; et al. **Under Seeing: An approach to feeling and sensing performance**. Contact Quarterly, winter/spring 2019.
- BOGART, Anne. **A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**. London and New York: Routledge, 2001.
- BROWN, Adrienne Maree. **Pleasure Activism: the politics of feeling good**. AK Press, 2019.
- BRYSON, Bill. **The Body: a guide for occupants**. London: Doubleday, Penguin Random House, 2019.

- BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BUENO, Rafael de Camargo. **Segura aí: A construção de um experimento cênico das bichas pretas**. Monografia. Orientação: Prof. Dra. Fernanda Vieira Fernandes. Teatro-Licenciatura, Centro de Artes: Universidade Federal de Pelotas, 2019
- BUKOWSKI, Charles. **The pleasures of the Damned**. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2010.
- CARVALHO, Campos de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CASTELUCCI, Romeo. *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*. In: **cartografias.mitsp_01**, Revista de Artes Cênicas, São Paulo: ECA, 2014.
- CARROLL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland**. Cambridge: Press of John Wilson and Son, Boston: Lee and Shepard, 1869.
- _____. **Aventuras de Alice no país das maravilhas. Através do espelho e o que Alice encontrou lá**. São Paulo: Summus, 1980.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric. *¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?* **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, v. 9, p35-43, ene-dic 2015.
- COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José; HUNTER, Ian. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- CULL, Laura. **Theatres of Immanence: Deleuze and the ethics of performance**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- _____. *From homo performans to interspecies collaboration*. In: OROZCO, Lourdes; PARKER-STARBUCK, Jennifer (et al.) **Performing Animality: Animals in Performance Practices**. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- _____. **Differential presence: Deleuze and performance**. Tese de Doutorado em Philosophy in Drama: University of Exeter, 2009 (268f.)
- _____. *Philosophy, Non-Philosophy, and Performance: From the Philosophy of Theatre to Performance Philosophy: Laruelle, Badiou and the Equality of Thought*. In: **Labyrinth**, vol. 19, n. 2, 2017. (p.102-120)
- _____. *Performance as Philosophy: Responding to the Problem of "Application"*. **Theatre Research International** vol. 37, n.1, 2012 (p.20-27)
- _____. *Performance Philosophy – Staging a New Field*. In: Laura Cull and Alice Lagaay (eds.). **Encounters in Performance Philosophy**. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2014. (p.15-38)
- _____. *Fevered Sleep's Sheep Pig Goat*. **The Journal Space: point of view animal**, issue 121, Hiver, 2019. [p. 14–21]
- DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança: O Enigma do Movimento**. Curitiba: Appris, 2020.
- _____. **Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes**. Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação, 2004
- DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- _____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Proust e os Signos**. Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. **Sobre o Teatro. Um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- _____. **Le Pli: Leibniz et le Baroque**. Paris: Minuit, 1988.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Volume 1. São Paulo: Ed.34, 2011.
- _____; _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Volumes 3, 4 e 5. São Paulo: Ed.34, 2012.
- _____; _____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____; _____. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.
- DOMENICI, Eloisa Leite; MORAES, Verônica de. Mestiçagem: culturas locais como “ignição” no processo criativo em dança. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.
- DONADEL, Márcia. **Performance: o lessac work e os viewpoints em perspectivas somáticas para a formação do performer e o processo de criação**. Tese de doutorado: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- ESTEVES, Bernardo. **Grito mudo no muro**: O embate de dois matemáticos com as confissões cifradas e eróticas que uma artista plástica espalhou pelas ruas do Rio. Ed. 65, fevereiro de 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/gritomudonomuro/> Acessado em: 04/12/2020
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. **Sala Preta** v.8. n.5. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas, ECA-USP, p. 235-246, 2008.
- FABIÃO, Teresa; DOMENICI, Eloísa. **Criação de dança em diálogo com corporalidades locais**. Anais ABRACE, v.13, n.1, 2012.
- FAGUNDES, Silvia Patrícia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo**. Anais da VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.
- _____. **Cidades proibidas e imaginadas: a cena festiva na rua**. Anais do IX Congresso da ABRACE, Uberlândia, 2016.
- FANCY, David. *'A Sacred Affirmation: Immanent performativity and Gilles Deleuze's Difference and Repetition*. In: **Performance Research**. Taylor and Francis, 2014. (p.74-83)
- FEITOSA, Charles Roberto. **Materialidade e Imaterialidade do Corpo nas Artes Cênicas e na Filosofia**. Anais do VI Congresso da ABRACE, 2010.
- _____. *O Tédio e a Dança – consideração a partir de Nietzsche, Valéry e Heidegger*. **Revista Percevejo**. PPGAC UNIRIO, 2011.
- _____. *Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia*. **Rev. Bras. Estud. Presença**, vol. 10, n.1, Porto Alegre, janeiro 2020.
- FERNANDES, Ciane. *Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo*. **Rev. Bras. Estud. Presença** vol.5, n.1, Porto Alegre, janeiro/abril, 2015.
- FERRACINI, Renato. **Experimentando o Território Micro**. In: **Ensaio em Cena**.1 Ed. Salvador: Abrace e CNPq, 2010, v.1, p. 46-59.
- FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds, or, Erotohistoriography**. Duke University Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- _____. **Outros espaços** [1967]. In: *Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. III, 2003. [p. 411-422]
- GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**: romance da história da filosofia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Cristoph. **Mimesis: Culture, Art, Society**. London: University of California Press, 1995.

- _____. *German football: theatre, performance, memory – a philosophical epilogue*. In: TOMLINSON, Alan; YOUNG, Christopher. **German Football: history, culture, society**. New York: Routledge, 2006. (p. 237 – 248)
- GIANUCA, Lindsay. **O Oceano Cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural**. Dissertação de mestrado: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- _____. **Corpos da Cena Contemporânea: virtuose, violência e autoria**. Anais do IX Congresso da BRACE, 2016a. (p.270-289);
- _____. **Corpos da Cena Contemporânea: Pedagogia da Violência**. Anais do V SIGAM, 2016b. (p.55-69).
- _____. **Performance da Própria Pele: forma, forças, fuga e o fora**. Anais ABRACE, v.19, n.1, 2018) Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4056>]
- _____. **Escrita de si: as palavras que perdi**. Ensaio, 2020. (*não publicado*)
- _____. **Sala de Aula como Pista de Dança das Possibilidades de Ensino**. Salão de ensino UFRGS, 2013.
- _____; BALESTRERI, Sílvia. **Ensino como ensaio para abrir os corpos: uma didática do acesso pela pele**. Revista Teias, v.1 n. 22, 2020.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- GRANDO, Diego. **Desencantado carrossel**. Porto Alegre: Não editora, 2008.
- GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2010.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. São Paulo: Ed. Petrópolis, 1996.
- HILST, Hilda. **Da Prosa**. 1ªEd. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. In: *Material selecionado, editado e inédito do centro de documentação Alexandre Eulálio – Unicamp*: Campinas, 2016.
- HOUAISS. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.
- JOHNSON, Rae. **Embodied Social Justice**. New York: Routledge, 2017.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KASTRUP, Virgínia. *Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre*. **Revista Educação e Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, dez. 2005.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAZZARETI, Angelene. **E N T R E: a trama dos corpos e do acontecimento teatral**. Tese de doutorado: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- LEAL, Mara. **Eu vou te contar minha vida e todas as variações são válidas**. In: Vazantes volume 2, nº2. Universidade Federal do Ceará: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC, 2018.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **A Legião Estrangeira**. São Paulo, Ática, 1977.
- _____. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991.
- MÄRTZ, Maria Laura Wey. **O grito mudo: as várias facetas da voz no teatro**. Revista Ifono: fonoaudiologia em ação. São Paulo, 2010.
- MATOS, Franklin de. **A melodia dos signos**. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs12099801.htm>
- MEEHAN, Emma. *The autobiographical body: somatic practice and object relations*. In: **Body and Performance**. Axminster: Triarchy Press, 2013. (p.37 – p.52)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. **O Olho e o Espírito**. Paris/Lisboa: Editions Gallimard - Vega, 1992.
- MOSÉ, Viviane. **Desato**. São Paulo: Record, 2006.
- _____. **Pensamento chão: poemas em prosa e verso**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. New York: Fordham University Press, 2008.
- _____. **Arquivada: do senciante e do sentido**. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- _____. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro. 7 Letras. 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- _____. **Assim falava Zaratustra: livro para toda gente e para ninguém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.
- _____. **Diante da Palavra**. Trad: Ângela Leite Lopes. Folhetim: out-dez, 2002
- _____. **O Teatro dos Ouvidos**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011
- OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. New York: iUniverse, Inc., 2005.
- OLLMO, Alecsandro Dall. **O Passar em Branco e as flores urbanas: encontros com o corpo, a poética visível e invisível na dança contemporânea da bailarina Daggi Dornelles**. Tese de doutorado. PPGAC, IA, UFRGS: Porto Alegre, 2021.
- PARKER-STARBUCK, Jennifer. *Animal Pasts and Presents: taxidermied time travellers*. In: OROZCO, Lourdes; PARKER-STARBUCK, Jennifer (et al.) **Performing Animality: Animals in Performance Practices**. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- PAVIS. Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PELBART, Peter Pál. **A Clausura do Fora e o Fora da Clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PESSOA, Fernando. **Poesias Inéditas e Poemas Dramáticos**. L&PM, 2014.
- PIÑON, Néida. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002.
- PIZARRO, Diego; FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. *Introduction to somatics in Brazil*. **Journal of Dance & Somatic Practices** Vol. 12, n.1, Intellect books, 2020. (p.3 – p.12)

- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- QUINTANA, Mario. **Pé de Pilão**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.
- _____. **Nova Antologia poética**. São Paulo: Globo, 2007
- RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante: cinco lições para a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RAMIL, VITOR. **A Estética do Frio – Conferência de Genebra**. Pelotas: Editora Satolep, 2004.
- RASSIER, Luciana Wrege. *A problemática identitária na Estética do frio, de Vitor Ramil*. **Revista Antares: Letras e Humanidades**. ANTARES, n° 1, jan-jun 2009. (Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/303/263> Acessado em: 15 de maio de 2020.)
- REDIN, Mayara. **A Escuta da escuta**. Tese de Doutorado. PPG Artes: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. 259f.
- RESTANY, Pierre. **The Power of Art Hundertwasser: the painter-king with the five skins**. Köln: Taschen, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. **Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação liberdade, 1989.
- _____. **Esferas da insurreição**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- _____. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. Folha de São Paulo. 30 de abril de 2000. (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm> Acessado em: 15 de maio de 2020.)
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Alfragide: Editora Caminho, 1997.
- SBARDELOTTO, Diane. **Fotodbragens para continuar o corpo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, 2017.
- SILVA, Rafael. **Filosofia pop: utopia do pensamento?** Laboratório filosófico: 12 de julho de 2016. Disponível em: <https://laboratoriofilosofico.wordpress.com/tag/charles-feitosa/> Acessado em: 08 de novembro de 2020.
- SILVA, Gengiscan Pereira. **Abigail: discursos sobre o fazer drag**. Monografia. Orientação: Dr. Adriano Moraes de Oliveira. Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. São Paulo: Ed. Hedra, 2013.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. In: Anais do IV Congresso da ABRACE, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Dançando na chuva... e no chão de cimento*. In: FERREIRA, Sueli. (Org.) **O ensino das artes: construindo caminhos**. Campinas, SP: Papirus, 2012. (p.39-78)
- _____. **Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. **O homem ou é tonto ou é mulher**. Porto: Campo das Letras, 2002.

TAYLOR, Sonya Renne. **The Body is not an Apology**. Berrett-Hoehler Publishers, 2018.

THOTH, Dan. **Antonin Artaud - Almas Manipuladas: A Opressão do Pai**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Barcelona: Idea Books, 2003.

VAZ, Toninho. **O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: movimentos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZEPKE, Stephen; TUINEN, Sjoerd Van. **Art History after Deleuze and Guattari**. Leuven: Leuven University Press, 2017.

ZORDAN, Paola. **Gaia Educação: arte e filosofia da diferença**. Curitiba: Appris editora, 2019.

_____. *Fragmentações, Dilacerações, Diluições*. **Revista do Difere**, vol.1, n.1, 2011.

ZOÉ, Cafira. **Tudo que é vivo corrói**. Fera Miúda edições, 2019. *(não publicado)*

WATTS, Alan. **Essential Lectures Collection: Tao of Philosophy**. 1972

▪ Obras Cênicas:

ARAÚJO, Antonio. **BR3**. Teatro da Vertigem: São Paulo, 2006.

ARIAS, Lola. **Atlas des Kommunismus**. Maxim Gorki Theaters produção. Berlim, 2017.

BAUSCH, Pina. **Für die Kinder von gestern, heute und morgen**. Wuppertal: 2002

DEGANI, Zoé; ALBUQUERQUE, Carlota. **O Banho**. Cia Terpsí: Porto Alegre, 2000.

DIAS, Marcio Bueno; KRAEMER, Eduardo. **Cabaré do Caio**. Companhia de Comédia Dercy Bocú e Companhia Teatro Ofídico.

DORNELLES, Daggi. **Flores Urbanas**. Projeto de pesquisa em dança e expressões movimento-cidade.

DUARTE, Glenda. **O Verso do Averso**. Cia Claque: Porto Alegre, 2017.

DEBY, Carolyn. **Urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming**. Sensing the City: Coventry, 2019.

FAGUNDES, Patrícia. **Cidade Proibida**. Cia Rústica: Porto Alegre, 2013.

GIANOUKAS, Lindsay. **Manual Maquínico do Corpo Cênico**. Montagem Teatral II, Teatro – Centro de Artes -UFPEL, Pelotas, 2018.

_____. **Rotina**. Solo coreográfico: intérprete Bruna Amaral. Rio Grande; Foz do Iguazu, 1998.

_____. **Quase Campeões do Mundo**. Montagem Teatral I, Teatro – Centro de Artes -UFPEL, Pelotas, 2018.

KELLY, Quitéria; FONTES, Henrique; CAPISTRANO, Pablo. **A Invenção do Nordeste**. Grupo Carmim: Natal, 2017.

QUINTANA, Elena. **Pé de Pilão**. Cia Teatro Escalafobético: Porto Alegre, 2006.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Monólogo: Belo Horizonte, 2016.

PEIXOTO, Margarida Leoni. **A Lição**. Cia Teatro ao Quadrado: Porto Alegre, 2010.

SEVERINO, Eduardo; TAVARES, Luciano. **Bundaflor Bundamor**. Eduardo Severino Companhia de Dança: Porto Alegre, 2008.

WILDE, Oscar. **Lady Windermere's fan**. Nottingham Society, 1909

WORTH, Sarah; WORTH, Mark; AMEDUME, Vicki. **Home**. Highly Sprung Performance Company: Coventry, 2019.

HÁ-NEXOS

- HÁ-NEXO I

Cada-a-Ver - cena para corpos em p-artes – ¹⁷⁶



Tintoretto: desenho de um cadáver para São Jorge e o Dragão (256 x 416 mm). Louvre, Paris.



Rembrandt. A Lição de Anatomia de Dr. Tulp, 1632.
(óleo sobre tela, 169,5x216,5). Mauritshuis, Haia, Holanda

¹⁷⁶ Estudos da figura humana e proposição de prática cênica, ou como se prefira ler esta compilação de matérias criativo-referencial.

CADA A VER...

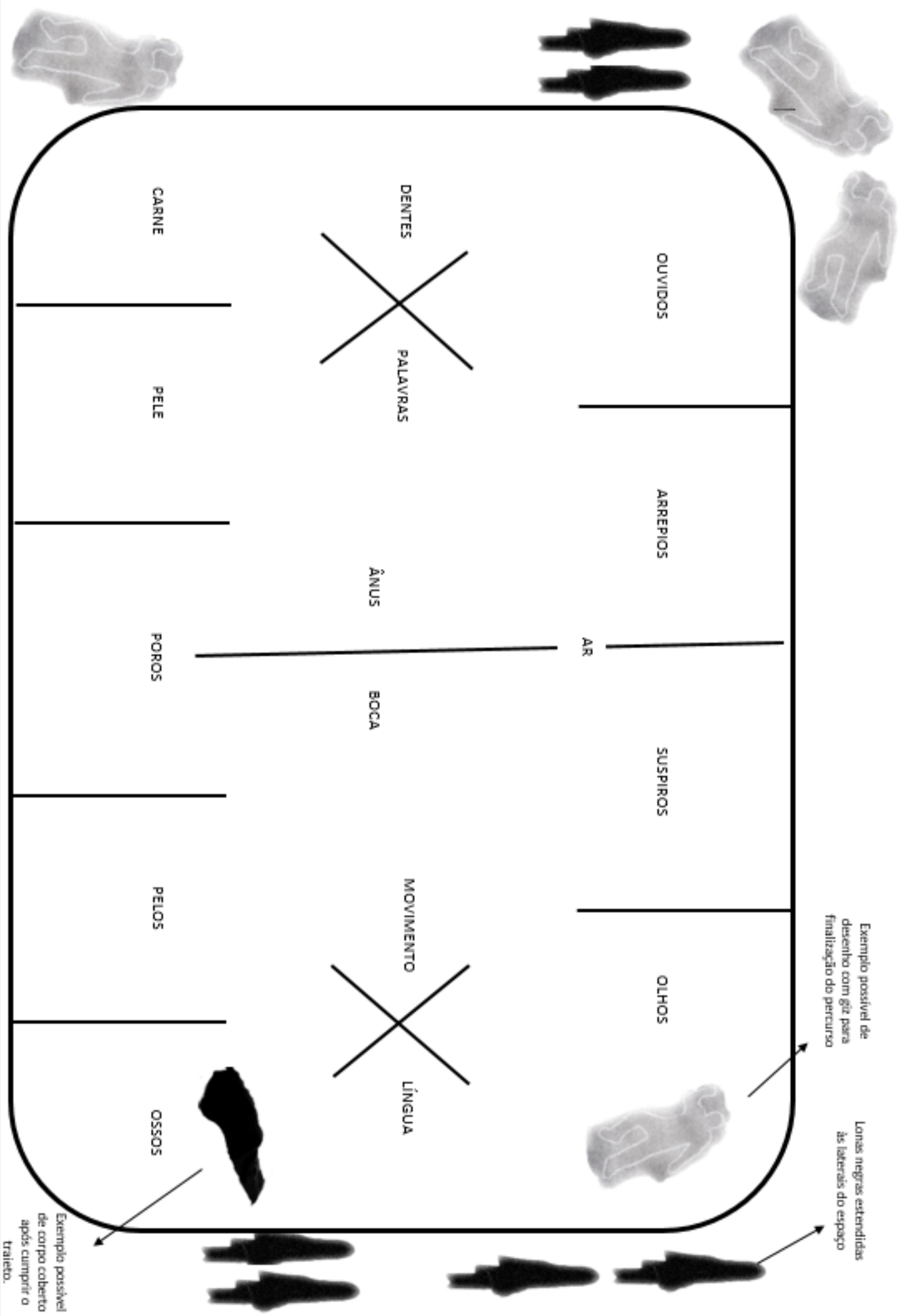
[cena para corpos em p-artes]

Na proposta cênica aqui apresentada o corpo é o protagonista. Sua aceção convida o(s) protagonista(s) a pensar(em)-se como cadáver(es) e, nesta condição, precipitar matérias fragmentadas que formam o todo. Os performers são impelidos a tomarem a matéria principal de cada sala, cruzamento ou linha como estímulo propulsor de suas ações, gestos, palavras, movimentos, repousos... O quadro maior pode referir-se a um grande necrotério, a um único túmulo, a um claustrofóbico caixão, ou mesmo a um único corpo fragmentado em alas, estados, passagens ou paisagens. O título da proposta, em um jogo de palavras, contempla a singularidade de cada corpo. O *c* podendo ser substituído por um *n*? N-1?. O *ver*, seguido das reticências, amplia-se na possibilidade do verbo, verso, vertigem, ou particulariza-se no ato de olhar: íntimo, recepção, apreensão do mundo por dois buracos da face. Espera-se que público e performers migrem, confundam-se, por vezes podem mesmo trocar de papéis. Não é necessário passar por todas as lacunas, mas é inevitável que se sustentem sobre suas colunas. Colo, cheiro, colapso. Moda, medo, mundos. Que tudo em cada corpo faz dele vivo? Que nada em cada olho que se encerra torna-o morto? A poesia corpórea será definida por cada corpo. O ritual de despedida é estar no mundo. A experiência encenada é fazer-se via de encontro entre as partes do próprio corpo, entre corpos, entre o corpo que se é e o corpo do mundo: "carnes correlatas, coincidência ideal"¹. Estranho e entranhado: circunstâncias que medem distâncias, experiências que se fazem de vida, em corpo. Estrangeiros de si mesmos, entranhados de toda sua existência. Ao terminar seu percurso cada corpo se deita e cobre-se com um plástico negro previamente disposto às laterais da sala maior. Ou, alternativamente, desenham em giz o contorno que os abrigarão e deitam-se no interior da marca delimitada. Imagens prévias que definem corpos mortos. Cicatriz – atriz. Os corpos em vida são coleções de marcas. Assinaturas das experiências. Espera-se que não somente as salas delimitadas por suas linhas e títulos possam ser contempladas: cílios, suor, saliva. Cada corpo pode abrir sua própria sala em qualquer espaço dentro do espaço. Sem corpos poderia ser uma instalação, mas é previsto que adentrem, façam-se cena. A cena de Cada a Ver cria-se em cada corpo vivo, sua mentira é a morte ao fim do percurso. Não cadáveres ainda... respiram. Cada X da sala um pulmão, um olho, uma mão, um pé, uma perna, um braço, essas partes feitas aos pares em cada corpo. Os corpos desenham com seu movimento no espaço a ênfase sugerida por suas repartições. Podem também escapar. Cada a Ver em camadas, em sequências, organizado espacialmente para desorganizar a consequência presente de cada corpo. Sem ensaio. A cena é exprimir-se e, por estar sob o ver do outro, expor-se. Confrontar-se como corpo pela disparidade que lhe define. Perseguir-se sem jamais inteiramente possuir-se. Atuar como ato, dançar pelo movimento no espaço. Cada a Ver faz-se de possíveis: espaço (de)marcado para as marcas deslocadas no tempo que se condensam (passado?) em cada manifestação corpórea e se adensam (presente?) nas relações entre os corpos e que definem o passo seguinte (futuro?), operando em dança diluída no encontro da sala, quarto, linha, cruz, canto. Cena sonora, silêncios, sabe-se lá que farão os corpos. Que vida nasce de cada morte? Ainda, Cada a Ver implica o ponto de vista de cada corpo e faz-se um ponto enquanto é visto. Pontilhado, ponte. A cena é infinita e seu discurso também. Luto. Um plástico preto sobre cada corpo para cada fim, algodões nos orifícios. Desenhar cenas pelo corpo: parto do ofício. ■■■■■

“Le point de vue est dans le corps
dit Leibniz” (DELEUZE, 1988)

« Um corpo é uma diferença,
difere até de si mesmo”
(NANCY, 2012)

¹ “Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.230-231).



Exemplo possível de desenho com gir para finalização do percurso

Lonas negras estendidas às laterais do espaço

Exemplo possível de corpo coberto após cumprir o traçado.

OUVIDOS

ARREPIOS

SUSPIROS

OLHOS

DENTES

PALAVRAS

ÂNUS

BOCA

MOVIMENTO

LÍNGUA

CARNE

PELE

POROS

PELOS

OSSOS

AR

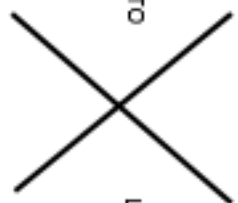
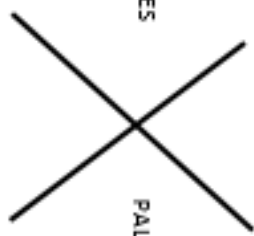


Imagem – tempo: expressividade inventora da linguagem ...coloca a linguagem como matéria a serviço da escultura dos seres de tempo... ...sinfonia do ato de existir...

LINDSAY GIANOUKAS

ANTONIN ARTAUD

JULIA ROBERTS JUDE LAW NATALIE PORTMAN CLIVE OWEN

CLOSER

PERTO DE MAIS

ARTAUD
1937
APOCALYPSE



1983

1896

2004

2020

¹⁷⁷ Montagem: a autora em foto de Priscila Prade. Capa do filme Closer. Capa do livro Apocalypse: letters from Ireland.

▪ HÁ-NEXO III

Desemudecer os Mundos De Mim...

Se eu falasse com a voz do mundo, emudeceria... se faria em mim um profundo e prolixo silêncio, como é próprio do próprio silêncio: ser profundo e prolixo. Afinal, quanta coisa ele diz...

As palavras viriam depois. Bem depois. As palavras falam demais e têm sempre mais de um sentido, elas dependem dos contextos, dos ritmos, das entonações, dos espaçamentos entre si, dos espessamentos que se lhes atribui. As palavras são paradoxalmente livres e demasiadamente atreladas aos seus sentidos, aos seus sons, às suas origens e derivações, aos fluxos e aos raciocínios, às prosas e às poesias... palavras adiante.

A voz que traria após o largo silêncio começaria com finos tons de pássaros. Das mais diversas espécies. Especialmente os de canto melódico entrariam em um segundo momento. E cessariam devagar, tornando-se longínquos quando eu começasse a soprar vento. O som do vento recheando as encostas se espalharia pelas minhas costas, subiria pela traqueia e avassalaria pela boca. Ah, se eu falasse com a voz do mundo quão plural seria, quanto vento forte de mim sairia.

E como teria em mim essa voz, o mar revolto sucederia o vento que, a esta altura, seria vendaval, *tornado*, ciclone. O som das ondas escancarando o movimento. Se ouviriam as coisas batendo, voando com o vento. E o mar estilhaçando no rebento.

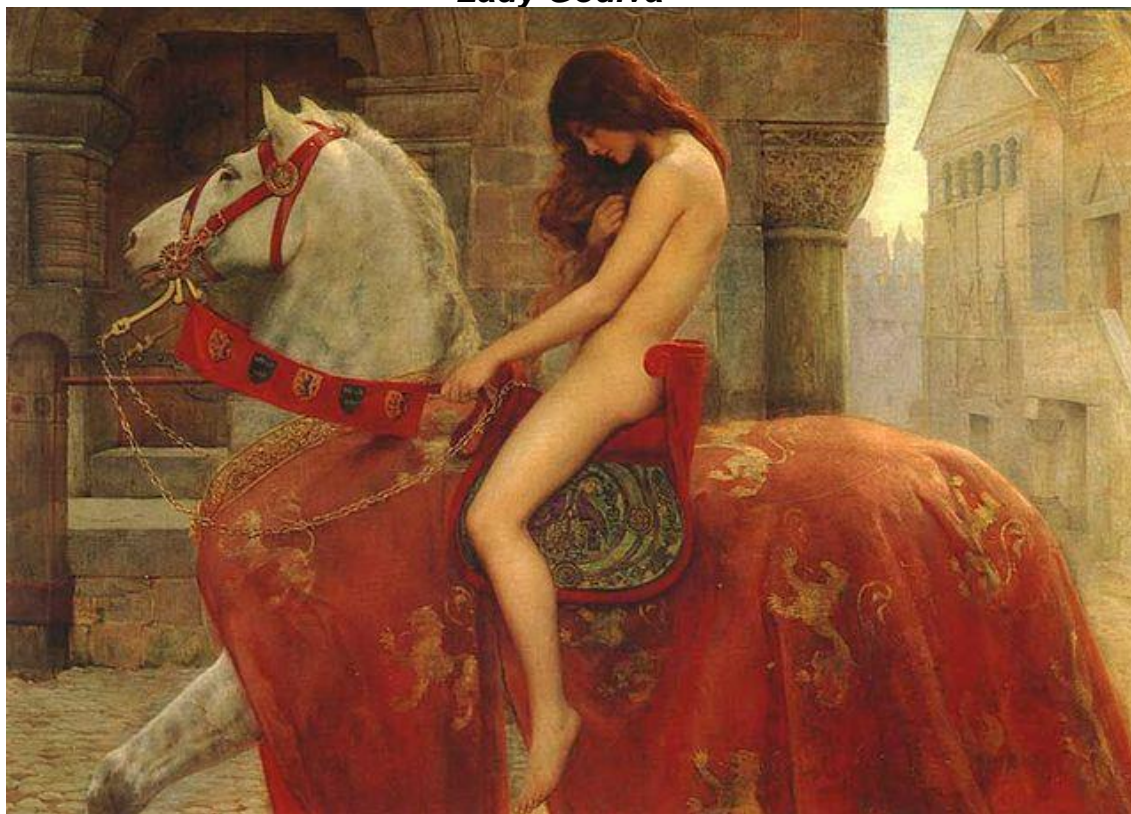
Depois dos silêncios, dos voos, dos ventos, da água salgada: Suspiraria. Como se saindo de um mergulho, tomaria ar com ímpeto e o expeliria em seguida.

Ensaçando um sussurro aqueceria a voz, a voz dos mundos reunidos que compõem este mundo que é reflexo de si. Só. Sempre. A solidão compreende em um único ser toda a potencialidade de seus mundos: falácias. Vozes vociferam, veias vertem, vontades vis, verdades vãs... vai-se ao vértice... Atire-se. Atire em si. Tire de si a língua que escapa à linguagem. O mundo não falaria. Necessidade humana. O mundo composição complexa. Talvez falar com a voz do mundo seja descobrir que não haveria fala, haveria vozes, somente... livres da linguagem, livres do conteúdo. Vozes vastas, nas quais tudo seria possível, assim como é vasto o mundo... sem fundo... para sair. Escapar ao escopo do que lhe capta.

(Dezembro de 2016)

▪ HÁ-NEXO IV

Lady Godiva



Lady Godiva (909 – 1067) é um dos símbolos da cidade de Coventry: a lendária dama da aristocracia anglo-saxã que cavalgou nua pelas ruas da cidade. “Ficou famosa por andar num cavalo branco pelas noites suburbanas”. As versões de como teria sido esta cavalgada são narradas nos museus e acervos de Coventry. Uma estátua de Lady Godiva ostenta sua nudez sobre o dorso do cavalo, imponente em plena praça central – o corpo da dama e o corpo do cavalo na pedra são um corpo só. Agora, de volta ao Brasil, me ocorre que talvez pudesse pensar em Lady Godiva e sua memorável cavalgada como uma performance imanente (?). Vê-se que perdura. Acho que é o tipo de ação que ganhou certa eternidade mais pelas sensações que provocou do que pela historicidade que arrasta.

Para mim, fez-se uma distância que acontece na boca também: Godiva do Irajá, esta referência Fernanda Abreu-Fausto Fawcett que aproxima Godiva e Kátia Flávia. Godiva, em português, um ‘di’ fechado, acento na sílaba, enquanto Lady Godiva eu cantava com o Queen “...I’m a Racing car, passing by like Lady Godiva/ I’m gonna go, go, go/ There’s no stopping me...”

Transito de uma “GoDíva” à “GoDAIva”, estas distâncias da pronúncia que requerem apropriações distintas dos lábios, dentes, palato, maxilar, ar na boca.

Precisei trazer Lady Godiva aqui, Há-Nexo neste pensamento. Precisei honrar a estátua da praça que atravessou meu mundo-Coventry. Honrar a estátua, a dama, a Lady, a lenda - a mulher a cavalo também vai para a guerra? - . Penso se “I’m travelling at the speed of light...”, na voz de Freddy Mercury, não seria como o próprio voo que esta tese alçou. Velocidade do impulso, sobrevoou pairando, travelling. Don’t stop me now... Lady Godiva, para mim, é a mulher, o cavalo, a nudez, a passagem pela cidade, a atração de olhares que o corpo do performer também experimenta, mulher memória e subversão. Agora é saudade, excesso de referências. Esta nota honra os acoplamentos, os movimentos, mais do que a estátua da praça, todas as camadas de Godiva em mim... “toda nua”: um funk carioca me leva de volta à Coventry.

A Phoenix da Coventry University

Coventry
University



▪ HÁ-NEXO V – *Textos completos*

Texto completo chave (p.62), cena do “Manual Maquínico do Corpo Cênico”.
Luciane Ávila, 18 de setembro de 2018

“Mário, texto de fragmentos de outros. A rubrica seria para lembrar o jogo de búzios, mas fica à vontade para mudar...”

"Eu tenho a chave para fechar o meu corpo, fiz dele a minha arma"

"Eu sou um corpo

Um ser

Um corpo só

Tem cor, tem corte

E a história do meu lugar

Eu sou a minha própria embarcação

Sou minha própria sorte

Patokori, ainda que não queiram não

Patokori, ainda que eu não queira mais

Andarei nesse dia, nessa noite

Com meu corpo cercado, vigiado e protegido.”

Referências:

Abdias do Nascimento, Sortilégio II

Luedji Luna, Um corpo no mundo

Oração para iniciar o jogo de búzios

Ogum-Deus homem

Siré baoba mina- Ogum, corporeidades do povo brasileiro

Rubrica: Antes de iniciar a pronunciar, podes pegar as chaves com a mão direita e pô-la na testa. Em seguida, colocar a mão no chão, saudando-o, batendo com a mão fechada que segura as chaves. Coloque as mãos na altura da testa, esfregue-as. Em seguida, coloque as duas mãos à esquerda e após a direita. Esfregue a mão na altura da testa e largue as chaves no chão.

...

“Lindsay Gianoukas participou efetivamente de minha formação em Teatro. Tive duas disciplinas ministradas por ela durante meu primeiro ano de curso (Expressão Corporal I e Improvisação Teatral II) e duas no último ano (Montagem Teatral I e Montagem Teatral II). Todas as disciplinas eram práticas, com objetivos distintos, mas extremamente complementares.

Durante o primeiro semestre do curso, um mundo havia se aberto diante dos meus olhos. Eu, um dançarino de ritmos, agora desbravando a linguagem cênica de forma mais ampla e começando a entender os benefícios do corpo de dançarino para o Teatro. Um dos meus primeiros grandes insights com Lindsay e as leituras de Stanislavsk foi que, minhas cenas não só poderiam, mas deveriam ser coreografadas. Pensar em cada ação, cada movimento, cada fala do corpo expressivo. Eu tinha uma crença de que deveria ser natural e espontâneo no teatro, independente da estética. Foi então que aprendi que, até mesmo a espontaneidade, deve ser consciente na cena. Então comecei a estruturar e conscientizar cada movimento do corpo, como na dança. Mas ainda havia uma rigidez, uma confusão, uma mistura de corpos. Foi então que tive meu segundo grande insight, ainda no primeiro semestre, sobre o corpo neutro. O corpo do ator que zera, neutraliza, vira uma página em branco para que possa ser desenhada uma personagem na folha. Foi assim que encontrei a confusão, que eram desenhos por cima de desenhos no corpo. Vícios da dança ao caminhar, respirar, mover-se no geral. Sem minha experiência em Expressão Corporal I eu não teria tido esses insights, pelo menos não dessa maneira.

No final do primeiro semestre, criei uma partitura de expressão corporal com a canção “Águas de março” de Tom Jobim. O nome do personagem era Lalau, um clown brasileiro que interpretava o bom humor nacional ao vivenciar as diversas mazelas de nosso país. A partitura continha elementos da mímica e do cinema mudo. Uma mistura de Chaplin com Dunga dos sete anões. Neste semestre, finalizei com um trabalho prático em que utilizei diretamente meus aprendizados. Fiz uma cena, que não era de dança, mas que era completamente coreografada, com ações muito rápidas estimuladas por cada frase da canção. Um grande trabalho de memorização corporal. Sobre o corpo neutro, jamais teria conseguido fazer um clown pela primeira vez, sem desenhar no zero a estrutura corporal de Lalau. No meu caso, sem o trabalho de corpo neutro, acabava interpretando um clown com traços do balé clássico mais acentuados do que deveria para me aproximar de Chaplin.

No meu corpo foram notórios os benefícios da disciplina. Porém, na minha turma, haviam casos absolutamente mais aparentes. Pessoas com certa idade, que narravam serem bastante sedentárias. Casos em que não conseguiam equilibrar-se com apenas um apoio e que, antes mesmo do término do semestre, começaram a ter outra relação com o corpo, corpo no espaço, corpo do outro, equilíbrio, força, neutralidade, expressividade...

No segundo semestre, na disciplina de Improvisação Teatral II, tivemos um semestre prejudicado pelo calendário, acabando com aulas a menos e também éramos uma turma enorme. Mesmo assim, pude ampliar ainda mais a minha pesquisa. Neste semestre, fazíamos diversas improvisações a partir de partituras fixas. Também foi o semestre que começamos a trabalhar com memorização de texto e possíveis flexões destas dramaturgias.

Como parte de minha pesquisa prática, lembro que foi neste semestre que comecei a pensar no “como” desenhar em mim as personagens propostas. Foi quando comecei a pensar na criação da personagem, em interpretar quem é a personagem, seu contexto, o que vivenciou etc. Junto com o processo com a professora, comecei a refletir as diversas possibilidades de respiração da personagem, assim como, sua coluna.

Neste momento eu tive um insight quando me dei conta que ninguém tem a coluna igual. Comecei a reparar as pessoas na rua e perceber o quanto suas posturas reverberavam no seu caminhar, no seu respirar, em tudo aquilo que expressa a pessoa para o mundo. Conseqüentemente, comecei a refletir também as diferentes tensões entre as pessoas, como que cada pessoa e personagem reage muscularmente nas suas tensões. Dentro da criação da personagem, a movimentação era algo que eu experimentava e buscava praticar, porém a voz, a fala e o olhar da personagem foram praticadas e refletidas neste semestre. Pensar em diferentes timbres e intensidades vocais, assim como, a fala em si, a maneira que flexiona as frases colorindo com interpretação. O olhar não apenas físico, os olhos, mas também a maneira que esta personagem interpreta o mundo à sua volta.

Sem dúvidas, este foi um semestre curto e intenso. Onde pudemos trabalhar na prática exatamente os conceitos que estávamos lendo e refletindo em grupo. O trabalho de corpo que tive com Lindsay nos dois primeiros semestres da minha formação é bastante aparente. Pude aproveitar meus conhecimentos técnicos da dança pra iniciar uma vasta e rica pesquisa com o Teatro. Pude começar a organizar os vetores que me guiam na criação de uma personagem, físico e emocionalmente.

Depois de passar pelas duas disciplinas com a professora Lindsay, eu participei de disciplinas de Interpretação Teatral I e II, assim como, Encenação Teatral I e II. Posso dizer, com toda certeza, que uma considerável parte da bagagem que pude utilizar nestas disciplinas, vieram das longas reflexões, insights e práticas nas disciplinas do primeiro ano.

No último ano do curso, nos sétimo e oitavo semestres, participei de mais duas disciplinas também ministradas por Lindsay: Montagem Teatral I e II. No início do semestre, já pude perceber que a turma era numerosa e que os colegas estavam sedentos por estarem em cena. A proposta era montar um experimento teatral, onde a diretora era Lindsay e os atores a maior parte da turma, com exceção de algumas pessoas que estariam na produção. Levando em consideração minha dificuldade nas relações afetivas, pulei fora do elenco assim que pude. Até porque eu conheço o trabalho da professora e sei que preza muito um trabalho de ator, de corpo, de criação coletiva e uma direção mais horizontal. Sabendo que ia ser estressante para mim, troquei a atuação pela assistência de direção, web designer e publicidade em geral.

Na assistência de direção era perfeito pra mim, adorava anotar os detalhes técnicos e passar para a diretora depois analisar. Com o site também foi tudo perfeito, fluído, dentro dos prazos etc. Porém, Lindsay sabia que estava perdendo um ator expressivo. Sendo assim, me propôs que fizesse duas cenas deslocadas do elenco. A primeira, fazia o personagem “Aquele”¹⁷⁸ que, desacreditado, contava tudo aquilo que o

¹⁷⁸ O não-personagem, melhor dizendo, “Aquele” pertence ao texto do chileno Ramón Griffero “Teus Desejos em Fragmentos”, uma dramaturgia que traça sensivelmente relações com o período ditatorial no Chile e que eu quis integrar à montagem de “Quase Campeões do Mundo”, adaptação da obra “Campeões do Mundo”, de Dias Gomes que versa sobre a ditadura no Brasil no ano da Copa do Mundo de 1970. Assisti à montagem da Cia Stravaganza do texto de Griffero, em 2006, e pude participar como coreógrafa de uma das cenas e nos bastidores da construção cenográfica também. O texto que Athila viria personificar em nossa montagem, o (ou)vi pela primeira vez no corpo do ator Lauro Ramalho e, mesmo conhecendo-o desde os ensaios até à encenação da Cia Stravaganza, dirigida por Adriane Mottola, era sempre atravessada por sensações diversas que culminavam por me emocionar em todas as vezes que assistia ao Lauro fazendo-o vivo no corpo. Adquiri uma predileção por este texto e o integrei em alguns exercícios das aulas de expressão vocal II. Na montagem de 2018, atravessar o texto sobre a ditadura brasileira que adaptamos àquele ano de copa do mundo – em que não fomos campeões – do texto de Griffero compunha, para mim, um agenciamento entre regimes -ditatoriais, de escrita dramática, de possibilidades de desenhos diversos nos corpos, enfim, abrindo a própria encenação que criávamos. A encenação da Cia Stravaganza foi analisada por mim sob o prisma das criações cenográficas e espaciais para a obra, e está documentada na minha dissertação de mestrado. (GIANUCA, 2013)

fizeram acreditar. Seguindo a estética proposta nesta versão de “Quase campeões do mundo”, nome do nosso experimento, fiz um trabalho focado no corpo. Iluminação de foco, cabelo preso, calça e blusa neutras, movimentos eram reverberados pelas falas de “Aquele” que rasga sua blusa ao dizer, indignadamente, que rasgou suas vestes e nada adiantou. No final do experimento, mais uma cena com minha participação: ao contrário do personagem anterior, fazia uma transgênero madrinha de bateria de carnaval, que entrava de fantasia, plumas e paetês para, sambando, subir num palanque e lembrar a todos que, podemos ter perdido a copa do mundo, mas ainda somos campeões do mundo em mortes de LGBTQ.

Neste experimento, os corpos dos colegas que atuavam a luta armada na ditadura brasileira, assim como os milicianos, eram pensados e praticados a partir dos exercícios de energia de Arthur Lessac. O corpo energeticamente Buoyancy é o corpo do tranquilo sábio, do médico, do Velho, do Embaixador, é um corpo que flutua. O corpo Radiancy é o que vibra, que possui energia acumulada, lembrei de mim e de Davi Giordano nesta “energia” proposta por Lessac. Afinal, somos pessoas que vibram uma energia veloz, uma ansiedade, como as personagens Carlão, Riba e o Dirigente de nosso experimento cênico. O corpo Potency mostra potência e resistência, energia que impulsionou a criação das personagens Tânia e Muller, um militar.

Para finalizar o curso, em Montagem Teatral II, nosso experimento seria absolutamente criado por nós. Deste a dramaturgia, que seria composta por estímulos, até a cena completa. O espetáculo trazia como tema “o corpo”. No início deste semestre, a professora pediu especificamente a mim que participasse do elenco, eu aceitei mesmo sabendo que o processo seria mais difícil que o primeiro, afinal, íamos criar muito mais. Começamos montando possíveis cenas abordando o corpo acadêmico, o corpo animal, o corpo “salva-vidas”, e corpo expressivo, o corpo grotesco, o corpo sexual, o corpo aterrado etc. Poemas, partituras de piano, músicas, papéis, embalagens, figurinos, máscaras dentre outros objetos cênicos complementaram as possibilidades desses corpos, que vão do etéreo ao rígido, do casto ao profano, do delicado ao grotesco, do seco ao suado, do saudável ao moribundo, do vivo ao morto.

Neste processo eu sofri demais, não me via trabalhando daquela forma livre com uma turma tão grande e tão criativa. Queria me deslocar, desesperadamente, do grupo. Consequentemente, a professora acabou cedendo permitindo que eu me apropriasse do piano, onde fazia partituras na estética minimalista para as cenas. Porém não era meu semestre de sorte, a professora acabou aceitando ajuda de um professor formado em música que lecionava no teatro e, absolutamente, era a última pessoa que eu gostaria de trabalhar junto naquele momento, afinal, o professor era meu orientador de TCC e obviamente, depois de um ano de reuniões, estávamos cansados, desgastados... Saí do piano, porém, a professora super inclusiva e compreensiva da minha situação, pensou na possibilidade de eu fazer um trabalho de bodypaint no elenco, Pintar sistema digestivo em um ator, respiratório em outro, circulatório em mais um, ósseo, nervoso etc. Os atores iniciavam, em cena, vestidos com um macacão com máscaras, lembrando embalagens e fantoches. Muita influência de Tadeusz Kantor. Depois, tiravam seus macacões, onde ficavam seminus, pintados com seus sistemas no corpo. Cada pintura era relacionada com o personagem. O ator Márcio, que fazia num momento um paciente de sério problema respiratório, inspirava dificilmente com sua traqueostomia, trazendo o desenho realista do pulmão em seu peito.

Em resumo, no último semestre trabalhei como assistente de direção e bodypainting, agradeço a professora por ter tido sensibilidade e adaptabilidade no meu caso. Onde pude me experimentar bastante mais uma vez, para que, no final de tudo, fosse feliz e satisfeito com o processo.

Enfim, tive oportunidade de trabalhar, experimentar e refletir durante quatro ricos semestres com a professora Lindsay. Desde de meu início embrionário no teatro, até meus maiores descontroles de vaidade. É inegável o peso e a relevância desses processos ao lado desta professora dentro de meu percurso como acadêmico e como artista. Entre numerosos grupos antropofágicos e convulsionantes pude transitar do

corpo que zera ao corpo que grita. Do corpo que se perde ao corpo que conscientiza. Do corpo que flutua ao corpo que aterra. Do corpo que é fêmea, mas que também é macho. Do corpo que se dispõe ao corpo que se nega.”

TEXTO ORIGINAL: “PRÓLOGO” – O VERSO DO AVESSO *

(espetáculo de sapateado americano contemporâneo)

**Em negrito os versos que são proferidos em coro pelos demais membros do elenco.*

“O prólogo antecede o discurso... o curso... o enredo

Nesses versos sapateados, sem diálogo, sem sentido explícito, com sentido a ser criado, ou sentido... com pé e cabeça, mais pé do que cabeça, a lógica inversa do discurso é o pulso...

...verso vivido é pulsante...

Pulante, pele antes da carne, polos opostos se atraem, polos iguais se repelem, é a lei, é física, e físico: o avesso do corpo é a alma? Sapatear é pisar com calma... no mundo... Se penso não paro, se piso não calo, esse verso é pisado, é ao contrário,

...o avesso versa a vida para terminar onde deveria estar começando, para começar quando haveria de se estar encerrando...

Suar antes de dançar,
Dançar antes de ensaiar
Ensaiai antes de aquecer
Aquecer antes de chegar
Chegar antes de sair
Sair antes de se estar

E depois?

Pois o avesso do verso é o recado aberto... folha em branco, palco vazio...

Sem trama, sem elementos precedentes, sem sapatos, sem bailarinas...

Palco vazio é vasto...

Encerramos o verso pelo avesso, nos enredamos, não há enredo... mas engrenagem, marcha lenta... sem pausa e sem pressa... **a vida é só essa ...**

E sair onde se entraria, e entrar onde se sairia e vaiar onde se aplaudiria e aplaudir sem que se agradeça e agradecer sem que se receba... apenas ir, ia... sorrir onde se choraria... se esse é o avesso: os versos são possíveis

Esse prólogo encerra o verso do avesso, avisa o público que o palco é seu, para que vejam e ouçam os versos que não dançamos, não fizemos, o que esquecemos, **às vezes volto se esqueço...**o que não compusemos....

O prólogo apresenta a vocês o espetáculo que quiserem, o verso do avesso é seu...

Às vezes só...

Lindsay Gianoukas para “**Verso do Averso**”, Cia Claque
(Dezembro de 2017)

The Minor Actor: The composing plane of performative bodies

A phrase of Gilles Deleuze extracted from his analysis about Carmelo Bene's work says "the man of theatre is no longer an author, actor or director. It is an operator." This observation impels to a dislocation of the functions and to a readjustment of the resources engaged in the action of playing. Looking for those who can destabilise the places of power inside the *mise en scène*, we offer some preliminary reflections based on what we call the minor actor, a performing quality of escaping.

The minor actor thought as scars within and on the surface of the language is observed from the perspective of bodies' creation. "Language is the body of thought, but relative to the organic body it belongs to the incorporeal domain." (UNO, 2012, p.35) The matter of work is completely dominated for signs, psychologism, impersonation, discourses and enouncements all inscribed in bodies. In addition, voice, gesture, movement, words and images are the tools that allow one to proceed inside historical, logical, cultural and social contexts in which the performing practices are also completely ruled by artistic macrostructures. Perceived from the perspectives of difference - raping the thinking and demanding the body - it is possible to find traces of a subversive theatre. It announces more than an actor's becoming, a philosophy on the stage, a truth dealt with forces that are aberrant movements, couplings, impulses of deterritorialization inside the field of performing arts. Thus, what are the aberrant nuptials we can try to catch focusing on the composing plane of performative bodies? What are the operations "the man of theatre" are proceeding? How do they kill a language in the incorporeal domain of a corporeal matter?

Chasing answers to the questions above, we found particular practices with molecular forces that feed this reflection. As Deleuze observed through Kafka's literature, "*the problem is not that of being free but of finding a way out*". Therefore, it is the impetuosity of the present research to address what kind of bodies and in what ways such bodies recur to make operations instead of characters or speeches, when they could flirt ways out. We focus on this by revolving what is happening in the field of performing practices that allows to minoring operations.

Being always molecular, our transitory object of analysis is surely inextricable from the context where the research is developed, in this case, in the south of Brazil. Brazil is a country where political and social fields are collapsing. The social layer

historically excluded or marginalized is claiming for visibility and this is also observed inside performing arts. This movement actually destabilizes the parameters of performing. The notes below belong to the beginning of this investigation and indicate some characteristics that we believe respond to a minor actor bodies' composition. Therefore, it presents two layers of this plane that were possible to identify as points of connection from their operations. Thinking of them first as animals then as thinkers that realise their thoughts through the skin. Noteworthy, the skin covers flesh and bones and is the biggest organ in the organic body, and it also deals with techniques and identities. Tear the skin. Based on what we have seen on the stages and on what we have thought from this enigmatic place between the body who writes and the one who dances and plays, the one who teaches and the one who is audience, in the exercise of catching such aberrant movements in the composition of performative bodies.

1. The Animal: ways out of the language

The man as an animal is neither a representation, nor a metaphor, nor an image. It is an action of confronting the language. The stage turns out to be the greatest trap to scape. It is something that does not fit in our own bodies, which was not captured yet that seems to indicate to a minor actor's condition. Identified as its first movement that impels to an out. However, if being free sounds like a sensation, what is exactly the point we can flirt the way out?

We see not as a coincidence the emergence of subjects in the contemporary scene observed in the Brazilian context: the transgender bodies, the disabled ones, the black people in their movement within a white-dominated society and white performing practices. In the same sense, not actors and not dancers directed for political and territorial tasks, confounding their lives and performances, the movement of occupying marginalized spaces and territories in the cities, between other possible cuttings from the major scenery. There are forces engaged in decolonizing the own thinking and the actions that are spreading through the whole Latin America especially manifested in the field of arts. However, the appearance of a performance of minorities is not what we are interested in. Instead, we aim to find in performers' bodies a way of performing not conformed to the normative rules of the stage. Something that is not regulated yet that occurs sometimes in acting and dancing inside performing works that are understood as a resource to remember our own animal. Nevertheless, this is not a matter of memory that is already overly codified and stratified. The minor is a procedure; the animal's presence is a desire. The rescue of the own animal is a complex operation. Something

in the themes that are overlapping our Latin America's scene restore the conflict between the animal and the man but this time the conflict takes place through the layers of a composition plane, it is a physical clash.

As an example, it is possible to refer to a work that combined poetry, theatre, music and the cabaret style and characters in a sensible tribute to the Brazilian writer Caio Fernando Abreu. Playing in a bar, very close to the audience, the density of the performer's saliva, sweat, tears and hiccups destabilize the characters. We can see both actors and characters' layers and sometimes the animal layer that cross them. The author's poetry seems to be flouting through the space. Actors, musician and singer do not interpret the words or the scenes. They go deep to enforce a visceral attitude towards audience. Seated over there, we can get a kiss, share a cigarette, divide our drink, or be invited to dance. There is no distance but a great intimacy; we are all celebrating Caio F. Maybe because the author, who died in the end of the nineties, lived in Porto Alegre (city where this work happened) and was friend of some of those who were performing. Perhaps because the scene of a woman suffering was lived by a transgender whose body was operated and she was situated above our heads exhibiting her new genitals. Whereas the force of her crying was more intense than her words and image meanings, while they all operated together. Maybe because of the competence of the casting, the fact is that the poetry is not verbalized, it is vocalized, it runs the performer's skin, and does not take long to reach our (audience) skin. The voices vibrate physically in the environment. There is a subtle subversion of the obviously operative resources of representing that rearranges the play, and the misunderstanding is that everything is there, but simply does not matter. Where exactly they can escape from interpreting to promote flashes of ways out? It is possible to bet that the poetry is dissolved from the words' structure, the scenes unbuilt their bodies. There is also a line of flight in the moments in which the repertory of songs rearrange the feelings, reiterating the poetry despite it is not a song or a poetry anymore, turn them into another unknown thing. We can see the man's suffering above all content (especially because the singer is also a moisture of a man and a woman bodies involving his/her dressing, gestures, words in an androgen expression that can reveal the animal's body before the gender, confusing the references makes the invisible beast that suffers visible). The loneliness, the human fragility, the bodies neatly dressed and pretty made-up conduct us to an animal feeling of fear, pain and pleasure, which work alternately. It is politic, collective, and sensible spiralingly. Deterritorializing signification territories impregnate the space, the voices and turning other nature of signs.

A condition, instead of a coincidence. The man suffering is the animal. The animal suffering is the man. That is what we can see in their tears, sweat and voices: the animals before the performers or the roles, such as a zone of indeterminacy.

Moreover, the fear is a frequent theme on performances lived not in its representation, but in its emergence shared. The fear, common in both man and animal, requires a strategy to fight against it. A child tracing a territory with her song, a beast brushing its nails back on the floor, self-defence and attack position. The performers track a territory with movement, sounds and words. Some fear as a prerequisite to stay in front of others as an animal. The animal exposed frequently turns untamed, that is the condition of being on the stage not to represent but to open ways out of the language. The makeup not as a beauty or impersonation resource, but as an atavistic manner of being in front of an audience, like a painting for the war. It is the war. The war against signification, psychologism, the heritage, the historical. It is politic not because of their themes, or their roles, but because of their operations inside the significant matter, turning it into insignificant. Playing with other order of signs.

Going to the stage as an animal going to the abattoir. Whether it is by tearing the space in flight, by condensing itself, by “saturating the atoms”, an intensity is acquired that necessarily cross the pores and has the power to destabilize or disorganize the organs, responding to an Artaudian ambition. Also restoring the own origin of the Latin word: the *anima*, a vital force that *animate*. It is not a becoming of the performer, but a real aberrant movement recognizable as that because it is unprecedented.

It is possible to notice the poetry as a literary genre, the silence as matter, and a kind of androgyny as a predilection in these bodies' compositions, not exhausting the possibilities, which are always very particular. The examples are moments of suspension. There is something of screaming in the speech, of packing in the collective. More voice, less words. More heads, less faces. These appear to be some of the resources that we could find in the ways of performing that find ways out of the language. It does not mean remembering us the animal we are, but to reveal it. “Man and the animal only meet on the trajectory of a common but asymmetrical deterritorialization”. Sharing our obsolescence as human, a common deterritorialization traced by bodies involved in opening possibilities expose our animal captured by the normative rules of living and performing. It is frequently the case of fighting against it, when like animals performers can run out of signification instead of the man's and art's domain of the language, even if it happens in the middle of a dramatic structure, the moments of suspension of it is

what we are searching. For a while, it was possible to discover that the minor actor, when it occurs, is an animal.

2. The Body-Thinker: Toward the Technique

Dislocating the view from the scene to observe the previous composing layer of performative bodies, while they are still in class or rehearsals rooms, the following thoughts were raised by the experience I had as a professor in the Theatre Course from a Brazilian University. Through the practical disciplines, it was possible to confront many aspects involved in the learning processes as well as in the transit between impressions and expressions and especially over the role of techniques in performer's bodies considering their trainings. Observing the condensation of knowhow and impelling the students/performers to react as critical bodies I could note their own ways of building and escaping from languages and identities. Surely, the body we must train is not the bones, flesh, tendon and muscular structures only. It is necessarily a thinking body, its memories, and its desires. Thus a relational one where the technique is covered and is quite insignificant under the complex arrangement of assemblages. Therefore, it was possible with this experience to realise that the virtuosity for a minor actor moment shall be invaded for a continuous operation of violence.

The minor actor's quality will not require to be hostage of a technique, but to dominate it in order to make, from this substantial essence of the performing arts, a weapon to shot social, historical, political, cultural and expressive macrostructures. The technique can strict the musculature, condition bone and articulatory structures, limit the possibilities of bodies, so be a trap. On the other hand, it can also be the ground for developing new possibilities, depending on the operations that the performers could vary their own technical resources: a weapon for an expressive war machine. This implicates that over all technique of expression must reside an impetus to dissolve the own technique. An effort to reveal unexplored possibilities. Something in the action that belongs to reaction to the instant: instinct. Act out from necessity.

It can be thought as singular impressions over the apprehended expressions. Reconnecting fluxes over the language, breaking the macrostructures, operating as surgeons not as servants of its performers can derive the own instrument they dealt with first. So that it is not the effect of some expressive technique, but how to promote new effects necessarily passing through a gear of affects once we are interested to turn a machinic operation. How to minor the major technique is a singular task for each

performer and will require them as creative bodies to capture the manner from where they were captured. If physical virtuosity is only another aesthetic instrument, how to get to the athleticism of intensive forces?

As a professor, I could see some of these deconstructions in young student's/performer's bodies after an intensive project that crossed philosophy, training, composing, thinking, engaged to turn uncomfortable their parameters of being on the stage and also revising mine. Thus, I could observe, for example, a skilful body turning into a "cracker" (crack addict) who abdicated his technical domain in order to promote intensive sensations in those who were testifying his performance (p.26). Yet, an actor who had the same character's name sneaked into his performance in a sensitive conflict between the identities of one and the other, inviting the viewer to become unbalanced as his own instability grew (p.37). Additionally, a work of writing and performing that brought to the stage the materialization of contemporary schizophrenia; in the semester that followed, the presence of a feminist prostitute who pronounced between sips of cachaça and abrupt movements a speech reordering meanings and command words that could provoke hardly sensations (p.28, p.36). Finally, I would like to highlight the force of a work composed by two students-performers entitled "Point blank poetry". In this work, the bodies make the effort to produce multiple vocalizations appropriating themselves of stretches of national songs, advertising slogans, socio-cultural repertoires, promoting violent visual and sound images, producing sensations and requiring political, gender, consumption and other issues in a work of extreme complexity (p.22-23).

The brief examples above add support to the idea that it is possible to create conditions for performing bodies to transit in between the technique and its dissolving. Between man and animal. Between training the body to perform and to be a place of strenuous forces. Between something not predicted and something intentional. The minor actor starts from an erasure operation, subtracting methods and techniques, subverting the own knowledge, operating in condensation. It can indicate a movement to the outside. In addition, it is the commitment of elimination as the first force for an authorial composition. The minor actor requires a mathematic operation and a subtraction over technique because its body is completely full of clichés, as Deleuze proposed about the painting. It is also full of movements already played or danced. That is why the engagement must be over the skin. If the equilibrium resides on the center of the body, the minor actor will destabilize through its biggest surface: the skin as passage to thinking, affects, sensation and, as a matter of fact abilities.

Performing Composition to Openings

Following those who are operators before roles, whether on the stage or on the backstage, subverting their own craft, the ongoing research could find evidences of aberrant movements even in this historically so representative field of performing arts. The research is still reaching at other points of connections. The first traces described allows one to proceed in the direction that does not intend to build a method instead of an inventory of such zones of indeterminacy in the performing bodies' compositions.

The minor actor is not who but when. Nothing hidden, deeply, in the other extreme. It is superficial, manifest, "nothing is deeper in man than his skin". How bodies in their irrefutable image, identity, forms and fragilities can turn themselves into a passage? Those who can be thought as operators can destabilize the places of power within the *mise en scène*. However, they are not so numerous or evident as an optimistic view over contemporary scene could try to encounter. Staging is still full of clichés, representative receipts, exhibition of abilities. The stage keeps being a place where representation, impersonation, interpretation and reproduction insist in taking part. The current investigation lead to operations of bodies' affects and effects that reroute to a rupture inside and over language. That is what we could see in the work referred where performers' compositions promoted moments of movements to the outside, or better, to the out, for an unknown side.

It is important to say that the bodies as zone of indeterminacy between the performer and the animal, subverting techniques, between the virtuosity and the violence, implicate a deeply restructuration of power relations within the performing arts. The operations of subtracting and coupling can reorder the rest to point the emergence of a minor actor occurrence. Always politic and collective, being aberrant in movements of opening, escaping, resigning, killing the language, still breaking and keeping opening.



João Petrillo e Renato del Campão em cena de Cabaré do Caio.
Von Teese, Porto Alegre, 2017. Foto de Gustavo Razeira

List of References:

- Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double*. New York: Grove Press, 1958.
- Balestreri, Silvia. *CARMELO BENE : News about a minor theatre*. Cena. UFRGS, Porto Alegre, v. 4, p. 91-99, 2005.
- _. *Boal and Bene: contaminations for a minor theatre*. PhD Thesis. Program of Post-Graduation Studies in Clinical Psychology, Pontifícia Universidade Católica: São Paulo, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of sensation*. London: Continuum, 2003
- _. *One Less Manifesto*. In T. Murray (ed.) *Mimesis, Masochism, and Mime*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- _. *Proust and Signs*. London: Continuum, 2008
- _. Guattari, Félix. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _. *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Continuum, 2004.
- _. *What is philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.
- Gianuca, Lindsay. *Bodies of Contemporary Scene: virtuosity, violence and authorship*. In: ABRACE Memories XVI: Annals of the IX Congress from ABRACE (Brazilian Association of Research and Post-Graduation Programmes in Performing Arts). Uberlândia, MG, UFU, 2017. p. 270-289.
- Lapoujade, David. *Aberrant Movements: The Philosophy of Gilles Deleuze*. Los Angeles: Semiotexte/Smart Art, 2017.
- Uno, Kuniichi. *The Genesis of a Genesis of an Unknown Body*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

▪ **HÁ-NEXO VI:**

Modelo de autorização assinada pelos estudantes/performers mencionados na tese:

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordo em ter meu nome, imagem, voz, produções escritas e/ou outro material proveniente das aulas ou composições cênicas do tempo em que fui estudante de graduação no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, citado ou referido no trabalho “Pele de Performer: pensamento poroso e carne expressiva”, tese de doutorado de Lindsay Tarouco Gianuca, realizada sob orientação da Prof. Dra. Silvia Balestreri junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC – IA – UFRGS).

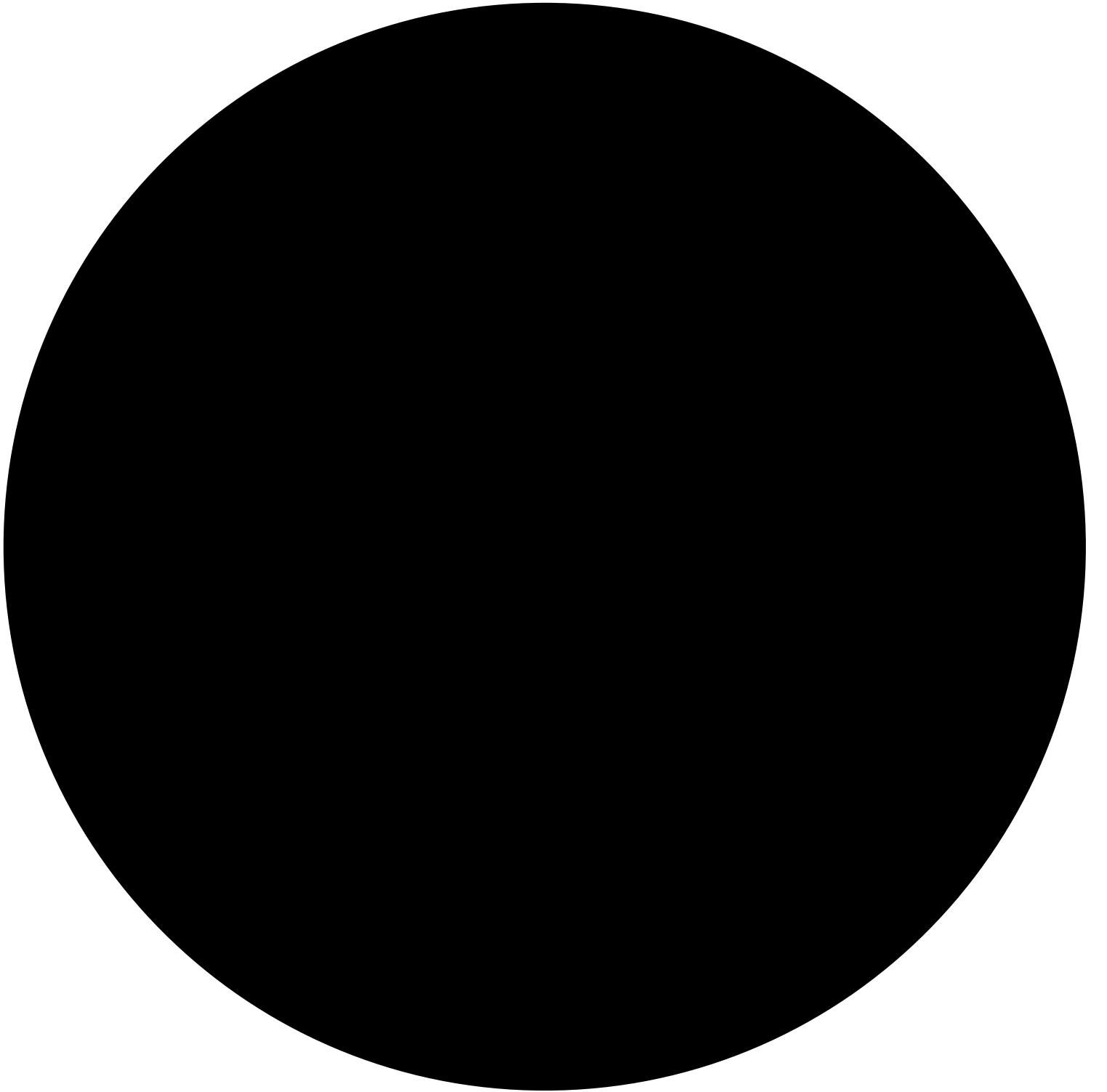
Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais compõem o material de observação da autora na defesa de um trabalho criativo e pedagógico que considera a relevância da pele como superfície de contato dos corpos com o mundo.

Nome por extenso: _____

CPF: ____ - ____ - ____ - ____

Assinatura: _____

_____, ____ de _____ de 2020.



Lista de Figuras

Figura 1 – Pichação, orla do Guaíba, Porto Alegre, RS, Brasil. Foto da autora: 21 de julho de 2020 _____ p. 29

Figura 2 – Pintura “movimento revolucionário”, arroio Dilúvio, Av. Ipiranga, Porto Alegre, RS, Brasil. Foto da autora: 26 de julho de 2020 _____ p.30

Figura 3 – Cartaz lambe-lambe, rua André da Rocha centro de Porto Alegre, RS, Brasil. Foto da autora: 09 de abril de 2019 _____ p. 30

Figura 4 - Pintura “movimento revolucionário, arroio Dilúvio, Av. Ipiranga, Porto Alegre. Foto da autora: 21 de julho de 2020 _____ p. 30

Figura 5 – Documento de pesquisa slide material pedagógico. Acervo de composição de aulas da autora (elaborado em 2014) _____ p. 32

Figura 6 – Documento de pesquisa: slide material pedagógico. Acervo de composição de aulas da autora (elaborado em 2014, revisto e aprimorado em 2019) _____ p. 33

Figuras 7, 8, 9 – captura de tela do registro videográfico da performance de Mario Celso Pereira Junior. Ano: 2015. Vídeo: acervo material pedagógico da autora, práticas de Expressão Vocal I, 1º semestre de 2015, Pelotas, RS, Brasil _____ p. 39

Figura 10 – Personagem He-Man, protagonista da série de animação He-Man and The Masters of the Universe, popular na tv aberta brasileira nos anos 1980 e 1990-gif obtido na web ___ p. 43

Figura 11 – Personagem da série de animação She-ra: Princesa do Poder, popular na tv aberta brasileira nos anos 1980 e 1990 -gif obtido na web _____ p. 44

Figura 12– Print de tela: mensagem do estudante Adriel Dias para a autora na rede social Instagram, mensagem de 26 de outubro de 2019 _____ p. 52

Figura 13 – Reprodução da obra *La Trahison des images*, 1929, de René Magritte. Obra original óleo sobre tela : Los Angeles County Museum of Art _____ p. 55

Figura 14 – Montagem de fotos da autora: autorretrato no espelho da sala de aula. Foto obtida com o celular no ano de 2018. Sala Lita, Prédio do curso de Teatro, Centro de Artes, UFPEL. Pelotas, RS, Brasil. _____ p. 55

Figura 15 – Captura de tela do vídeo *Ceci nes't pas une performance*: vídeo de Ana Pi. Parceria: Lá da Favelinha // Brasil & Festival Parallèle. Vídeo Disponível em: <https://vimeo.com/254296307> Acessado em: 26/07/2020 _____ p.55

Figura 16 – Texto de apresentação da exposição *Within + Without: body image and the self*, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, United Kingdom. Foto da autora: 1º de outubro de 2019. Arquivo documental da pesquisa _____ p. 59

Figuras 17 e 18 – Obra da exposição *Within + Without: body image and the self: We are all born naked and the rest is drag*. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham UK. Foto da autora: 1º de outubro de 2019. Arquivo documental da pesquisa _____ p. 59

Figura 19 – Registro obra cênica *Manual Maquínico do Corpo Cênico*: espelhos no espaço que recebia o público e conduzia à porta de acesso para o espaço teatral. Foto da autora: 08 de dezembro de 2018 _____ p. 61

Figura 20 - detalhe cena do espetáculo *Manual Maquínico do Corpo Cênico*: mini duna e conchas do Cassino sob a cadeira de observação do salva-vidas cego. Ator: Darlan Pez. Cenografia: Lindsay Gianoukas e Beta Vieira _____ p. 61

Figura 21 - detalhe cena do espetáculo *Manual Maquínico do Corpo Cênico*: cena coreográfica, bailarinos: Francine Pereira e Germano Rush. Elenco (ordem de aparição da esq. para dir.): Francine Pereira, Darlan Pez, Germano Rusch, Marcio Paim, Mario Celso Pereira Junior. Pelotas, dezembro de 2018 _____ p. 61

Figura 22 - detalhe cena do espetáculo *Manual Maquínico do Corpo Cênico*: o barqueiro - "eu tenho as chaves para fechar o meu corpo...", intérprete Mario Celso Pereira Junior. Elenco auxiliar desta cena produz sopros com o auxílio de caramujos coletados pela autora na praia do Cassino. Elenco (ordem de aparição da esq. para dir.): Lindsay Gianoukas, Darlan Pez (salva-vidas), Mario Celso Pereira Junior (barqueiro), Marcio Paim. Pelotas, dezembro de 2018 _____ p. 62

Figura 23 - detalhe cena do espetáculo *Manual Maquínico do Corpo Cênico*: vento. Em primeiro plano: Lindsay Gianoukas e Germano Rusch. Em segundo plano, salva-vidas cego com o binóculo: Darlan Pez. Pelotas, dezembro de 2018 _____ p. 62

Figura 24 – osso de mamífero marinho coletado pela autora na praia do Cassino em junho de 2020 _____ p. 63

Figura 25 - Radiografia do tórax da autora realizada em 2014 _____ p. 63

Figura 26 – concha coletada pela autora na praia do Cassino em junho de 2020 _____ p. 63

Figura 27 – Estátua de Iemanjá. Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora: 17 de junho de 2020 _____ p. 64

Figura 28 – detalhe da estátua de Iemanjá - punhos na linha do ventre (Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil) _____ p. 64

Figura 29 – cena do projeto Sheep Pig Goat. Fonte: publicação The Guardian em 15 de março de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2017/mar/15/sheep-pig-goat-theatre-show-for-animals>. Acessado em: 25/01/2021. Foto: Ben Gilbert/ Wellcome Collection _____ p. 68

Figura 30 – Close superfície pele. Recorte de imagem obtida na web _____ p. 70

Figura 31 - Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto: Norton Gianuca, 05 de março de 2015 _____ p. 70

Figura 32 – Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p. 71

Figura 33 - Praia do Cassino. Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p.71

Figura 34 - Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p.71

Figura 35 - Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p.72

Figura 36 - Praia do Cassino: concheiros. Rio Grande, RS, Brasil. Foto obtida com drone. Crédito: Leonardo Martí, 11 de junho de 2020. Acervo NEMA _____ p. 72

Figura 37 - Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p.72

Figura 38 – Linhas da palma da mão da autora. Foto do dia 08 de outubro de 2020 _____ p. 75

Figura 39 – Obra do artista chinês Ren Hang (1987-2017): Museum der bildenden Künste, Leipzig, Alemanha. Foto da autora: 16 de novembro de 2017 _____ p.86

Figura 40 - Obra do artista chinês Ren Hang (1987-2017): Museum der bildenden Künste, Leipzig, Alemanha. Foto da autora: 16 de novembro de 2017 _____ p. 87

Figura 41 - Obra do artista chinês Ren Hang (1987-2017): Museum der bildenden Künste, Leipzig, Alemanha. Foto da autora: 16 de novembro de 2017 _____ p. 87

Figura 42 - Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil. Foto da autora, junho de 2020 _____ p.93

Figura 43 – Imagens de Diane Sbordolotto: dissertação de mestrado “Fotodobragens para continuar o corpo”, PPGEDU-UFRGS, 2017 _____ p. 99

- Figura 44 – Reprodução da obra de Maurits Cornelis Escher: Drawing Hands, 1948____ p. 103
- Figura 45 - Gengiscan Pereira nos bastidores da apresentação de Expressão Vocal II, 2015. Foto de Felipe Cremonini _____ p.105
- Figura 46 - Abigail Foster (personagem de Gengiscan Pereira), 2020. Foto: acervo pessoal Gengiscan Pereira _____ p.105
- Figura 47 – Imagem extraída da Revista/TCC Abigail: relatos sobre o fazer drag, de Gengiscan Pereira (SILVA, 2018, p.22) _____ p. 107
- Figuras 48 e 49 – Gengiscan Pereira, performance autoral “Ninho”, estudos de Expressão Corporal II, Pelotas, RS, Brasil, 2014. Acervo práticas pedagógicas da autora _____p.107
- Figura 50 – Gengiscan Pereira, performance “All that Jazz”, estudos de Expressão Vocal I, Pelotas, RS, Brasil, 2015. Acervo práticas pedagógicas da autora _____ p.107
- Figura 51 - Abigail Foster. Performer: Gengiscan Pereira, 2020. Foto: acervo pessoal Gengiscan Pereira _____p.107
- Figuras 52, 53 e 54 – Fotos de Alexandre Souza para a exposição “Uma noite com Abigail Foster”. Material completo disponível em SILVA, 2018 (p. 40-55) _____ p. 108
- Figuras 55, 56 e 57 – Fotos de Alexandre Souza para a exposição “Uma noite com Abigail Foster”. Material completo disponível em SILVA, 2018 (p. 40-55). _____p. 109
- Figura 58 – Abigail Foster em “MissCensura”. Performer: Gengiscan Pereira. Pelotas, RS, Brasil, 1º de novembro de 2019. Foto: acervo pessoal Gengiscan Pereira _____ p. 111
- Figura 59 – Sutura: apropriação e edição de material disponível na web. Manipulação de imagem da autora _____p. 113
- Figura 60 – Cartaz do Espetáculo “Manual Maquínico do Corpo Cênico”, obra resultante da disciplina de Montagem Teatral II, dirigida pela autora e parte prática da pesquisa que compõe a tese. Curso de Teatro – Licenciatura, Centro de Artes, UFPEL, Pelotas, 2018. Criação e design do cartaz de divulgação do espetáculo de Zifo O. Jr. _____ p. 122
- Figura 61 – Cena do “Manual Maquínico do Corpo Cênico” – embalagens. Cenografia: Beta Vieira e Lindsay Gianoukas. Confecção dos macacões: Beta Vieira e Larissa Martins. Performers: Mario Celso Pereira Jr (à frente), Germano Rusch, Francine Pereira. Imagem: acervo de pesquisa _____p. 130
- Figura 62 - Cena do “Manual Maquínico do Corpo Cênico” – embalagens. Cenografia: Beta Vieira e Lindsay Gianoukas. Confecção dos macacões: Beta Vieira e Larissa Martins. Performers:

Darlan Pez, Marcio Paim, Mario Celso Pereira Jr (à frente), Germano Rusch, Francine Pereira.
Imagem: acervo de pesquisa _____ p. 130

Figura 63 - Cena da obra “Cabaré do Caio”: Diego Schutz, Buene Dita s e Cecé Pássaro. Von Teese, Porto Alegre, RS, Brasil. Foto de Maurício Mendes _____ p. 134

Figura 64 - Cena da obra “Cabaré do Caio”: Thuanie Cigaran, João Petrillo, Valéria Barcellos, Renato del Campão. Palco do Theatro São Pedro, Porto Alegre, RS, Brasil. Foto de Rodrigo Bragaglia _____ p. 135

Figura 65 – Composição de Imagens dos performers Márcio Bueno Dias/Buene Dita (em cena, como Milagros) e Cecé Pássaro (imagem dos bastidores). Cabaré do Caio, Von Teese, Porto Alegre, RS, Brasil. Foto de Diovana Gheller _____ p. 135

Figura 66 - Thuanie Cigaran em cena do “Cabaré do Caio”no mezanino do bar Von Teese. Porto Alegre, RS, Brasil. Foto de Diovana Gheller _____ p. 135

Figura 67 – Reprodução da obra: Danger or Impossibility, Man Ray _____ p. 138

Figura 68 – John Lennon. Foto de Yoko Ono _____ p. 141

Figura 69 – Cartão postal com imagem de uma fenda no muro de Berlim. Grafitto, novembro de 1989. Cartão postal enviado pelo meu irmão no ano de 2016 _____ p. 149

Figura 70 - Slide do acervo da autora elaborado por ocasião de apresentação no evento DARE 2017, Ghent, Bélgica. Material documental da pesquisa _____ p. 162

Figura 71 – Foto do autógrafo de Suely Rolnik e dedicatória endereçada à autora na contracapa do livro “Esferas da Insurreição” _____ p. 172

Figura 72 – Reprodução do cartaz de divulgação da montagem “Quase Campeões do Mundo”, dirigida pela autora – adaptação da obra “Campeões do Mundo”, de Dias Gomes-. Estreia em Pelotas, julho de 2018. Criação e design do cartaz de Zifo O.Jr.. Curso de Teatro – Licenciatura, Centro de Artes, UFPEL _____ p. 175

Figura 73 – Exercício de escrita somática – práticas de escuta da estudante Brenda Seneme para aula de Expressão Vocal I. Pelotas, junho de 2018 _____ p.185

Figura 74 - Exercício de escrita somática – práticas de escuta da estudante Rosane Oyarzabal Dala Riva para aula de Expressão Vocal I. Pelotas, junho de 2018 _____ p.185

Figura 75 – Ilustrações de John Tenniel para a edição do livro de Lewis Carroll. “Alice’s adventures in wonderland”. Boston: Lee and Shepard, 1869, p.16. _____ p.186

Figura 76 - Capa da agenda da autora do ano de 2019. Moleskine Alice's Adventures in Wonderland Limited Edition Notebook. Designed in Italy. Licensed by The British Library _____ p.187

Figura 77 – Casca: apropriação de imagem disponível na web _____ p.194

Figuras 78 e 79 - Cenas do espetáculo Home. Highly Sprung Performance Company. Fotos de Andrew Moore. Coventry, 2019. _____ p. 197

Figuras 80 e 81 - Cenas do espetáculo. Home. Highly Sprung Performance Company. Fotos de Andrew Moore. Coventry, 2019 _____ p. 198

Figura 82 – Programa do espetáculo Home: Highly Sprung Performance Company. Foto da autora. O programa pertence ao arquivo documental da pesquisa _____ p.200

Figura 83 – Flores plásticas distribuídas pelo elenco mirim e equipe da Highly Sprung Performance Company, Coventry, 2019. Foto da autora: Porto Alegre, 2020 _____ p. 200

Figura 84 - Cena do espetáculo Cidade Proibida, Cia Rústica, Porto Alegre, 2013. Foto de Adriana Marchiori _____ p.201

Figura 85 – Programa de Urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming. Carolyn Deby. Projeto Sensing the City: Coventry, 2019. Fotos da autora. Material documental de pesquisa _____ p. 205

Figura 86 – Mapa de Coventry na contracapa do programa de Urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming. Carolyn Deby. Projeto Sensing the City: Coventry, 2019. Fotos da autora. Material documental de pesquisa _____ p. 206

Figura 87 – Cena inicial de Urbanflows: entangled in the grain of worlds, becoming, de Carolyn Deby. Coventry, 2019 _____ p.208

Figura 88 – Flores Urbanas. Galeria do Instituto Goethe, Porto Alegre, 2006. Acervo pessoal da autora _____ p.208

Figura 89 – Autorretrato: lesão psoriática plantar. Foto da autora, 06 de dezembro de 2016 _____ p. 212

Figura 90 – Autorretrato: lesão epidérmicas decorrente de urticária. Foto da autora, fevereiro de 2019 _____ p. 212

Figura 91 – Autorretrato: alergia de pele. Foto da autora, outubro de 2020 _____ p. 212

Figura 92 – Autorretrato: pele queimada de sol descascando. Foto da autora, fevereiro de 2017
_____p. 212

Figura 93 - “Reprodução da obra “289 Oeufs”, de Marcel Broodthaers, 1966. Imagem coleção Galeria e Museu S.M.A.K, Ghent, Bélgica. Fonte: <https://smak.be>_____p. 213

Figura 94 – Close de imagem intracorpórea. Edição de imagem obtida na web, manipulação de imagem da autora_____p.214

Figura 95 – Lindsay Gianuca em ensaio do solo “Rotina”. Rio Grande, 1998. Foto do acervo pessoal da autora _____p. 236

Figura 96 – Bruna Amaral dança o solo Rotina, coreografado pela autora. Palco do IV Encuentro de Escuelas de Danzas del Mercosul, Foz do Iguaçu, 1998. Foto do acervo pessoal da autora _____p.236

Figura 97 – Tonel – material de trabalho investigativo das aulas de Expressão Vocal I e II, Teatro - Licenciatura, Centro de Artes, UFPEL. Pelotas, 2015. Foto acervo pessoal da autora_____p. 237

Figura 98 – Apropriação de imagem obtida na web. Edição de imagem da autora_____p.239

Figura 99 - Cena da montagem de “Quase Campeões do Mundo”,Pelotas, 2018. Na foto os atores Germano Rusch (pendurado), Thales Duarte e Dener Solano. Foto de Fernanda Fernandes_____p.250

Figura 100 – Autorretrato obtido durante o processo de pesquisa: inverno, pós aula. 05 de agosto de 2018. Arquivo de investigação imagético-poético-pedagógico-conceitual da pesquisa_____p.270

PELE DE PERFORMER

- PENSAMENTO POROSO E CARNE EXPRESSIVA -

APOIO:



Print



REALIZAÇÃO

