

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CENICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Daniel dos Santos Colin

NÃO-EU:
a busca incessante do *performer* por si mesmo



Porto Alegre/RS

2012

Daniel dos Santos Colin

NÃO-EU:
a busca incessante do *performer* por si mesmo

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre/RS

2012

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou o
Memorial de Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**NÃO-EU:
a busca incessante do *performer* por si mesmo**

Elaborado por
Daniel dos Santos Colin

Como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas,
com área de Concentração em Processos de Criação Cênica

Orientadora: Prof^a Dra. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora:

Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz, Ph.D (UnB)

Prof^a Dra. Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)

Prof^a Dra. Mirna Spritzer (UFRGS)

Porto Alegre, 02 de julho de 2012.

Para Heitor, que me fez descobrir um novo EU...

AGRADECIMENTOS

À Patrícia, que vem me apoiando fielmente em todos os duros momentos, iluminando minha vida de maneira inigualável;

À minha orientadora Inês, que desde a graduação me intriga com questionamentos sempre pertinentes;

À parceria infinita do Ricardo Zigomático e da Thais Fernandes, sem os quais as experiências vividas nesta pesquisa jamais se concretizariam;

Aos meus pais, cujos “bolsos”, “suores” e “amores” me mantiveram em Porto Alegre por mais de uma década;

À Bolsa REUNI e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pela viabilização desta pesquisa;

Ao Teatro Sarcástico – Rossendo, Guada e Ricardo –, pelo suporte e confiança dedicados nestes anos de trabalho continuado;

Aos amigos que gentilmente cederam seus corpos aos nossos experimentos: Mariana, Plínio, Shalako e Priscila;

Aos alunos que assistiram ao ensaio aberto e trouxeram contribuições indispensáveis ao trabalho: Cris, Fabio, Carol, Douglas, Renata e Matheus;

Ao Rafael Lopo, que fotografou/*performou* “no amor” em *VITRINE*;

À Maíra Prates, pela luz que trouxe ao meu trabalho na qualificação;

À Cacá, que praticamente me forçou a fazer esse mestrado;

À Prof^a Ivani Santana, que, sem querer, abriu a caixa de Pandora em mim.

RESUMO

Este trabalho de caráter teórico-prático propõe-se a discutir sobre os espaços situados entre as artes performáticas e o comportamento do mundo contemporâneo centrando-se nos processos de criação do *performer*, tendo o próprio corpo do artista como objeto de estudo. Inserido numa sociedade que dita padrões corporais através da mídia, o *performer* quer refletir sobre a cultura do corpo utilizando princípios da *Performance art* e do Teatro pós-dramático na construção de uma obra artística. Inspira-se nas noções de “corpo-mito” e “imagens geradoras” para investigar em que medida – e através de quais procedimentos – o *performer* consegue desconstruir/corriger/transformar/reconstruir seu próprio corpo. Compreende a *Performance art* como uma arte híbrida, e, para tanto, utiliza-se de um grupo de pesquisa cuja interação entre teatro, artes plásticas e *video art* estruturam os processos criativos.

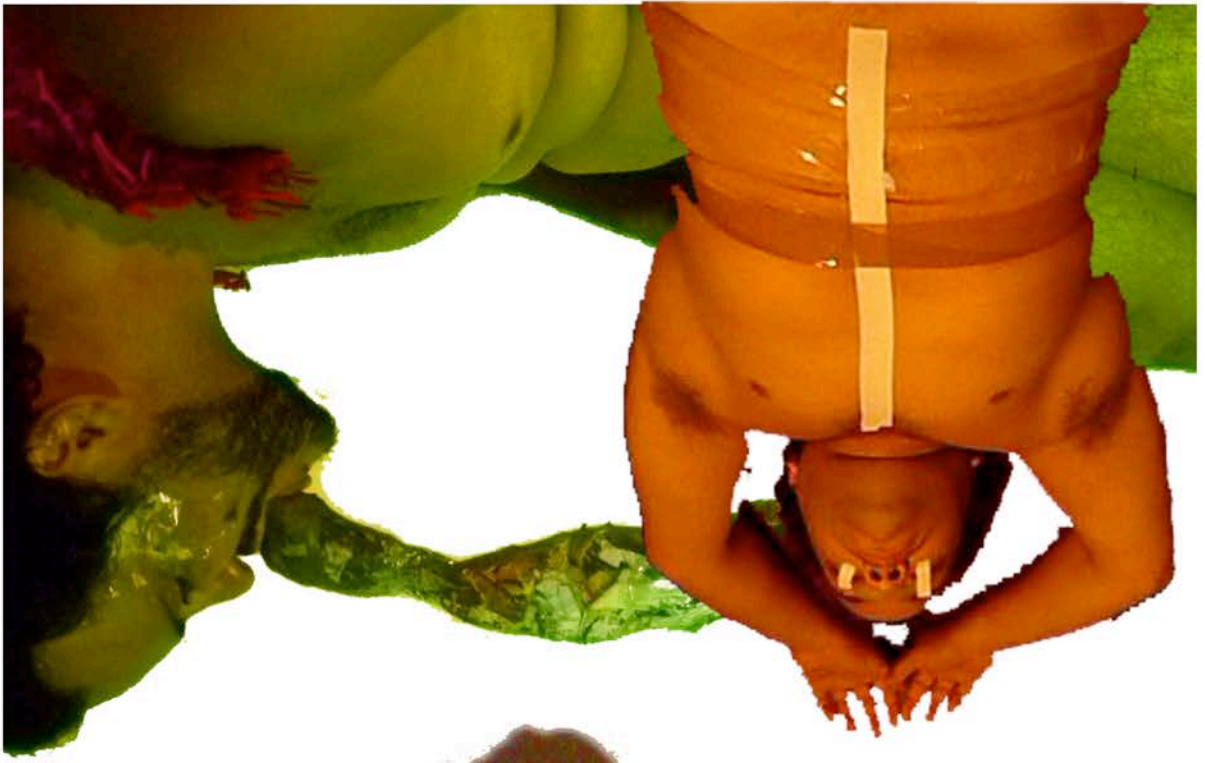
PALAVRAS-CHAVE: Corpo, imagem geradora, *Performance art*, *performer*, Teatro pós-dramático.

ABSTRACT

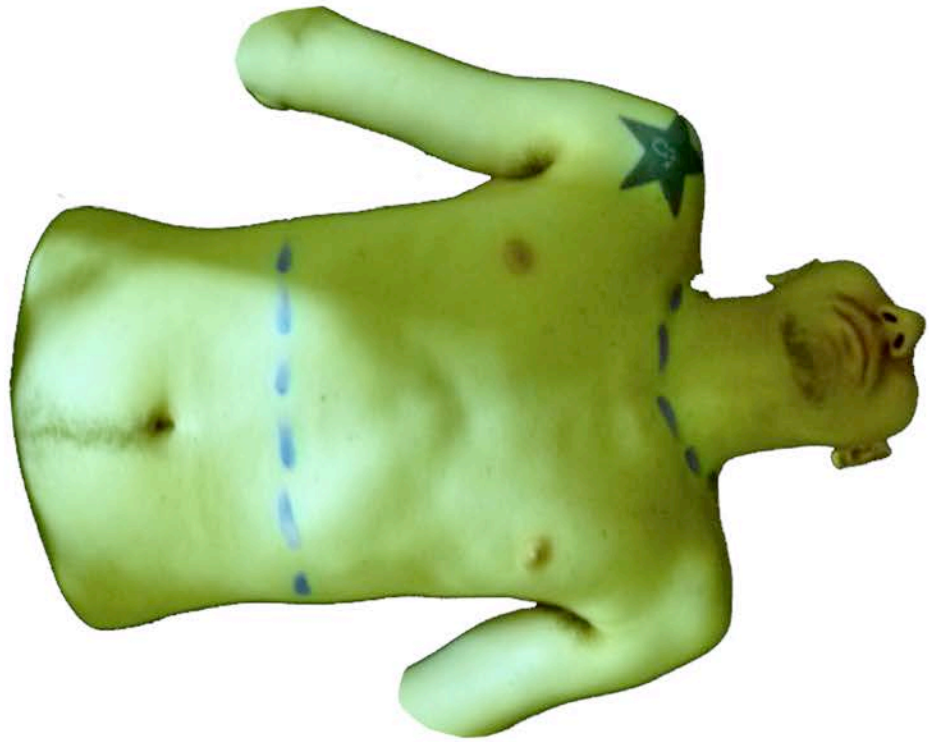
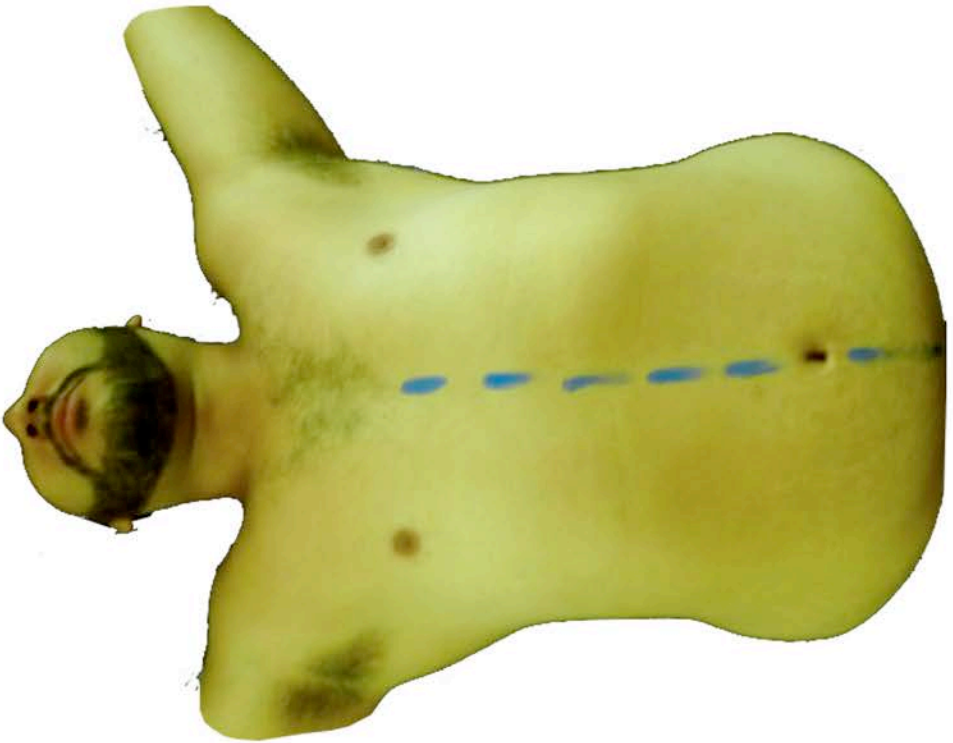
This theoretical-practical work proposes to discuss the spaces placed between performing arts and the behavior of contemporary world focusing on the performer's creative processes, with the artist's own body as an object of study. Within a society that dictates standards body through the media, the performer wants to reflect on the culture of the body using the principles of *Performance art* and Postdramatic theater in the construction of an artistic work. It is based on notions of "body-myth" and "generator images" to investigate how - and through what procedures - the performer can deconstruct/fix/change/rebuild his own body. It understands *Performance art* as a hybrid art, and, therefore, makes use of a research group whose interaction between theater, visual arts and video art structure creative processes.

KEY WORDS: Body, generator image, Performance art, performer, Postdramatic theater.









Mulheres-putas de Amsterdã

Estamos todos na vitrine.

Sendo observados.

Sendo consumidos.

Invariavelmente.

Como as mulheres-putas de Amsterdã.

Nós somos as mulheres-putas de Amsterdã.

Invariavelmente.

Mas nossas vitrines são feitas de espelhos.

Nós vemos por dentro e gostamos do que vemos.

Como narcisos perdidos em um shopping center.

Queremos ver mais.

Consumir mais.

Espelhar mais.

Queremos fuder as mulheres-putas de Amsterdã.

E só assim nos encontraremos.

(Daniel Colin - 04 de janeiro de 2012)



SUMÁRIO

	p.
“FAZENDO ALGO POR MIM MESMO”	15
1. “Eu sempre posso ser melhor do que eu mesmo”	19
1.1 <i>BE_once</i> : Eu sou Beyoncé	19
1.2 <i>VITRINE</i> ou “olhe para mim: você sabe quem sou eu?”	24
2. CORPO-EU	28
2.1 Um Corpo Paradoxal	31
3. ALGUNS PERCURSOS DO CORPO NAS ARTES DO SÉCULO XX: VANGUARDAS HISTÓRICAS, PERFORMANCE ART E TEATRO PÓS-DRAMÁTICO	33
3.1 O Corpo-Representado e as vanguardas históricas	34
3.2 O Corpo-Representante e a <i>Performance art</i>	39
3.2.1 As dubiedades do termo <i>performance</i>	43
3.3 O Corpo-Espectáculo e o Teatro pós-dramático	45
3.3.1 Entre o “Teatro pós-dramático” e o “Teatro performativo”	51
3.3.2 Performatividade	53
4. PROCESSANDO-ME ou “tudo aquilo que eu queria ser”	57
4.1 CORPOS-MITOS ou “tudo aquilo que eu deveria ser”	64
4.1.1 NARCISOSICRAN	64
4.1.2 Jesus Cristo-flagelo	68
4.1.3 Fragmentos-Frankenstein	71
5. AUTÓPSIA DO NÃO-EU ou “juntando meus pedaços”	76
*Pedaço 1: “quanto vale o meu rosto?”	77
*Pedaço 2: “eu sou aquilo que eu vejo”	81
*Pedaço 3: “ <i>je suis Orlan</i> ”	84
*Pedaço 4: Samba Frankenstein	89
6. SUTURANDO AS IDEIAS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
Livros, teses e dissertações	98
Artigos e ensaios	101
Artigos (Internet)	102
Sites e blogs (Internet)	103

“FAZENDO ALGO POR MIM MESMO”¹

Minha relação com o teatro nasceu do ato de interpretar. A partir desta paixão, enveredei por outros “caminhos cênicos”, como a direção e a dramaturgia, e, muitas vezes, encontro-me dividido nessa tripla-função num mesmo espetáculo. Como artista, o que me move a aprofundar meus conhecimentos é justamente o diálogo entre o criador e o seu processo mais pessoal. Minhas experiências artísticas mais recompensadoras, tanto na Academia quanto fora dela, basearam-se em processos teórico-práticos e, desta forma, pretendo seguir pesquisando, pois acredito que, como diz Christine Greiner, “*é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário*” (GREINER, 2005, p. 123).

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, eu tinha como objeto de pesquisa o espaço não-convencional. Porém, desestimulado pelo lugar-comum ao qual minha pesquisa pessoal se encontrava – sendo que trabalho com esta opção espacial há um certo tempo... -, decidi enveredar por outro caminho que me apaixona e impulsiona: o amor pelo desconhecido, por descobrir novas perspectivas. Por isso, optei por investigar os processos de criação da *Performance art*, sobre a qual eu tinha pouca compreensão e algum preconceito. Sobretudo, eu queria pesquisar de que maneira a *Performance art* estava sendo assimilada pelo teatro; quais procedimentos da *Performance art* estariam influenciando o fazer teatral contemporâneo.

A partir disso, começo minhas primeiras reflexões: se o corpo assume na arte contemporânea o papel do próprio objeto artístico (LE BRETON, 2003, p. 44), nada mais sensato que centrar meu foco no corpo do *performer*², ou seja, no meu próprio corpo. Mas, qual é o meu corpo? De que corpo estamos falando?

¹ O título da apresentação deste memorial foi criado a partir da expressão “Faça algo por você” (CASTRO, 2007, p. 79), que constitui um dos principais imperativos da sociedade contemporânea, ao se referir às estratégias de cuidado e embelezamento do que ela chama de culto ao corpo.

² Definições sucintas sobre *performance* e *performer* podem ser encontradas nos estudos de RoseLee Goldberg (2006): “*ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo dos meses*” (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Se concordamos com Greiner quando esta escreve que não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura³, podemos então nos perguntar: que corpo é esse que eu produzo e que a cultura constroi em mim simultaneamente? Alguns autores⁴ crêem que *“por meio das mídias, das formas de representação e dos discursos colocados em circulação, criamos parâmetros para avaliar e produzir nosso próprio corpo. Estabelecemos padrões de exigência que acabam regulando e promovendo o consumo (...) para atingir o corpo almejado”* (MOMO, 2007, p. 58). O tal “corpo almejado” descrito por Momo pode receber outras denominações, tais como “corpo canônico” (FONTES, 2007) ou ainda “corpo virtual” (MALYSSE, 2007), não importa – o fato é que este corpo, apresentado pela mídia, é um corpo falso, calculado e artificialmente elaborado antes de ser traduzido em imagens e de se transformar em uma poderosa mensagem de corpolatria. Pergunto-me, portanto, referenciando Momo e Camozzato (2009, p. 38): *“Que modos de estar sendo sujeito a sociedade contemporânea vem produzindo ao apresentar determinados corpos como objetos a serem incansavelmente buscados e desejados?”*

A partir desta, formulo outras questões: Quais são os parâmetros deste “corpo canônico” veiculado pela mídia? Se a mídia “contamina” o meu corpo, a minha aparência, até que ponto isso afeta a minha identidade? E o corpo do *performer*? Em que medida a idealização do corpo interfere no seu processo criativo? Ou, melhor formulada: em que medida os processos do *performer* podem ser influenciados pelas noções de corpo difundidas pela mídia? Quais procedimentos o *performer* pode utilizar para desconstruir/corrigir/reconstruir/transformar seu corpo? Eis as duas grandes questões que impulsionam esta pesquisa, cujo objetivo principal reside na utilização do meu próprio corpo para refletir de maneira prática sobre os espaços situados entre as artes performáticas e o comportamento do mundo contemporâneo. Isto porque acredito sinceramente no que profere Cohen (2009, p. 87): *“o artista é antes de mais nada um relator de seu tempo”*. E o meu tempo, que alguns autores chamam de pós-moderno, como Stuart Hall (2001), reflete um mundo mergulhado em uma sociedade do consumo – ou, se preferirem, sociedade do espetáculo debordiana -, na qual nos vemos *“imersos num mutismo psíquico e saturados de imagens, (onde) já não sabemos ou já não*

³ *“Trata-se de uma espécie de ‘contaminação’ simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos”* (GREINER, 2005, p. 103-104)

⁴ Ler especificamente sobre este assunto nos escritos de Momo (2007 e 2009), Malysse (2007), Goldenberg (2007) e Fontes (2007).

conseguimos representar a nós mesmos” (FISCHER, 2000, p. 109). Quero me utilizar deste mundo como inspiração artística para, assim, torná-lo foco de debate; preciso olhar-me no espelho para enxergar as minhas próprias mazelas. “Os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos” (GLUSBERG, 2009, p. 52).

Refletir sobre mim mesmo, aproxima-me das idéias de Kehl (2004b, p. 148), para quem *“não é o pensamento que distingue, primordialmente, um ser humano do outro. A certeza subjetiva que nos garante, muito precocemente, que ‘eu sou’, não provém da nossa capacidade de pensar, mas da nossa identificação a uma imagem”*. A imagem corporal alheia ao meu corpo. Desta forma, fica evidente que

“a insignificância pública dos homens na sociedade de massas é compensada pelo mecanismo de identificação com a imagem de um líder, uma figura de projeção que represente ao mesmo tempo encarnação dos ideais e ideal de visibilidade. O sujeito não se torna mais visível ao participar da massa – pelo contrário -, mas compensa sua invisibilidade identificando-se com a imagem do líder ou do ídolo. O gozo fálico presente no ato de fazer-se visível é obtido vicariamente, através da imagem do Outro que o sujeito, por identificação, assume como sendo (também) sua” (KEHL, 2004b, p. 153).

Talvez resida aqui o fato de tantas pessoas quererem se parecer com seus ídolos, como demonstra, por exemplo, o extinto programa da MTV norte-americana “I Want a Famous Face”⁵.

Neste programa, aliás, assisti atônito à decisão de atores gêmeos em fazerem cirurgias para assemelharem-se ao ídolo Brad Pitt, por acreditarem que só conseguiriam bons papéis no cinema se tivessem rostos tão bonitos quanto o de Pitt. Ou à declaração de uma jovem que almejava ter o rosto da cantora Britney Spears pois, segundo ela, só assim *“encontraria o seu ‘eu interior’*”. Não deixa de ser patético este pensamento paradoxal: numa época em que o ideal de autonomia individual se impõe, mais amplia a exigência de conformidade e adequação aos modelos sociais de corpo.

Eis aqui a ideia que realmente me move nesta pesquisa: o paradoxo residente na busca incessante do sujeito por si mesmo no corpo de outra pessoa. De qual identidade estamos falando? De que corpo? Do corpo de quem? Impressionam-me os processos de (re)construção corporal pelos quais as pessoas se submetem para se

⁵ “I Want a Famous Face” é um *reality show* que apresenta vários jovens que se submetem a intervenções cirúrgicas para ficarem parecidos com celebridades. O programa foi produzido pela MTV norte-americana de 15 de março de 2004 a 07 de junho de 2005.

encaixarem nos moldes de padrões de beleza ou para se parecerem com seus ídolos (às vezes, ídolos e padrões de beleza chegam a se confundir...). Bronzeamento (artificial), lipoaspiração, cirurgias plásticas, dietas rigorosas, “malhação”, cremes, cabeleireiros... Para mim, contudo, o que está por trás desta corpolatria desenfreada é bem mais profundo e preocupante:

“o indivíduo contemporâneo busca em seu corpo uma verdade sobre si mesmo que a sociedade não consegue mais lhe proporcionar. Na falta de realizar-se em sua própria existência, este indivíduo procura hoje realizar-se através de seu corpo. Ao mudá-lo, ele busca transformar a sua relação com o mundo” (LE BRETON apud. GOLDENBERG, 2007).

Kehl (2004a, p. 176), por exemplo, coloca que *“a possibilidade de ‘inventar’ um corpo ideal, com a ajuda de técnicos e químicos do ramo, confunde-se com a construção de um destino, de um nome, de uma obra”*. É a necessidade de se fazer visível, de se fazer alguém nesta sociedade do espetáculo!



Alguns dos participantes do programa “I Want a Famous Face” da MTV norte-americana

1. “Eu sempre posso ser melhor do que eu mesmo”

Depois de introduzir as questões que me levaram a este estudo, inicio este memorial com a descrição e a análise de duas *performances* dirigidas por mim, as quais muito colaboraram na evolução da pesquisa: *BE_once* e *VITRINE – Performance Happy-hour*. Ambas são *performances* coletivas, produzidas pelo Teatro Sarcástico⁶, meu mais importante espaço de experimentação artístico-profissional, e se propõem a utilizar os corpos dos *performers* como objetos de entrecruzamento do social com o artístico, o que acentuaria a implicação ética dos *performers* (CABALLERO, 2007, p. 45). A discussão política de ambas desafia conceitos corpólatras difundidos massificadamente nos dias atuais, conforme ponderei anteriormente.

A principal diferença entre as duas *performances* com relação a esta pesquisa é que *BE_once* foi articulada e executada antes mesmo que eu ingressasse no Programa do mestrado e foi, sem sombra de dúvida, um dos estopins para a formulação do projeto *Não-eu*. Já *VITRINE* foi concebida durante os processos de ensaios da pesquisa em si e carrega em sua concepção, conceitos e práticas coletados enquanto este memorial começava a ser elaborado.

Acredito que elas podem ser um fiel objeto de análise da evolução da pesquisa e certamente influenciaram a construção do trabalho final do *Não-eu*.

1.1 *BE_once*: Eu sou Beyoncé

A partir das reflexões versadas na introdução deste memorial, concebi e dirigi a *performance* artística intitulada *BE_once*, na qual o corpo da cantora norte-americana Beyoncé servia de referência para discutir tais pensamentos.

BE_once realizava-se em 20 minutos e foi apresentada em duas ocasiões apenas, uma em 2009 e outra em 2010, ambas na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre.

⁶ Teatro Sarcástico (Porto Alegre/RS) foi fundado por mim e por outros três artistas – Tatiana Mielczarski, Andressa Cantergiani e Maico Silveira -, a partir do nosso trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas (DAD-UFRGS), em 2004. Desde então, o grupo segue investigando procedimentos de criação de dramaturgias cênicas a partir de improvisações livres em espaços não-convencionais. Mais informações: www.teatrosarcastico.blogspot.com

Como o próprio título sugere⁷, a *performance* consistia na transformação dos corpos dos seis *performers*, utilizando o modelo corporal de Beyoncé como padrão.



Beyoncé em foto promocional de “Single Ladies (Put A Ring On It)”

A partir dos corpos metamorfoseados, os *performers* tinham que realizar juntos a coreografia do videoclipe da música “Single Ladies (Put A Ring On It)”⁸, que era transmitido em uma TV⁹. “*Sejam as ‘Beyoncé’s’ mais perfeitas que vocês conseguirem!*”, era a orientação dada aos *performers*, que utilizaram procedimentos como depilação, escurecimento da pele com maquiagem, uso de perucas, levantamento do nariz com esparadrapos e afinamento da cintura por meio de cinta modeladora, dentre outros. A escolha de Beyoncé e, sobretudo, do videoclipe de “Single Ladies (Put A Ring On It)” não foi aleatória: a coreografia executada pela cantora e por outras duas dançarinas virou febre na internet e tornou-se referência para diversos *flash mobs*, seriados de TV, filmes, outros videoclipes, bem como para cidadãos comuns que, gravando a si mesmos, expuseram-se como “fantasias anatômicas” (CABALLERO, 2007, p. 50) de Beyoncé em inúmeros vídeos no Youtube.

⁷ A expressão da língua inglesa “BE_once” significa “seja uma vez” e é notadamente um trocadilho com o nome da cantora norte-americana.

⁸ “A coreografia do videoclipe teve um grande sucesso, ganhando vários tipos de imitações e paródias. De acordo com o jornal Toronto Star, a coreografia se tornou conhecida por ser a primeira grande mania de dança do milênio e da internet. (...) O clipe de Single Ladies (Put a Ring on It) foi dirigido por Jake Nava (...) O vídeo foi lançado em 13 de Outubro de 2008. Beyoncé aparece com um maiô preto e rebolando e com duas dançarinas - Ashley Everett e Ebony Williams - uma de cada lado. Ao decorrer do clipe Beyoncé faz inúmeras coreografias cansativas e com alto nível de dificuldade. (...) Foi a coreografia mais imitada no YouTube (...) O vídeo de Single Ladies (Put a Ring On It) ganhou diversas premiações, como Melhor Vídeo do Ano da Revista Rolling Stones (em 2008), BET’s Awards 2009 e foi o Vídeo no Ano no VMA 2009.” (http://pt.wikipedia.org/wiki/Single_Ladies_%28Put_a_Ring_on_It%29)

⁹ Na primeira apresentação, o videoclipe era comandado pelos próprios performers, que poderiam iniciá-lo a qualquer momento, fazendo com que todos os outros participantes parassem suas ações para reproduzir a coreografia. Já na segunda, o vídeo foi veiculado apenas uma vez, no final da *performance*, com todos os participantes tendo concluído suas “transformações”.



Alguns exemplos de pessoas que parodiam ou homenageiam o videoclipe de "Single Ladies..."

Um dos objetivos da *performance* era o de confrontar duas ideias de modelo corporal: a primeira delas seria referente à cantora Beyoncé, cujo corpo poderíamos chamar de "canônico", ou seja, aquele corpo que é

"(...) equivalente a uma determinada corporeidade físico-anatômica predominante na cena sociocultural contemporânea e corresponde a um modelo de construção da identidade e da imagem próprio das últimas décadas do século XX. É sinônimo do modelo corporal, marcado pelo culto à chamada boa forma física, o corpo estandartizado onipresente nos meios de comunicação de massa" (FONTES, 2007, p. 74).

Já cada um dos *performers*, com seus corpos desiguais e fora dos padrões estabelecidos, seria denominado como "dissonante", um corpo não válido quando comparado e confrontado com a lógica da boa forma e do vigor físicos. O corpo dissonante seria *"aquele que não adere aos artifícios de reformulação e adequação da aparência, (aquele que) tende a despertar reações de estranhamento e até mesmo de repulsa"* (FONTES, 2007, p. 84).

Através do confronto real entre dois modelos diferenciados de corpo – o "canônico" e o "dissonante" –, fazendo com que um se (re)modelasse no outro, *BE_once* pretendia fundamentalmente criticar a padronização dos corpos, uma das grandes características da corpolatria¹⁰, tão em voga nas últimas décadas. Apesar de utilizar tais

¹⁰ Segundo Malysse, *"(...) os corpólatras tornam-se os Pigmalhões do próprio corpo, esculpindo-o e desenhando-o ao longo dos regimes e das sessões de musculação e procurando imitar os corpos prestigiosos apresentados pela mídia ou simplesmente vistos na praia ou na academia. (...) Na busca de um corpo ideal, os indivíduos incorporam as imagens-norma dessa nova estética e se condenam a uma aparência que lhes escapa irremediavelmente. (...) Como uma obra de arte, a corpolatria considera o corpo uma simples imagem que projetamos de nós mesmos"* (MALYSSE, 2007, p.132-134).

conceitos como ponto de referência para o ato performático, acredito ser importante salientar que utilizo as ideias de dissonância e cânone prescritas por Fontes como referência para uma discussão que eu acredito ser um tanto maior que a colocada pela autora e que extravasa o âmbito artístico: o corpo é dissonante ou canônico para quem? É realmente viável e necessário segmentarmos o corpo de modo tão dualista em tempos contemporâneos? Esses questionamentos interessavam-me à época de *BE_once* e ainda interessam.

O primeiro procedimento usado por cada um dos performers nos ensaios foi o de comparar detalhes de seu corpo com os da cantora, tentando levantar pontos específicos de sua “dissonância corporal” para poder “consertá-los”. Desta maneira, tornou-se extremamente pessoal o trabalho dos *performers*, já que cada um possuía atributos diferentes a serem remodelados: enquanto os homens precisavam esconder ou modificar seu gênero, por exemplo, as mulheres tentavam disfarçar suas diferenças através de alisamento do cabelo ou do aumento de quadril com artifícios extracorporais, como enchimentos. “(...) As performances e a body art particularizam o corpo (...). Desta forma, a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem se apresentar como elementos distintos do corpo que se oferecem contendo uma proposta artística.” (GLUSBERG, 2009, p. 56). No meu caso, especificamente, fiquei especificamente preocupado em parecer mais magro, em disfarçar minha barriga e minhas coxas grossas, tendo em vista que peso cerca de 45 kg a mais que a cantora. Meu processo foi pesquisar formas de “emagrecimento rápido” durante os ensaios, e acabei optando por manter na apresentação o uso de cinta e bermuda modeladoras, além de maquiagem.

Através da tentativa de assumirem um corpo que não era o seu, os *performers* colocavam à prova essas imagens-normas, que, segundo Malysse, vão convidando os espectadores a considerar seu corpo como defeituoso e vão incentivando-os a “corrigir” este corpo através de

“numerosos rituais de autotransformação, sempre seguindo os conselhos das imagens-normas veiculadas pela mídia (...). A mídia apresenta o corpo como um objeto a ser reconstruído tanto em seus contornos quanto em seu gênero. Por meio de complexos mecanismos de incorporação de estereótipos corporais, o corpo torna-se então uma superfície virtual, um terreno onde são cultivadas identidades sexuais e sociais” (MALYSSE, 2007, p. 94).

É de extrema importância ressaltar que a modificação corporal realizada em virtude de um modelo exterior ao próprio corpo, não diz respeito apenas à forma, já que ao mudar seu corpo, a pessoa vai tentar controlar tudo aquilo que foge ao seu controle na vida social: o indivíduo escolhe uma forma física “nova”, *“indo atrás de um modelo que a personifique e com o qual se identifique. No entanto, esse modelo corporal não é apenas formal, uma vez que o sujeito incorpora também os valores morais (corporeidade modal) incluídos em sua constante reconstrução”* (MALYSSE, 2007, p. 96). Esta afirmação em muito lembra o que Greiner escreve, citando Edelman, ao dizer que *“o que se costuma chamar de ‘si-mesmo’ não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior”* (GREINER, 2005, p. 42). A frase irônica proferida por um dos performers, ao final de cada apresentação, ilustra bem estas últimas afirmações: *“E lembre-se: você sempre pode ser melhor do que você mesmo!”* Pois, como escreve Le Breton, *“se não é possível mudar suas condições de existência, pode-se pelo menos mudar o corpo de múltiplas maneiras”* (LE BRETON, 2003, p. 28).

É precisamente na crítica a estas convenções sociais, através de um discurso corpóreo que seja oposto a elas, que reside a maior qualidade de *BE_once*: frente à ficção de uma forma corporal imposta por rituais sociais estabelecidos, os artistas apresentaram um corpo diferenciado, que se aproxima do que Glusberg escreve como *“(...) um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa.”* (GLUSBERG, 2009, p. 57).



“BE_once” (2009). (Fotos: Patrícia Dyonisio).

1.2 VITRINE ou “olhe para mim: você sabe quem sou eu?”

Já *VITRINE – Performance Happy-hour* foi um trabalho formulado a partir de várias reflexões estabelecidas pelo processo de pesquisa, incluindo pontos de vista teórico-práticos. Em parceria com a Casa M¹¹ da 8ª Bienal de MERCOSUL¹², eu e o artista Ricardo Zigomático elaboramos uma *performance* de longa duração, que foi apresentada na vitrine da própria Casa M. O intuito fundamental era o de que eu pudesse me “transformar” no máximo de pessoas que eu conseguisse dentro de um tempo pré-determinado, como uma metáfora sobre a existência de “*uma verdadeira indústria em torno da produção de corpos e desejos sobre os corpos*” (MOMO & CAMOZZATO, 2009, p.38).

A *performance* transcorria da seguinte maneira: eu me colocava na cabine fechada disposta na vitrine e permanecia ali até o término da *performance*. Alguém da plateia escolhia uma dentre as várias personalidades pré-selecionadas por nós (e dispostas em fotos coladas na parede, perto de Zigomático); em momento algum informávamos o nome das personalidades – era extremamente importante que as pessoas presentes reconhecessem a personalidade em questão. Com a figura escolhida, Zigomático projetava imagens da pessoa/personagem no telão e me mostrava a foto eleita. Eu, então, iniciava a reprodução de características pré-determinadas desta personalidade, com a luz da cabine apagada. Finalizada a reprodução, eu acendia a luz da cabine e fazia uma pose para o fotógrafo-*performer* Rafael Lopo; esta pose deveria fazer referência à pessoa/personagem escolhida. Após o registro fotográfico, eu escrevia o nome da personalidade no vidro da vitrine com giz e depois riscava seu nome. A luz da cabine era apagada e reiniciava-se todo o processo. A *performance* terminaria quando tivessem transcorridos 180 minutos ininterruptos, independente de quantas

¹¹ A Casa M de Mercosul foi um espaço de encontro, debate, estudo, apresentações artísticas, troca e experimentação. Está aberta a diferentes linguagens, promovendo performances, sessões de vídeo, pocket shows, contação de histórias, oficinas, cursos e conversas que mesclam artes visuais, literatura, cinema, música, dança e teatro, entre outras expressões e áreas do conhecimento. A Casa M integrou a 8ª Bienal do Mercosul. In: <http://bienalmercosul.art.br/blog/casa-m-de-mercosul/>

¹² O título da 8ª Bienal do Mercosul – Ensaio de Geopoética – referia-se às diversas formas sugeridas pela arte de definir o território a partir da geografia, da política, da economia e da cultura. Mais que um tema, a noção de território foi uma estratégia de ação curatorial. Artistas, obras e curadores viajaram pelo Rio Grande do Sul em diferentes momentos do projeto, enquanto Porto Alegre, sede da Bienal, também era entendida como território a ser descoberto e ativado. In: <http://bienalmercosul.art.br/blog/>

pessoas/personagens fossem eleitas pelos espectadores. Estas regras foram explicitamente informadas aos espectadores ao início da *performance*.

As personalidades escolhidas por mim e pelo Zigomático foram selecionadas, principalmente, por duas características: primeiramente, precisavam ser pessoas ou personagens facilmente reconhecíveis, pelo menos para a maioria dos espectadores que fossem à apresentação da *performance*; depois, estas personalidades tinham que apresentar alguma característica física marcante e passível de reprodução. Deste modo, escolhemos 65 corpos, dentre reais e ficcionais, cujas características foram individualmente ressaltadas por nós e decididas de que maneira seriam reproduzidas durante a *performance*. Em outras palavras, sabíamos como reproduziríamos cada um dos corpos eleitos pela plateia, mas não podíamos imaginar a ordem em que seriam escolhidos – ou mesmo *se* seriam escolhidos.

Durante 150 minutos ininterruptos de *performance*, o público presente elegeu 30 personalidades a serem reproduzidas pelo meu corpo, a saber: o personagem de desenho animado Pato Donald (pé de pato); Mística, vilã da série em quadrinhos *X-Men* (pele azul escamada); Che Guevara (barba falha); o ator pornô brasileiro Kid Bengala (pênis avantajado); Frida Kahlo (sobrancelhas unidas); Virgulino Ferreira da Silva, o “Lampião” (olho vazado); o ex-deputado Enéas Carneiro (barba comprida); Alexandre Frota, outro ator pornô brasileiro (braço musculoso); Valesca Popozuda, cantora de *funk* carioca (nádegas com silicone); a ex-deputada gaúcha Esther Grossi (cabelo colorido); a cantora britânica Amy Winehouse (ausência de dois dentes molares); Ney Matogrosso, cantor brasileiro (dentes separados); Claudia Ohana, atriz (pêlos pubianos exagerados); a apresentadora Maria da Graça Xuxa Meneghel (dentes incisivos centrais desproporcionais); Freddie Krueger, personagem de filmes de terror (pele queimada); Shrek, o ogro de filme de animação homônimo (pele e antenas verdes); o jogador de futebol Neymar (cabelo moicano); Cristina Ranzolin, âncora de telejornal gaúcho (pele exageradamente bronzeada); Marcelo Tas, apresentador de TV (careca); o ator Lima Duarte (orelhas grandes); o humorista integrante de “Os Trapalhões”, Zacarias (ausência de alguns dentes e peruca); o modelo canadense Rick Genest, mais conhecido como “Zombie Boy” (tatuagem no peito); a modelo e atriz Pamela Anderson (seios avantajados e cabelo loiro); Angelina Jolie, atriz *hollywoodiana* (lábios carnudos); o escritor Fabrício Carpinejar (nariz torto); a cantora Alcione (unhas compridas); Rafinha Bastos, humorista e apresentador de TV (tatuagem no braço direito); Freddie Mercury,

cantor e ex-vocalista da banda Queen (bigode volumoso); Ivete Sangalo, cantora baiana (coxas depiladas); e Taylor Lautner, jovem ator norteamericano (abdômen “tanquinho”), o qual não foi reproduzido até o final, porque a fadiga e a dor que acometeram meu corpo me obrigaram a desistir de continuar com a *performance*¹³. Foi uma experiência bastante diferente prá mim, tão acostumado que estou com dores musculares provenientes de exercícios ou espetáculos compostos de movimentos de impacto. Aqui, o aprisionamento em uma cabine muito pequena, repleta de vários objetos, propiciou dores diferenciadas, gerando queda da minha pressão e quase desmaio, perda de forças. “COLIN”, escrito no vidro da vitrine, marcou o fim da *performance*: eu tinha acabado comigo mesmo... Além disso, a frase “*Você sempre pode ser melhor do que você mesmo*”, foi sendo escrita com maquiagem no lado reverso da vitrine.

Para nós, o mais interessante dos processos de reprodução dos corpos selecionados era a diferença de linguagem existente entre si: alguns eram solucionados de forma lúdica e cômica, como, por exemplo, no caso da pele queimada de Freddie Krueger que foi apresentada através de um bife frito amarrado à barriga ou do pênis de Kid Bengala substituído por uma enorme lingüiça calabresa colocada dentro da cueca; outros, por sua vez, exigiram artifícios mais drásticos e reais, como tingir os cabelos para a reprodução de Esther Grossi ou mesmo cortar os cabelos para aludir Neymar e raspá-los por completo para citar Marcelo Tas. Naquele momento, não nos interessava optar

¹³ Para termos de conhecimento, as outras personalidades escolhidas por nós, mas não selecionadas pelo público foram: o artista Andy Warhol (peruca branca); a apresentadora Angélica (pinta na coxa esquerda); Bart Simpson, personagem de desenho animado (pele amarela); Bob Marley, cantor jamaicano (*dreads* nos cabelos); o ator Chuck Norris (barba ruiva); Cristiano Ronaldo, jogador de futebol (coxas musculosas); a modelo brasileira Daniela Cicarelli (seis dedos no pé); Drácula, mítica personagem criada por Bram Stoker (dentes caninos proeminentes); Edward Norton, ator *hollywoodiano* (pomo de adão saliente); Eri Johnson, ator brasileiro (pinta na bochecha esquerda); a atriz e modelo canadense Evangeline Lilly (sardas no rosto); Gloria Menezes, atriz brasileira (rosto “repuxado” por plásticas); Mikhail Gorbachev, ex-político da extinta URSS (mancha avermelhada no topo da cabeça); o ditador Adolf Hitler (bigode); o ator Humberto Martins (“furinho” no queixo); Jô Soares, apresentador de TV (barba e cabelos brancos); a atriz Julia Almeida (queimadura no pescoço); Julianne Moore, atriz norteamericana (cabelos ruivos); Kazuo Ohno, dançarino e coreógrafo japonês (olhos puxados); Legolas, personagem elfo da saga “O Senhor dos Anéis”, de J. R. R. Tolkien (orelhas pontiagudas); Luciano Huck, apresentador de TV (nariz avantajado); Luís Inácio “Lula” da Silva, ex-presidente do Brasil (mão com quatro dedos); a *superstar* Marilyn Monroe (pinta no rosto); o modelo brasileiro Matheus Verdelho (tatuagem na cintura); Olívio Dutra, ex-político gaúcho (bigode avolumado); Oprah Winfrey, apresentadora de TV (pele negra); Roberto Carlos, cantor (perna mecânica); Sabrina Sato, apresentadora de TV (verruga na testa); Smurfs, personagens de desenho animado homônimo (pele azul); Thalia, cantora e atriz mexicana (cintura demasiadamente fina); o cantor Tim Maia (mancha escura sobre o olho); Tony Ramos, ator (costas e peito peludos); Whoopi Goldberg, humorista e atriz (bochechas avolumadas); Wolverine, personagem dos quadrinhos *X-Men* (garras nas mãos); e Zé do Caixão, diretor de filmes de terror (unha enorme da mão).

por um ou outro tipo de processo performático – o lúdico ou o real -, nos interessavam as possibilidades que cada processo apresentava para a pesquisa em si.

Atualmente, analisando a *VITRINE – Performance Happy-hour* concluo que me atraem os artifícios mais lúdicos, como poderão ser constatados na *performance* final desta pesquisa, a ser descrito ainda neste memorial. Ainda não sou capaz de definir o porquê me atraem mais estes procedimentos; de qualquer forma, eles encontram reflexos – ou homenageiam mesmo! – trabalhos artísticos como a obra “Charles Patless” (1976), de Pat Oleszko, na qual a *performer* veste um macacão sintético inflável que faz alusão a um corpo extremamente musculoso e cuja máxima desse trabalho seria a expressão “*com dor nenhuma e nenhum desperdício, eu poderia ser o homem que eu sempre quis ser. Semeia e costurarás*”¹⁴.



“VITRINE – Performance Happy-hour” (2011). (Fotos: Rafael Lopo).

¹⁴ “With no pain and no drain, I could be the man I always wanted to be. Sew and ye shall reap”. Ao que parece, Oleszko faz um jogo de palavras com a expressão bíblica “Semeia e colherás” (“You Reap What You Sow”), substituindo o verbo “sow” (semear) por “sew” (costurar). In: <http://www.patoleszko.com/html/frames.html>

2. CORPO-EU

“O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas” (LE BRETON, 2003, p. 26).

Apesar de ser um processo prático de experimentação, senti necessidade de, primeiramente, teorizar conceitos intrínsecos à pesquisa *Não-eu*. Por isso, quando me pergunto, efetivamente, que corpo é este que eu “carrego” comigo e que utilizo em meu fazer artístico, sempre me pareceu incoerente pensá-lo apenas do ponto de vista biológico, desconsiderando fatores sócio-culturais que por ventura pudessem configurá-lo. Eis que ao ter contato com alguns estudos, de várias áreas do conhecimento, encontro autores que defendem exatamente o que eu supunha. Dentre eles, a Doutora em Comunicação e Semiótica Christine Greiner, que utiliza vários conceitos e noções para concluir que não cabe mais separarmos o corpo biológico do corpo cultural: *“o corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornaram-se inseparáveis” (GREINER, 2005, p. 42)*. Além disso, a autora trabalha com a ideia de co-evolução, na qual *“não é apenas o ambiente que constroi o corpo, nem tampouco o corpo que constroi o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (GREINER, 2005, p. 43)*. O conceito de corpomídia formulado por Greiner em parceria com Helena Katz, por exemplo, defende que

“o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.” (KATZ & GREINER. In: GREINER, 2005, p. 131).

O sociólogo e antropólogo Marcel Mauss, por sua vez, já havia afirmado em seu célebre artigo, “As técnicas corporais”, que

“o indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do executado à sua frente ou com ele pelos outros. É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social. (...) Em suma, talvez não exista ‘maneira natural’ no adulto” (MAUSS, 1974, p. 215-216).

As reflexões de David Le Breton parecem concordar com a afirmação de Mauss, quando aquele constata que a aprendizagem das modalidades corporais não se limita à infância, continuando por toda a vida, logo, *“se a ordem social se infiltra pela extensão viva das ações do homem para assumir força de lei, esse processo nunca está completamente acabado. A expressão corporal é socialmente modulável (...) Não há nada de natural no gesto ou na sensação”* (LE BRETON, 2009, p. 8).

Le Breton, autor de livros como *Adeus ao corpo* (2003) e *Sociologia do corpo* (2009), para citar apenas alguns dos traduzidos para o português, é um antropólogo e sociólogo francês, cujos estudos embasam minhas pesquisas de forma bastante fundamental. O autor é deveras enfático em suas obras ao afirmar, de antemão, que *“antes de qualquer coisa, a existência é corporal”* (LE BRETON, 2009, p. 7). Para o autor francês o corpo é socialmente construído, *“tanto nas suas ações sobre a cena coletiva quanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantém com o homem que encarna. (...) O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural”* (LE BRETON, 2009, p. 26). O que concorda com a seguinte afirmação de Greiner: *“o homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial às relações que aí se organizam”* (GREINER, 2005, p. 23).

Le Breton percebe que a maleabilidade de si e a plasticidade do corpo, no caso da nossa sociedade ocidental, tornaram-se lugares-comuns. *“A anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria-prima a modelar, a redefinir, a submeter ao design do momento”* (LE BRETON, 2003, p. 27-28). Para o autor, na maioria das pesquisas realizadas atualmente, a concepção do corpo é a mesma que serviu de marco inicial para a sociologia, surgida entre a passagem do século XVI para o XVII: *“essa concepção implica que o homem esteja separado do cosmo (...), separado dos outros (...) e, finalmente, separado de si mesmo (o corpo é entendido como diferente do homem)”* (LE BRETON, 2009, p. 27). Estaríamos portanto diante de uma versão moderna do dualismo cartesiano, a qual, ao invés de opor o corpo ao espírito ou à alma, agora o opõe mais precisamente ao próprio sujeito.

“O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível (...), mas uma construção (...), um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos (...) O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma

encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. (...) O corpo torna-se emblema do self. A interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se à sua superfície. É preciso se colocar fora de si para se tornar si mesmo” (LE BRETON, 2003, p. 28-29)

Desta maneira, a relação do indivíduo com seu corpo ocorre sob a égide do domínio de si. O sujeito contemporâneo é convidado a (re)modelar seu corpo, manter a forma, (re)construir sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua ‘saúde potencial’. *“O corpo é hoje um motivo de apresentação de si. (...) ‘É por seu corpo que você é julgado e classificado’, diz, em suma, o discurso de nossas sociedades contemporâneas” (LE BRETON, 2003, p. 30-31).*

Por isso que quando os *performers* “brincavam” com a possibilidade de mudar suas identidades através da reconfiguração de seus corpos em *BE_once*, podemos relacionar aquele fazer artístico com duas reflexões de Le Breton, as quais, de certa forma, resumem seu discurso sobre a corporeidade: a primeira diz que *“todo corpo contém inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar por meio da manipulação de sua aparência e de seus estados afetivos”* (apud MALYSSE, 2007, p. 79), ao passo que a segunda percebe que *“hoje o corpo constitui um alter ego, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente”* (LE BRETON, 2003, p. 28). Para o autor francês o que parece estar em foco é que as fronteiras do corpo, que são simultaneamente os limites de identidade de si, estariam se despedaçando e semeando a confusão.

“Se o corpo se dissocia da pessoa e só se torna circunstancialmente um ‘fator de individuação’, a clausura do corpo não basta mais à afirmação do eu, e então toda a antropologia ocidental se eclipsa e abre-se para o inédito (Le Breton 1993, p. 298 ss.). O corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído ou eliminado, estigmatizado em nome do ‘espírito’ ou do gene ‘ruim’. Sua fragmentação é consequência da fragmentação do sujeito” (LE BRETON, 2003, p. 26).

A fragmentação do corpo aqui vista pela ótica de Le Breton vai encontrar uma metáfora bastante coerente na criatura sem nome concebida por Mary Shelley em seu livro “Frankenstein”, a ser descrito posteriormente neste memorial.

2.1 Um Corpo Paradoxal

“A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.” (GLUSBERG, 2009, p. 51).

Ainda se tratando do conceito de corpo, além das noções colocadas anteriormente, utilizo em minha pesquisa prática uma outra concepção corporal, mais voltada para a atividade artística, desta vez do ponto de vista do filósofo português José Gil (2001). Em seu livro “Movimento total – O Corpo e a Dança”, como o próprio título sugere, Gil faz uma análise do movimento dançado, através de procedimentos característicos do corpo do bailarino, utilizando, para tanto, os trabalhos coreográficos de grandes nomes da dança, como Merce Cunningham e Pina Bausch, dentre outros. No entanto, utilizo aqui em minhas reflexões muitos dos pensamentos de Gil por acreditar que o movimento dançado descrito por ele, em várias situações, assemelha-se à minha pesquisa e à minha trajetória no teatro.

Ao constatar que o bailarino cria espaço com seu movimento e, assim, evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo, Gil descreve o surgimento de um novo espaço: o espaço do corpo.

“Espaço a vários títulos paradoxal: diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço (...) o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo” (GIL, 2001, p. 57-58).

O autor extrai duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: o prolongamento dos limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis e a criação de um espaço intensificado, por comparação com o tato habitual da pele. Para Gil, podemos atribuir, ao menos, duas funções ao espaço do corpo: “a) aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com o menos de viscosidade possível; b) tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino” (GIL, 2001, p. 59). O espaço do corpo é uma realidade muito geral, que nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo, por isso a importância da relação entre o espaço interior e exterior do corpo.

“O espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (...) do espaço interior do corpo em direção ao exterior (...). Os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia: o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior (...). O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos” (GIL, 2001, p. 59-61).

O autor compreende que o espaço do corpo resulta tão somente da projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior. Desta forma, o corpo também se torna espaço. *“Os movimentos do espaço não se detém portanto na fronteira do corpo próprio, mas implicam-no por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior”* (GIL, 2001, p. 65). Gil afirma que toda a transformação de energia corresponde a uma mudança do espaço do corpo, sendo este nunca fixo ou autônomo. A partir destas afirmações, o autor vai elaborar a noção de um corpo paradoxal, que compreenda os espaços interno e externo do corpo, moduláveis através de um regime energético, ou seja,

“um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, quer dizer de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimetria, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço, portanto)” (GIL, 2001, p. 68-69).

Algumas das reflexões de José Gil serão ainda aqui relacionadas às experimentações práticas da pesquisa.

3. ALGUNS PERCURSOS DO CORPO NAS ARTES DO SÉCULO XX: VANGUARDAS HISTÓRICAS, *PERFORMANCE ART* E TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Cada vez mais, o corpo humano tem se tornado objeto de pesquisa de diversas áreas científicas, que vão desde a sociologia até a engenharia molecular, passando evidentemente pelo âmbito das artes. Ao que parece, muitas destas disciplinas compreendem que o corpo passou por uma metamorfose extremamente importante no século XX, responsável, sobretudo, pelo atual *status* de “corpo-espetáculo”, bem como pela concepção contemporânea de um corpo praticamente arcaico, obsoleto, “*uma relíquia indigna de uma condição humana que entra na era da pós-humanidade*” (LE BRETON, 2009, p. 89).

Malu Fontes, por exemplo, defende que, de modo panorâmico, podemos aceitar o fato de que o corpo passou por três estatutos culturais básicos durante o século passado, a saber:

“(...) o corpo representado, visto e descrito pelo olhar do outro, da igreja, do estado, do artista; o corpo representante, um corpo ativo, autônomo, quanto às suas práticas, consciente do seu poder político e revolucionário, porta-voz do discurso de uma geração, contestador, sujeito desse próprio discurso e agente proponente e defensor de reformas que vão da sexualidade à política. Finalmente temos o corpo apresentador de si mesmo, aparentemente a serviço de uma cultura que se pauta pelo efêmero e pelo imediato, caracterizado como porta-voz de forma e não de conteúdos. Trata-se do corpo reconstruído à base de cirurgias plásticas e implantes de substâncias químicas que busca incessantemente apagar da pele as marcas biológicas do tempo, ao mesmo tempo inscrever na forma física os sinais da corporeidade. Este corpo é, em si mesmo, o próprio espetáculo” (FONTES, 2007a, p. 79).

Pretendo utilizar aqui os estatutos culturais supracitados como parâmetro para traçar os percursos pelos quais o corpo ocidental passou no século XX e, ainda mais, para estipular um paralelo entre as concepções culturais e as artísticas, por compreender que a arte assimilou tais transformações corporais e nos proporcionou um corpo-artista extremamente condizente com sua época, tal e qual acreditava Cohen ao escrever que “*a arte é reflexo do tempo, do modus vivendi de uma sociedade*” (COHEN, 2009, p. 74). Esclareço que, sobre o movimento artístico do último século, opto aqui por um recorte deliberado, que irá compreender primeiramente as vanguardas históricas e a *Performance art*, por entender que ambas serão extremamente influentes na linguagem

que completa tal recorte – e que me interessa especialmente: o teatro contemporâneo, o qual pode ser designado como pós-dramático (LEHMANN, 2007) ou performativo (FÉRAL, 2008), conforme explicarei mais adiante neste memorial.

3.1 O Corpo-Representado e as vanguardas históricas

É importante compreender que, antes de qualquer informação, o corpo adquiriu, no último século, possibilidades até então inimagináveis graças às mudanças sócio-culturais pelas quais o mundo estava passando, pois, conforme certas concepções muito difundidas atualmente, *“o homem não é o produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na imersão no campo simbólico. A corporeidade é socialmente construída”* (LE BRETON, 2009, p. 18-19). Por este motivo, o aumento populacional, o crescimento das cidades e as grandes descobertas científicas e tecnológicas, características do século XX, foram fundamentais para que o comportamento humano se alterasse de maneira irreversível, passando por três estatutos culturais, conforme descrito anteriormente.

O primeiro deles refere-se ao corpo que assiste ao nascimento do século XX, permanecendo neste estatuto durante as primeiras décadas do século. Esta concepção corporal se caracteriza por ser aparentemente passiva e reprimida, cuja descrição sempre é feita e dada pelo outro; é um corpo que predominantemente se presta a ser representado, ou melhor,

“um corpo pouco passível de se transformar em agente de sua própria história e encenar seus próprios modos de apresentação no espaço público, um corpo cuja saída de cena é tragicamente ilustrada pela marcha humana passiva rumo às câmaras de gás nazistas que fecham de maneira trágica a primeira metade do século passado” (FONTES, 2007b, p. 41)

Parte do teatro ocidental pode ilustrar o modo como este corpo era representado segundo algumas práticas artísticas realizadas no mesmo período de tempo. Apesar de qualquer escola ou movimento artístico que esteve associado à prática teatral da primeira metade do século XX, um fator inegável é o de que o teatro encontrou no drama a base para o seu desenvolvimento até então. Lehmann (2003), ao analisar o clássico livro *Teoria do Drama Moderno* de Peter Szondi, formula a ideia de

que o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, “*dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética*” (LEHMANN, 2003, p. 10). A dialética do drama, expressa através do texto dramático, era fator fundamental no teatro ocidental do início do século, hierarquicamente falando. Pensando desta maneira, fica claro que o ator – e evidentemente seu corpo – estavam subordinados ao drama. Lehmann é bastante pontual ao constatar que Szondi não fala de como o corpo desempenha no teatro, de como a sua presença se modifica. O corpo é existente no drama tradicional, mas não tem valor do ponto de vista literário; tudo não passa de um conflito mental. Talvez por este motivo, a realidade física do corpo permaneceu geralmente incidental no teatro ocidental. “*Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático, no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de ‘subentendido’*” (LEHMANN, 2007, p. 332), sujeitando-se ao drama e à execução de um papel. Em suma: no teatro dramático, o corpo do ator submetia-se à imitação mimética de ações humanas, à representação. De qualquer maneira, o teatro estava representando o homem de sua época sob o ponto de vista artístico, conforme descreveu Fontes (2007a, p. 79).

As vanguardas históricas, por outro viés, tornaram-se importantes nesta fase porque desafiaram as possibilidades corporais dos artistas e, com isso, marcaram, de certo modo, a transição – ainda que “a passos lentos” - para o próximo estatuto corporal, o corpo-representante. Jorge Glusberg (2009) compreende as vanguardas como “pré-história” da *Performance art*, a qual emergiu como um gênero artístico independente somente a partir do início dos anos 1970. Futuristas e dadaístas, por exemplo, faziam uso da *performance* como um meio de provocação, como uma arma útil na sua batalha para desconstruir a arte tradicional e impor novas formas artísticas¹⁵. Para RoseLee Goldberg (2006), a primeira a escrever sobre a história da *performance* em 1979 (CARLSON, 2009, p. 92), a *performance* foi um meio bastante utilizado pelas vanguardas artísticas, já que sua postura radical tornou-a um catalisador na história da arte do século XX:

¹⁵ Jorge Glusberg escreve ainda que RoseLee Goldberg acertadamente escreveu que a *performance* surge no Futurismo e no Dadaísmo antes mesmo das outras expressões (poesia, literatura, pintura e música), já que a *performance* servia como um “ensaio” para aqueles artistas (GLUSBERG, 2009).

“(...) sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda (...), a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da performance” (GOLDBERG, 2006, p. VII).

Esta compreensão vem ao encontro do que Marvin Carlson (2009) defende quando afirma que para vários historiadores e teóricos da *performance*, sobretudo para os seguidores de RoseLee Goldberg, a história da *Performance art* seria essencialmente a história do teatro de vanguarda do século XX, sendo portanto pertencente às tradições de vanguarda e herdeira do Futurismo, por meio do Dadaísmo, do Surrealismo, dos happenings e das pinturas-poemas de Norman Bluhm e Frank O’Hara. Para Carlson, entretanto, é importante compreender que, apesar de ser indubitavelmente correto traçar uma relação entre as vanguardas históricas e a *performance*, o pensamento que se concentra ampla e exclusivamente no aspecto vanguardista da *Performance art* pode tornar-se limitador, tanto do ponto de vista do funcionamento social dessa arte atualmente quanto da forma como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado (CARLSON, 2009, p. 94).

Analisando as anotações de Glusberg (2009), Goldberg (2006) e Carlson (2009) sob o ponto de vista do enfoque que as vanguardas colocam sobre o corpo, podemos perceber a preocupação das escolas em romper com as formas artísticas anteriores enfatizando a fisicalidade e o uso diferenciado do corpo, tornando-o objeto de provocação. Os cabarés muito utilizados pelos futuristas e dadaístas, por exemplo, foram espaços usados para o início de muitas das mais excitantes inovações na arte de performance de século XX; o cabaré foi um fórum “*para experimentos em teatro de sombra, teatro de bonecos, quadros de forma livre, ritmos de jazz, parodia literária, canções ‘naturalistas’, litânias barulhentas, cinema de propaganda, pantomima de dança e sátira política*” (SENELICK apud CARLSON, 2009, p. 101). Carlson cita alguns artistas inovadores que misturavam, de forma bastante literal, o teatro com as variedades da *performance* popular, como Sergei Radlov e Nikolai Foregger, para quem as artes do

futuro seriam o cinema e o *music hall*, “sendo que o apelo óbvio do último é o corpo vivo como instrumento expressivo” (CARLSON, 2009, p. 102). Carlson revela ainda que Alexander Tairov teria procurado em mestras da dança, como Isadora Duncan, Mikhail Fokine e Anna Pavlova, os modelos para restabelecer o sentido perdido do corpóreo no teatro. Filippo Marinetti, um dos expoentes do Futurismo italiano, por sua vez, em seu manifesto “Variety Theater”, de 1913, defendia a rejeição à psicologia convencional em favor daquilo que chamou de “físicofobia” ou “loucura-corporal”.

“A despeito do forte interesse pelo corpo físico em manifestos como esse, as produções futuristas frequentemente enfatizavam o corpo do ator mecânico circundante (e mesmo escondido) nas armadilhas da tecnologia moderna pela qual o Futurismo tinha uma paixão inesgotável. Transformar corpos em máquinas ou substituir corpos por máquinas certamente pode ser encontrado na performance moderna, mas a tendência do Futurismo, de mover-se em direção aos teatros de bonecas, às máquinas e mesmo às nuvens de gás colorido, em geral, foi contra a performance mais recente, orientada para o corpo” (CARLSON, 2009, p. 104).

Outro manifesto de Marinetti, desta vez o da “Declaração dinâmica e sinóptica” formulava regras para ações corporais inspiradas nos movimentos *staccato* das máquinas. “‘Gesticulem geometricamente’, aconselhava o manifesto, ‘à maneira dos que descrevem as propriedades topológicas de objetos e corpos, criando sinteticamente, em pleno ar, cubos, cones, espirais e elipses’” (GOLDBERG, 2006, p. 11). Essa mecanização do *performer* fazia eco a ideias semelhantes do diretor e teórico teatral Edward Gordon Craig e sua famosa *Übermarionette*¹⁶.

Já o Dadaísmo e o Surrealismo celebravam atividades criativas espontâneas; algumas delas englobavam o puro acaso, como as colagens criativas, enquanto outras revelavam e expressavam o inconsciente, o que foi denominado de “puro automatismo psíquico” por André Breton em seu manifesto do Surrealismo de 1924. Além disso, Carlson comenta ainda que a contribuição mais importante do movimento surrealista para o teatro experimental e a *performance* talvez tenham sido os escritos teóricos de Antonin Artaud, que influíram enormemente as artes dos anos 1960 e 1970.

¹⁶ “Craig tinha sugerido que o performer fosse substituído por uma *Übermarionette*, mas na verdade nunca concretizou essa teoria em forma de uma produção. Num ataque velado a Craig, Prampolini falou em eliminar a ‘supermarionete atual recomendada por performers recentes’. Não obstante, os futuristas realmente construíram essas criaturas não humanas e ‘contracenaram’ com elas” (GOLDBERG, 2006, p. 12).

Basicamente, para Artaud, a submissão do teatro ao texto escrito precisava acabar e ser substituída por um espetáculo de ação direta, física e objetiva.

Por último, mas não menos importante, estava a influente escola alemã de artes chamada Bauhaus, a primeira a assumir um estudo sério de *performance* como uma forma artística, cujos objetivos residiam na busca de uma fusão entre as artes e os artesanatos em geral, diminuindo concomitantemente, o intervalo entre as artes e a evolução industrial. Oskar Schlemmer, diretor artístico da Bauhaus, queria integrar numa só linguagem, a música, o figurino e a dança: “*seus escritos e composições de dança abstrata (mais notadamente o Triadic Ballet, de 1922) atraíram a atenção de toda a Europa para as possibilidades composicionais do corpo humano no espaço*” (CARLSON, 2009, p. 106). Glusberg afirma que alguns dos trabalhos de Schlemmer, como *Figura no Espaço e Dança no Espaço* são seguramente precursores do que vai ser chamado *Performance art* (GLUSBERG, 2009, p. 21). Além disso, uma das contribuições-chave da tradição experimental da Bauhaus

“foi a rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário já existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação. Relacionada intimamente a isso é a mudança, já vista no Futurismo, das ideias de produto para processo, de objeto criado para ato de criação. De quase igual importância foi a quebra dos limites tradicionais – entre as artes plásticas e as performáticas, entre as altas artes do teatro, da música e da pintura e as formas populares como circo, vaudeville e variedade, mesmo entre a arte e a vida, no conceito de ‘bruitism’¹⁷” (CARLSON, 2009, p. 107).

RoseLee Goldberg também reforça a importância da Bauhaus sobre a história da *Performance art* ao constatar que

“a performance fora uma maneira de expandir o princípio, germinado na Bauhaus, de ‘obra de arte total’, resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Traduzira diretamente as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e ‘espaço real’ (...). A Bauhaus reforçou a importância da performance como meio de expressão independente, e, com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, houve um acentuado decréscimo das atividades performáticas,

¹⁷ O “bruitism” ou *noise music* seria “uma exploração das qualidades expressivas do som não musical como o dadaísta Richard Huelsenbeck explicou: ‘a música de qualquer natureza é harmoniosa, artística, uma atividade da razão – mas o bruitism é vida’. Esse interesse no som não musical, de fato, prepara o caminho para os experimentos pivotantes de John Cage, tendo influência maior no teatro experimental posterior e na performance” (CARLSON, 2009, p. 105).

tanto na Alemanha quanto em muitos outros centros europeus” (GOLDBERG, 2006, p. 110).

3.2 O Corpo-Representante e a *Performance art*

A segunda metade do século XX iniciou com outra compreensão sobre o corpo humano: da condição de “corpo-representado” de até então, passou-se, na segunda metade do século, ao “corpo-representante”, ou seja,

“(…) a uma corporeidade cultural agente de si mesma e que tem seu período áureo a partir da década de 1960, com as manifestações políticas, musicais, pacifistas e em defesa da revolução sexual e da contracultura, ilustrada pelo movimento hippie e pela juventude norte-americana em luta contra a Guerra do Vietnã” (FONTES, 2007b, p. 41-42).

Como descrito por Fontes, a modificação do estatuto corporal na sociedade acompanhou as transformações pelas quais o mundo estava passando. A década de 60 marcou uma grande reviravolta em vários âmbitos, como na moda, por exemplo, a qual só passou por mudanças significativas a partir dos anos 1960 (PIRES, 2005, p. 66). Foi a partir deste período que o corpo assumiu uma postura mais questionadora, enfrentativa, posicionando-se como porta-voz do discurso de uma geração, apresentando-se e descrevendo-se diretamente, sem discursos intermediários no espaço público, *“reivindicando o próprio espaço de apresentação, sobretudo nas décadas do pós-guerra, quando o corpo assume a condição de agente sócio-histórico e transforma-se em bandeira de luta, de quebra de tabus e de discurso político”* (FONTES, 2007a, p. 75). Como exemplo deste período, o surgimento da moda unissex e a revolução sexual, as quais ajudaram o corpo a ultrapassar as barreiras entre os gêneros, e, evidentemente, a disseminação de diversos movimentos artísticos que culminariam na *Performance art*.

Le Breton e Glusberg afirmam, assim como Fontes, que o corpo realmente assumiu uma postura inédita por volta dos anos 1960 ao se transformar em objeto artístico, ou seja, ao entrar em cena em sua materialidade (LE BRETON, 2003, p. 44), como pôde ser percebido em movimentos como a *Action Painting*¹⁸, os *Happenings*¹⁹ ou a

¹⁸ Glusberg escreve que Jackson Pollock pode ser considerado um dos precursores da *Performance art*, graças a sua *action painting*, que *“é uma adaptação da técnica de collage - idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator”* (GLUSBERG, 2009, p. 27) O autor comenta

*Body art*²⁰. Contudo, segundo Glusberg, é na *Performance art* que o corpo vai ser mais explorado, já que alguns de seus criadores não se limitaram apenas à investigação das capacidades corporais – tendo o corpo como matéria-prima, mas sim incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, associados ao princípio básico de converter o artista em sua própria obra, ou, outras palavras, em sujeito e objeto de sua arte.

A *Performance art* deveria ser basicamente entendida, segundo Renato Cohen (2009), como “*uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética*” (COHEN, 2009, p. 45-46). Por sua forma livre e anárquica, a *Performance art* engloba diversos criadores oriundos das mais variadas manifestações artísticas; todos em busca de uma arte total, uma arte integrativa,

“que escape das delimitações disciplinares. (...) Na arte da performance vão conviver desde ‘espetáculos’ de grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver um final predeterminado para o espetáculo) até ‘espetáculos’ altamente formalizados e deliberados (a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado)”. (COHEN, 2009, p. 50-51).

A fim de estabelecer alguns traços que caracterizassem a *performance* como linguagem artística, Cohen analisou três obras²¹, que foram apresentadas em cidades e épocas diferentes. Ao relacioná-las, o autor apresentou algumas características que

que no caso de Pollock, o corpo entra no espaço em si, mas não é a obra em si; “*isso somente irá ocorrer num estágio posterior da body art*.” (GLUSBERG, 2009, pg. 27).

¹⁹ Alan Kaprow, grande nome do *Happening*, começou pesquisando *environments*, que seriam, segundo ele próprio, “*representações espaciais de uma atitude plástica multiforme*” (GLUSBERG, 2009, p. 31). Depois disso, Kaprow afirmou: “*percebi que cada visitante do environment fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões. Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade e dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao happening.*” (GLUSBERG, 2009, p. 32).

²⁰ Glusberg cita os trabalhos do alemão Joseph Beuys para escrever que “*esses trabalhos mostram a dissolução do happening em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho. Na verdade, essa transição é provocada pelos próprios artistas que trabalham com happening: eles advertem, porém, que não basta incorporar seres vivos ao environment – mesmo se um deles for o próprio artista – é necessário transformar o artista na própria obra.*” (GLUSBERG, 2009, p. 39). Daí, surge a ideia da *Body art*.

²¹ As *performances* em questão foram “*Coyote: I Like America and America Likes Me*”, de Joseph Beuys (New York, maio/74); “*Disparitions (Disappearances)*”, de Richard de Marcy (Paris, abril/79); e “*Espaços fluxus*”, do Grupo Fluxus (São Paulo, outubro/83). In: COHEN, 2009, p. 51-56.

acreditava distinguir a linguagem *performance*: não-estruturação aristotélica; existência de uma ambiguidade entre a figura do artista *performer* e de uma personagem que ele represente; caracterização como evento, com poucas apresentações e em espaços não habitualmente utilizáveis para encenações; incorporação das idéias da Não-Arte e da chamada Arte de Contestação, ideologicamente falando. Além disso, Cohen reforça que a *performance* se estrutura em uma linguagem “cênico-teatral” e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (COHEN, 2009, p.57).

Os autores Carol Stern e Bruce Henderson, de *Performance: Texts and Contexts* (apud CARLSON, 2009, p. 93), também afirmam corajosamente que todas as obras da *Performance art*, apesar de poderem variar amplamente, compartilham um certo número de características comuns, a saber:

“(a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filmes, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais ‘in natura’ e também ‘manufaturados’; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo discutidas anteriormente (Huizinga e Caillois) incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridulantes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma” (CARLSON, 2009, p. 93).

Para Carlson, entretanto, esta afirmativa é deveras questionável já que *“obviamente nem toda arte de performance compartilha de todos esses atributos”* (CARLSON, 2009, p. 93).

Já Glusberg defende que todas estas propostas artísticas que surgiram naquele momento – *Happenings, Body art, Performance art* etc – tinham, como denominador comum, o *“desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem”* (GLUSBERG, 2009, p. 42-43).

Essa valorização do corpo como temática e sujeito de um discurso próprio, ocorrida a partir da década de 60, é um fator de grande importância para a arte do

século XX, já que o corpo humano passou a ser visto como um território, “*como um espaço de reterritorialização*” (PIRES, 2005, p. 67). Artistas performáticos desta época, como Chris Burden, Hermann Nitsch e Gina Pane, por exemplo, sujeitaram seus corpos para além dos limites normais de tolerância, sempre atrelados a um discurso contestador ou defensor de um conceito específico. Burden aceitou ser baleado no braço por um colega na *performance Tiroteio* (1971) pois, para ele,

“o risco calculado (...) era um fator de energização. Seus angustiantes exercícios tinham o objetivo de transcender a realidade física: também eram um meio de ‘reencenar certos clássicos norte-americanos – como atirar nas pessoas’. Apresentados em condições semicontroladas, ele esperava que ajudassem as pessoas a alterar sua percepção de violência” (GOLDBERG, 2006, p. 149).

Os rituais orquestrados pelo austríaco Hermann Nitsch, os quais envolviam esquartejamento de animais e sangue, foram diversas vezes descritos como “uma forma estética de oração” (GOLDBERG, 2006, p. 153). Nitsch acreditava que estes atos ritualizados eram um meio de libertar os instintos agressivos da humanidade, reprimidos pela mídia. Gina Pane, como Nitsch, “*acreditava que a dor ritualizada tinha um efeito purificador: esse tipo de obra era necessário ‘para sensibilizar uma sociedade anestesiada’*” (GOLDBERG, 2006, p. 155). Usando sangue, fogo, leite e a recriação da dor como “elementos” de suas performances, ela conseguiu, em suas próprias palavras, fazer o público compreender que o corpo dela era o seu material artístico.

É notório que vários artistas deste período não dissociavam a prática da *Performance art* de questões sociais; “*para muitos criadores, a tônica vai ser justamente essa, a alienação, a massificação e o declínio espiritual vão ser temas*” (GLUSBERG, 2009, p. 47). Torna-se, portanto, imprescindível compreender que tanto a *Performance art*, quanto a *Body art* não trabalham com o corpo, mas sim “*com o discurso do corpo*” (GLUSBERG, 2009, p. 57).

A década de 70, diferentemente dos anos 1960, “*quando o corpo do indivíduo era um corpo social utilizado para identificar os ideais do grupo ao qual ele pertencia*” (PIRES, 2005, p. 73), caracterizou-se, de certo modo, pelo corpo anônimo, marcado pela massificação da moda, cujo expoente máximo – o *jeans* – invadiu o cotidiano das pessoas. Ao que tudo indica, as expectativas não-realizadas de um mundo pacífico e os anos de prevalência da Guerra Fria geraram um desencanto político nas pessoas, o que

acabou por produzir uma geração apática, caracterizada pelo niilismo, pela descrença absoluta em tudo. “*O coletivo cede lugar ao individual; o improvisado e a espontaneidade, ao conceitual*” (PIRES, 2005, p. 71). Na *Performance art* surgiram e predominaram as obras autobiográficas, caracterizadas pelo exame minucioso de gestos e aparências, e pela investigação das tênues fronteiras que separam a arte e a vida do artista. *Performers* como Laurie Anderson popularizaram-se com suas obras que recriavam episódios de suas próprias vidas e assimilavam o entretenimento à arte performática. Com a transição de um grupo considerável de *performers* para os domínios do entretenimento, a performance artística tornou-se cada vez mais popular para vários segmentos do público em meados dos anos 70.

3.2.1 As dubiedades do termo *performance*

“Teóricos da performance argumentam que a vida diária é performance (...) Hoje, dificilmente existe atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar” (SCHECHNER, 2003, p. 39).

Quando o assunto é a utilização do termo *performance*, parece consenso a dificuldade em estabelecer limites para defini-lo, já que *performance* pode ser estudada em diversas áreas científicas, das artes à economia, por exemplo. Por isso, torna-se fundamental a explicação de que o próprio termo *performance* pode expor diversas dubiedades e englobar os mais variados aspectos do cotidiano, tal como podemos perceber na citação de CABALLERO (2007):

“Para (Victor) Turner, em qualquer tipo de performance cultural – desde o ritual, o carnaval até a poesia ou o teatro – se ilumina algo que pertence às profundezas da vida sociocultural, se explicita algo da própria vida. Neste sentido, toda expressão performativa está em relação ou ‘exprime’ uma experiência. Daí regressamos à etimologia do termo performance derivado do francês arcaico parfournir – realizar ou completar – concebendo portanto a performance como a realização de uma experiência (80)” (CABALLERO, 2007, p. 40)²²

²² “Para (Victor) Turner, en cualquier tipo de performance cultural – desde el ritual, el carnaval hasta la poesía o el teatro – se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma. En este sentido, toda expresión performativa está en relación o ‘exprime’ una experiencia. De ahí que regrese a la etimología del término performance derivado del francés antiguo parfournir – realizar o completar – concibiendo entonces el performance como la realización de una experiencia (80)” (CABALLERO, 2007, p. 40, tradução minha).

Maria Beatriz de Medeiros (2000) reforça esta dubiedade ao relacionar a visão de vários pesquisadores acerca do termo *performance*, dentre eles, Jean-François Pluchart, Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Bert States, dentre outros. Pluchart, por exemplo, escreve que *“a palavra ‘performance’ gerou os piores mal-entendidos”* (PLUCHART apud MEDEIROS, 2000, p. 32), ao passo que States defende que *“a definição de performance é uma impossibilidade semântica”* (STATES apud MEDEIROS, 2000, p. 34). O norte-americano Richard Schechner, o primeiro a reunir e difundir os “estudos performáticos”²³, também assume que *performance* é um conceito extremamente difícil de determinar, mas propõe que o termo pode ser compreendido como *“(…) uma ação realizada por um indivíduo ou um grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”* (SCHECHNER, 1977, p. 45). Partindo do ponto de vista de Erving Goffman²⁴, Schechner crê que a *performance* é *“uma forma de comportamento que pode caracterizar qualquer atividade. Assim, performance é mais uma ‘qualidade’ que pode ocorrer em qualquer situação do que um gênero isolado”* (SCHECHNER, 1977, p. 44). Evidentemente, Schechner não restringe seus estudos sobre a *performance* apenas ao âmbito artístico, como também os relaciona a outras situações diversas²⁵. O que Schechner defende é que todo tipo de *performance*, das ações cotidianas às artes, passando inclusive pelas curas xamânicas, tem como processo chave o comportamento restaurado, o qual poderia ser entendido como *“ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado”* (SCHECHNER, 2003, p. 50)²⁶. Isso porque o autor acredita que a vida diária é ritualisticamente constituída de repetições, de comportamentos previamente exercidos, e que

²³ Os “estudos performáticos” seriam o *“conjunto de noções, conceitos e diretivas que agrupa o dimensionamento das performances”* (MOSTAÇO, 2009, p. 16).

²⁴ GOFFMAN, Erving. *A Introdução do Eu na Vida de Todos os Dias* (1959).

²⁵ *“Performances ocorrem em oito tipos de situações, algumas vezes distintas, outras vezes sobrepostas: 1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. na brincadeira. Esta lista não esgota as possibilidades”* (SCHECHNER, 2003, p. 29-30).

²⁶ Para uma melhor compreensão do comportamento restaurado: *“Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. (...) Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus”* (SCHECHNER, 2003, p. 33).

“não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez (...) toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Importante registrar, para reforçar ainda mais a dubiedade do termo *performance*, que Medeiros, por exemplo, discorda dessa visão de Schechner, sobretudo quando ele afirma que *“o processo ritual é performance e que esta jamais será uma primeira vez, mas repetição: ato repetido que, porém, permanece sempre atualmente performado”* (MEDEIROS, 2000, p. 35). Mas Schechner, como descrito anteriormente, percebe as *performances*, sejam artísticas, rituais ou cotidianas, deste modo: como resultados de comportamentos duplamente exercidos, de comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Para evitar possíveis desentendimentos, coloco que, neste estudo, utilizo o termo associando-o sempre à ideia de *Performance art*, tal como a descrevi anteriormente, ou como a expõe Robyn Brentano:

“A performance tem sido um catalisador poderoso na história da arte do século XX não somente porque tem subvertido as convenções formais e as premissas racionais da arte modernista mas também porque tem aumentado nossa consciência do papel social da arte e, às vezes, tem servido como veículo de mudança social... (...) Nos últimos trinta e cinco anos, tem se produzido muitos estilos e modas de performance, desde as investigações privadas até (...) projetos baseados na comunidade, em grande escala, como meios de apropriar-se do poder social e político” (BRENTANO apud SCHECHNER, 2000, p. 252).²⁷

3.3 O Corpo-Espetáculo e o Teatro pós-dramático

Com a chegada dos anos 80, entretanto, o mundo assistiu a uma nova transformação cultural, na qual o corpo assume um *status* diferente: ele se torna “o

²⁷ *“La performance ha sido un catalizador poderoso en la historia del arte del siglo XX no sólo porque ha subvertido las convenciones formales y las premisas racionales del arte modernista sino también porque ha agudizado nuestra conciencia del papel social del arte y, a veces, ha servido como vehículo del cambio social... (...) En los últimos treinta y cinco años, se han producido muchos estilos y modas de performance, desde las investigaciones privadas hasta (...) proyectos basados en la comunidad, en gran escala, como medios de apropiarse del poder social y político”* (BRENTANO apud SCHECHNER, 2000, p. 252, tradução minha).

centro das atenções”. A pós-modernidade se confunde com o fenômeno da globalização na década de 80, gerando a substituição do conceito de diferença pelo de pluralidade, apesar da permanência do niilismo dos anos 1970. É justamente as ideias de pluralidade e diversidade, atreladas ao avanço do conhecimento médico, científico e tecnológico, que permitiram que as investigações corporais, em seus aspectos culturais, encontrassem um ambiente fértil e propício para se desenvolverem.

Le Breton compreende que houve uma grande renovação no pensar sociológico do corpo a partir dos anos 1980, quando afirma que *“sem sombra de dúvidas, é somente nos últimos trinta anos que a sociologia aplicada ao corpo torna-se uma tarefa sistemática”* (LE BRETON, 2009, p. 12).

Emerge, nos anos 1980, o corpo porta-voz do descontentamento do mundo e,

“(…) tal qual um narciso que substituiu o lago pelos espelhos gigantescos das academias e dos shopping centers, surge um indivíduo encantado consigo mesmo, com o brilho efêmero das tendências da moda, com o volume dos músculos e o vigor físico-corporal potencializado pela maratona de sessões de aeróbicas, pela alimentação saudável ou mesmo pela ingestão de suplementos químico-alimentares.” (FONTES, 2007b, p. 42)

O indivíduo pode, agora, realizar alterações em seu corpo, seja de forma, dimensão, tonalidade ou textura. A (re)construção corporal pode ser realizada de maneiras diversas, desde uma simples reeducação alimentar até a execução de cirurgias complicadas. E - salvo algumas exceções, nas quais o foco é a saúde física ou mental da pessoa - o que move o indivíduo em qualquer um desses procedimentos é a estética. A realidade da sociedade globalizada, na qual tudo é mutável e descartável, torna cada vez mais difícil para o indivíduo conseguir manter suas características próprias, sejam individuais, sejam sociais, e ele adquire a opção de construir seu corpo conforme o seu desejo. Desta maneira, o corpo humano passa a representar, de forma contundente, um misto entre o inato e o adquirido, contrariamente ao modo como era considerado até então, como “algo intocável”. É o apogeu de intervenções cirúrgicas, implantes de silicone, popularização absoluta da tatuagem, dentre outras diversas possibilidades de reconstrução e modificação corporais, todas elas responsáveis, de certo modo, pela disseminação de um novo olhar e de um novo pensar sobre o corpo: este agora é tratado como *“uma estrutura que aceita que seus componentes sejam redimensionados e*

reformulados. A fragmentação do corpo deixou de ser simbólica e perceptiva e passou a ser concreta” (PIRES, 2005, p. 86).

Se compararmos este estatuto corporal com as diversas formas pelas quais o corpo passou no âmbito das artes nas últimas décadas do século XX, podemos constatar reflexos do “corpo-espetáculo” em diferentes movimentos artísticos, como, por exemplo, na já citada *Performance art*, bem como no teatro denominado *pós-dramático* ou performativo, como veremos a seguir.

A *Performance art*, que a partir do final da década de 70 caracterizou-se por uma geração assimiladora da mídia, de certa maneira, acompanhou esta mudança de perspectiva corporal: apesar do idealismo *antiestablishment* dos anos 1960 e dos primeiros anos da década de 70 ter sido categoricamente rejeitado e do fato de alguns *performers* terem se tornado grandes estrelas nos anos 80, a crítica à cultura do corpo pôde ser constatada em diversas obras a partir da década de 90, sobretudo naquelas realizadas por Orlan. Esta *performer* francesa já havia criado obras polêmicas nos primeiros anos da *Performance art*, como a famosa *O beijo da artista* (1977), na qual vendia beijos a quem pagasse por eles. No entanto, foi nos anos 1990 que Orlan tornou-se mundialmente conhecida por realizar as nove performances que integram a obra *Reencarnação de St. Orlan*²⁸, iniciada em 1990. Nesta série, a *performer* passou a esculpir sua própria carne, agindo sobre ela através de intervenções cirúrgicas impiedosas.

“Não seriam operações normalizadas feitas à porta fechada, mas sim sob a forma de performance midiática e ensaiada onde se misturam música, literatura e dança. A sala é decorada de acordo com uma cenografia específica e os figurinos são feitos por costureiros famosos, numa mistura de barroco, grotesco e kitsch. Cuidadosamente estudada e estruturada, começa pela desconstrução da imagem mitológica feminina, construída através da história da arte” (DUARTE, p. 4-5).

Orlan foi a primeira artista a utilizar operações plásticas como *performance*, para formatar um autorretrato feito com o uso de tecnologias avançadas que lhe dão a possibilidade de ter o corpo “aberto” sem sofrimento e ver o seu interior. As suas ideias e conceitos artísticos encarnaram na carne o valor do corpo na sociedade ocidental e o seu futuro nas gerações vindouras face ao avanço tecnológico e às manipulações

²⁸ As nove performances que integram a série *Reencarnação de St. Orlan* são assim intituladas: *L’art Charnal, Changement d’identité, Rituel de passage, Ceci est mon corps ceci est mon logiciel, J’ai donné mon corps à l’art, Opération(s) Réussie(s), Corps/status, Identité alterité, Je suis un autre, je suis au plus fort de la confrontation.*

genéticas. Para Santaella, Orlan é um ótimo exemplo de arte do corpo remodelado²⁹ e conclui que as performances da francesa, além da tentativa de encenar uma paródia dos ideais culturais de beleza, *“acabam por sugerir que, por trás das obsessões atuais por um corpo remodelado, oculta-se uma ansiedade inconsciente generalizada em relação aos destinos do corpo”* (SANTAELLA, 2003, p. 283).

Além de Orlan, podemos perceber o confronto de outras *performers* com a corpolatria, como nos bem-humorados “retratos vegetais” de Natacha Lesueur (GOLDBERG, 2006, p. 208).

Já o teatro, tal e qual o corpo, também passou por uma importante transformação neste final do século XX: Hans-Thies Lehmann formulou o conceito “teatro pós-dramático” a partir da análise de espetáculos teatrais realizados entre as décadas de 70 e 90. Para o autor, tal conceito seria, *“um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa, que é terem atrás de si uma história, que é o teatro dramático”* (LEHMANN, 2003, p. 9). Basicamente, é um teatro marcado pela substituição da ação cênica pela cerimônia, da “representação” pela “apresentação”, bem como por ser um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas (LEHMANN, 2007, p. 113-115), com fortes influências das artes plásticas e da *Performance art*.

Em sua obra, Lehmann compreende a corporeidade como um dos traços estilísticos do teatro pós-dramático³⁰ e defende o fato de que o corpo assume uma nova postura no século XX, resultante de uma metamorfose associada à transição do processo dramático para o pós-dramático: *“(...) não é o caso de detalhar aqui como se deu essa metamorfose do corpo, que algo implicado na tradição teatral dramática passa a tema nas vanguardas históricas e por fim a realidade determinante da forma no teatro pós-dramático”* (LEHMANN, 2007, p. 332). Se o corpo tornou-se tema nas vanguardas históricas, na *Body art* e na *Performance* esta concepção corporal evidentemente assumiu seu auge, como descrito anteriormente. Para Lehmann, porém, o corpo vai

²⁹ O corpo remodelado *“visa à manipulação estética da superfície do corpo. Trata-se do corpo construído com técnicas de aprimoramento físico: ginástica, musculação, body building, até as técnicas de modelagem através de implantes, enxertos e cirurgias plásticas para a adaptação do corpo a padrões estéticos conjunturais”* (SANTAELLA, 2003, p. 200).

³⁰ Os traços estilísticos do teatro pós-dramático seriam a parataxe, a simultaneidade, o jogo com a densidade dos signos, a superabundância, a musicalização, a cenografia ou dramaturgia visual, o calor e a frieza, a corporeidade autossuficiente, o teatro concreto, a irrupção do real e o acontecimento/situação.

realmente encontrar sua importância no teatro pós-dramático, já que abdica de sua função representativa exercida no teatro dramático, para assumir sua autossuficiência.

Uma das grandes características do teatro pós-dramático é a des-hierarquização dos recursos teatrais, a qual conduz a uma autonomia dos elementos da encenação, que não mais se relacionam de modo inequívoco. Evidentemente, a realidade física do corpo, ao assumir tal autonomia, se altera.

“No teatro pós-dramático se chega a uma extrema manifestação de corporeidade, que se impõe de um modo imediato e frequentemente assustador. O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade autossuficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua ‘presença’ aurática, em suas tensões internas ou transmitidas para fora” (LEHMANN, 2007, p. 157).

A absolutização do corpo vai se estabelecendo à medida em que o teatro pós-dramático se afasta de uma estrutura mental inteligível em direção a uma exposição de corporeidade intensiva. Desta maneira, vemos uma interessante mudança: uma vez que o corpo não expõe nada além de si mesmo, *“a renúncia à significação pelo corpo e a orientação para um corpo de gestos destituídos de sentido (...) se revelam como o mais extremo fardo do corpo, com uma significação que diz respeito a toda a existência social. Ele se torna tema único”* (LEHMANN, 2007, p. 158). Importante compreender que, se no processo dramático o conflito se dava *entre* os corpos, no pós-dramático, ele ocorre *no* corpo; o foco aqui reside na dinâmica motora do corpo ou no seu impedimento – forma ou deformidade, totalidade ou segmentação. O teatro pós-dramático *“faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético-teatral. É menos como significante do que como provocação que esse objeto vem à tona”* (LEHMANN, 2007, p. 335).

Neste ponto, as concepções de “corpo-espetáculo” de Fontes e de “corpo autossuficiente” de Lehmann acabam por se conciliarem: torna-se perceptível a valorização de ambas pela forma do corpo, pela possibilidade de (des)articulação das partes corporais, tornando concreta a fragmentação da estrutura corpórea. Elas se constituem de corpos-narcísicos, encantados com suas próprias possibilidades estéticas, mais interessados em sua “presença” do que em sua capacidade de significar, cuja

obsessão pela perfeição torna-se o foco de várias discussões. Se de um lado temos uma sociedade pós-moderna fascinada por um “corpo canônico” (FONTES, 2007a, p. 73-74), no teatro pós-dramático, podemos constatar essa busca pela perfeição corporal tornar-se temática de diversas obras, como, por exemplo, no que Lehmann classificou como confronto com a imperfeição.

“O corpo não é mais exposto em função de sua idealidade plástica, mas de uma dolorosa confrontação com a imperfeição. O encanto e a dialética estética das estátuas de corpos clássicas consistem no fato de que o ser humano vivo não pode concorrer com elas. A escultura é (também) o corpo ideal, que não envelhece, mas exerce atração visual como forma erótica (...). Em contrapartida, na instantaneidade da troca de olhares entre o público e a cena, o corpo que envelhece e degenera (Mil Seghers) experimenta, em seu cansaço e esgotamento, uma exposição destituída de beleza, assim como o corpo obeso, ‘imperfeito’ (Viviani de Muynck)” (LEHMANN, 2007, p. 345)

Como reforça Lehmann, a história deste novo teatro pode ser compreendida também como uma história da tentativa de mostrar o corpo como forma bela e ao mesmo tempo a proveniência de sua beleza ideal a partir da violência da disciplina (LEHMANN, 2007, p. 352). A Societas Raffaello Sanzio, um dos fenômenos mais importantes do teatro experimental italiano desde o início dos anos 1980, pode ser um parâmetro exemplar desta concepção. Através da utilização de “corpos inumanos”³¹, Romeo Castellucci, um dos diretores do grupo, torna discutível o conceito de belo, permitindo que percebamos, mesmo que de modo paradoxal, a beleza encantadora em “corpos dissonantes” (FONTES, 2007a, p. 84). *“Cada corpo tem sua própria fábula”* (LEHMANN, 2007, p. 343), afirma Castellucci.

Ao fascinar-se pela fábula própria de cada corpo, o pós-dramático sujeita o ator à exposição de seu próprio corpo, em sua fragilidade e aflição, sem a proteção do papel ou do drama, e *“sem o fortalecimento por meio da serenidade idealizante do ideal, o corpo está também entregue (...) como estímulo erótico e provocação ao julgamento dos olhares que o avaliam”* (LEHMANN, 2007, p. 346). A ideia de exposição é outra semelhança atrelada aos supracitados “corpo-espetáculo” e autossuficiente. O “corpo exposto” é um referencial importante para ambos: é sinônimo de um corpo que

³¹ O próprio Lehmann utiliza este termo para englobar os atores da Societas Raffaello Sanzio, caracterizados por uma corporeidade diferente ou adoentada, como, por exemplo, uma obesa mórbida que interpretava Clitemnestra na *Oresteia* (1995) ou um anoréxico nervoso que interpretava Júlio César na peça homônima de 1997 (LEHMANN, 2007, 343-344).

reproduz a si mesmo em fotos, que se coloca à mostra. O ator do pós-dramático, como o indivíduo contemporâneo, “se equilibra no fio da navalha entre uma metamorfose em peça de exposição morta e sua auto-afirmação como pessoa” (LEHMANN, 2007, p. 346). O corpo necessita se destacar dos demais para ter uma identidade, já que esta vem de fora, vem do outro.

“(...) O sujeito não se reconhece por si mesmo, é o olhar do outro que lhe confere ou não identidade. O corpo que se mostra em todo o seu cotidiano pela internet através de câmaras de vídeo. O corpo que se expõe nu. A nudez, carregada de apelo erótico, utilizada em grande escala por campanhas publicitárias, programas de televisão, filmes, ensaios fotográficos, sites da internet e desfiles de moda, não só reafirma os padrões estéticos vigentes, despertando no indivíduo o desejo de que seu corpo seja semelhante ao apresentado, como também tira do fato de estar despido o caráter de inusitado. Para suscitar reações intensas e inesperadas, não basta o corpo estar nu – ele necessita estar pelado. Não basta expor o exterior do corpo; há a necessidade de expor seu interior, de romper sua intimidade e investigar todos os seus redutos” (PIRES, 2005, p. 92).

Ao que parece, a arte contemporânea assimilou profundamente a ideia atual de exposição do corpo em todos os seus redutos, principalmente com o auxílio do avanço tecnológico e científico.

3.3.1 Entre o “Teatro pós-dramático” e o “Teatro performativo”

Se Lehmann entende que o “teatro pós-dramático” foi bastante influenciado pela *Performance art*, Josette FÉRAL (2008) também compreende que, se existe uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, certamente seria o teatro, já que este

“adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...)” (FÉRAL, 2008, p. 198).

Para a autora, todos estes elementos inscreveriam uma performatividade cênica e, por este motivo, ela propõe que chamemos este teatro que se faz hoje de “teatro performativo”. Em resumo, Féral acredita que Hans-Thies Lehmann fez uma

análise precisa das várias características específicas deste teatro atual – denominado por ele de “pós-dramático”, como descrito anteriormente -, mas para o qual ela gostaria de chamar de “teatro performativo”, pois defende que a performatividade estaria no centro de seu funcionamento, o que eu particularmente concordo.

Basicamente, o “teatro performativo” seria composto de duas fortes ideias, também encontradas na *performance*: de um lado, por um caráter de descrição dos fatos e, de outro, pelas ações realizadas pelo *performer*. A autora insiste na ideia do “fazer” quando menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de “performer”, e coloca que “*é evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance*” (FÉRAL, 2008, p. 201). Além disso, Féral levanta algumas características do “teatro performativo”: fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, colagens-montagens, intertextualidade, citações, *ready-mades*, bem como a instituição, por parte do *performer*, da pluralidade, ambigüidade e deslize do sentido na cena. Como Lehmann, a autora acredita que a escrita cênica do teatro atual não se estrutura mais de maneira hierárquica e ordenada, mas sim de modo desconstruído e caótico. Ao introduzir o evento (*événement*³²) e reconhecer o risco, o “teatro performativo” coloca em cena o processo, ainda mais do que o produto, o que o aproxima mais da *Performance art* do que do teatro dramático.

Apesar de ser mais favorável às ideias de um “teatro performativo”, ficou evidente para mim que as análises de Josette Féral sobre ele não se demonstram tão aprofundadas e detalhadas quanto os estudos que Lehmann faz da diversidade de características do “teatro pós-dramático”. Por este motivo – e por entender que Féral concorda com muitas das descrições de Lehmann, como ela mesma coloca (FÉRAL, 2008, p. 200) – utilizo aqui neste memorial alguns pontos de vista do autor alemão no que concerne aos percursos corporais na estética teatral contemporânea.

³² Segundo FÉRAL (2008, p. 204), “*a etimologia da palavra événement [evento, acontecimento] (...) remeteria àquilo que acontece e talvez daí venha a sua associação com a palavra avènement [advento]*”.

3.3.2 Performatividade

Acredito que caiba aqui, um breve esclarecimento sobre o conceito de performatividade, bastante discutido atualmente e ponto nevrálgico do teatro contemporâneo, tal e qual o coloca Josette Féral.

Ao que tudo indica, foi o linguista J. L. Austin quem, ao lançar o livro *How to do things with words* (1955), introduziu o conceito de performatividade para designar as palavras que, ao invés de ‘dizerem’ alguma coisa, ‘fazem’ alguma coisa: “o termo ‘performativo’ (...) deriva, com certeza, do verbo perform (...); ele indica que o produto de uma enunciação é a performance de uma ação. O uso das palavras, portanto, é tido como, ou o mesmo que, a principal ocorrência na performance do ato” (AUSTIN apud FÉRAL, 2009, p. 67). Após o estabelecimento dos estudos de Austin, seu discípulo J. R. Searle avançou tais investigações, ao afirmar que situações e realidades são construídas através da articulação entre gesto, atitude e discurso (MOSTAÇO, 2009, p. 30).

Féral, no entanto, ressalta a fragilidade destas teorias, já que “os verbos performativos devem necessariamente estar ligados a ‘contextos’ (de enunciação) exaustivamente definíveis” (FÉRAL, 2009, p. 69). Surge então a figura de Derrida, o qual amplia as ideias de Austin para a noção de performatividade como é empregada hoje; depois de Austin, Derrida constata que a ação em jogo nas locuções performativas frequentemente culmina em fracasso, em sua não realização, em sua própria (de)negação. Logo,

"a reflexão de Derrida é um marco na evolução do conceito de performatividade, na medida em que afirma que a ação contida na enunciação performativa pode ou não ser eficaz, e na medida em que essa observação torna-se um verdadeiro princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução. O ‘valor de risco’, o ‘fracasso’ tornam-se constitutivos da performatividade, devendo ser considerados como norma. (...) É dessa maneira que Derrida consegue retirar a performatividade de sua aporia austiniana, permitindo-lhe tornar-se uma verdadeira ferramenta teórica transferível a outras áreas que não a linguística” (FÉRAL, 2009, p. 71).

Richard Schechner, por sua vez, corrobora a ideia de Derrida ao adaptar o uso do termo performativo às ações cênicas e à vida cotidiana:

“o conceito de performatividade pode, portanto, aplicar-se não só a toda ação, mas também às disciplinas que geralmente não entram no campo da performance: a arquitetura, a literatura, o direito, a pintura, etc. O performativo de Austin concerne apenas aos atos de enunciação. Mas aqueles que se basearam nas ideias de Austin descobriram rapidamente uma vasta gama de ações relacionadas à língua (atos da fala) e aplicaram a teoria da performatividade à todas as esferas da vida social, e a insistência de Derrida ao fato de que todos os códigos humanos e expressões culturais são ‘escritos’ é um exemplo revelador desse pensamento” (SCHECHNER apud FÉRAL, 2009, p. 68-69).

Schechner, na tentativa de definir a essência da performance (entenda-se: daquilo que é performado), compreende que ela está associada às combinações de relações de quatro grandes tipos de ação evocadas por quatro expressões verbais que sintetizam os mecanismos ou traços fundadores de toda realidade performada, que seriam: “1. *ser (being)*, ou *seja comportar-se (to behave) (...)*; 2. *fazer (doing) (...)*; 3. *mostrar fazendo (showing doing) (...)*; 4. *explicar essa ‘exposição’ do fazer (explaining showing doing)”* (FÉRAL, 2009, p. 62-63)³³. A ideia é que estes verbos jamais se excluem e podem interagir entre si. Féral volta a estes quatro verbos para estudar a performatividade, pois acredita que tal conceito fica dependente daquele que é seu objeto de referência: a performance. Com isto, a ensaísta define que a performatividade é marcada pelo princípio da ação (*“fazer é um dos primeiros princípios da performatividade”* [FÉRAL, 2009, p. 67]), da repetição e da iteração, estas de certo modo associadas à noção de comportamento restaurado proposto por Schechner.

Quando entram em discussão as diferenças entre performatividade e teatralidade³⁴, as características da primeira ficam ainda mais claras:

³³ Mostaçõ esclarece que Schechner deixa clara a importância de se distinguir essas categorias uma da outra: *“‘Ser’ pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica que aponta para tudo aquilo que as pessoas tomam como ‘realidade última’. ‘Fazer’ e ‘mostrar fazendo’ são ações. Fazer e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, mudando todo o tempo – é a realidade, tal como a percebeu o filósofo pré-socrático grego Heráclito. Ele formulou um aforismo para esse fluxo: ‘ninguém pisa duas vezes no mesmo rio, nem toca uma substância mortal duas vezes da mesma maneira’ (fragmento 41). O quarto termo, ‘explicar mostrando como se faz’ é um esforço reflexivo para se compreender o mundo da performance e o mundo como performance. Tal compreensão é, usualmente, aquela empreendida por críticos e acadêmicos”* (SCHECHNER apud MOSTAÇO, 2009, p. 17-18).

³⁴ *“Josette Féral (...) defende a ideia de que ela (a teatralidade) é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. (...) ela é fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator)”* (FERNANDES, 2009, p. 16). Mostaçõ reforça esta noção ao escrever que *“(...) a teatralidade não está ‘na coisa’, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto, para ficarmos na distinção clássica e que, não*

"O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo" (FÉRAL, 2008, p. 207).

Quando se questiona qual a real diferença entre performatividade e teatralidade, Féral acredita que talvez seja no reportar-se à si e à identidade, mais forte na performatividade que na teatralidade, que devemos encontrar uma distinção possível. E aqui ela toca num pensamento que guia esta pesquisa:

"O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu (moi), sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispêndio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano" (FÉRAL, 2009, p. 83).

fortuitamente, remete também à metáfora objetual do próprio espetáculo minimal: algo a ser visto, alguém para ver" (MOSTAÇO, 2009, p. 38-39).



Aqui, algumas das inspirações artísticas que impulsionam minha pesquisa e meu trabalho – e que, como inspiração, já fazem parte de quem eu sou... Da esquerda superior em sentido horário: Romeo Castellucci, Romeo Castellucci (“Oresteia”, de 1995), Paul MacCarthy (“Painter”, de 1995), Pat Oleszko (“Charles Patless”, de 1976), Orlan, Marina Abramovic, Romeo Castellucci (“Oresteia”, de 1995) e Vanessa Beecroft.

4. PROCESSANDO-ME ou “tudo aquilo que eu queria ser”

“O processo criador é um percurso com ‘um objetivo a atingir, um mistério a penetrar’, de acordo com Picasso” (SALLES, 2009, p. 33).

Após um período de aprofundada pesquisa teórica, através da qual pude enveredar por disciplinas as mais diversas – dentre as quais despontam a antropologia, a sociologia, a semiótica, a psicanálise, a *Performance art*, as artes cênicas e as artes visuais – senti-me mais preparado para iniciar meus métodos práticos de criação. Acredito, no entanto, ser extremamente importante o esclarecimento acerca dos meus processos criativos.

A primeira informação importante a ser colocada é que, desde o meu trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas (UFRGS) em 2004, venho trabalhando com o aprofundamento de uma metodologia própria, a qual utiliza diversas técnicas de improvisação, apreendidas através de trabalhos e pesquisas diferenciadas ao longo da minha carreira profissional. Meu processo de criação geralmente faz uso de jogos de improvisação próprios de técnicas como *Viewpoints Technique*³⁵ e *Match Improvisation*³⁶, por exemplo. Pretendo com este memorial, de algum modo, registrar caminhos que utilizo em meus processos de criação artísticos.

Ao longo de um trabalho continuado junto aos grupos gaúchos Depósito de Teatro³⁷ e Teatro Sarcástico, nos quais atuei como diretor e ator de vários espetáculos e *performances*, elaborei uma metodologia centrada em improvisações livres frequentemente associadas a um texto literário não-dramático, como em “Jogo da

³⁵ *“Viewpoints é uma filosofia traduzida em uma técnica para treinar performers; construir um grupo; e criar movimento para o palco.”* (BOGART e LANDAU, 2005, p. 7, tradução minha). Os *Viewpoints* foram originalmente desenvolvidos na década de 70 pela coreógrafa Mary OVERLIE. A teoria de *Viewpoints* foi então adaptada para o teatro pelas diretoras Anne BOGART e Tina LANDAU.

³⁶ *“El Match de Impro fue creado por Robert Gravel e Yvon Leduc y basa su técnica en las investigaciones del maestro inglés Keith Johnstone. Luego de varias experiencias con la improvisación teatral, entre un grupo de actores del Teatro Experimental de Montreal, surge la idea de una pieza teatral que, como un deporte, fuera única e irreproducible en cada representación. Se crea así en el año 1977 un espectáculo deportivo-teatral basado en el Hockey sobre Hielo que con reglas apropiadas y dentro de un marco adecuado cree un estado de competición: Nace así el Match de Improvisación, transformándose en un suceso inmediato. Luego el juego conquista los países de Europa y Sudamérica, transformándose en éxito mundial. La Liga Profesional de Improvisación (LPI) es la primera liga en practicarla en el mundo de habla hispana. Actualmente el Match de Impro se juega en Canadá, Francia, Bélgica, Suiza, Italia, Luxemburgo, Congo. Argentina es el primer país de habla hispana en el cual, a partir de 1988, se practica el juego.”* In: <http://www.lpimatch.com/>

³⁷ Depósito de Teatro é um grupo criado em 1998 cujas atividades culturais abarcam, sobretudo, encenações em espaços não-convencionais. Minha participação no grupo se restringiu a 6 anos, de 2002 a 2008, período no qual participei como ator de três espetáculos profissionais e dirigi duas peças de caráter experimental. Atualmente, o grupo faz residência na Usina do Gasômetro (Porto Alegre/RS), sob direção geral de Roberto Oliveira, Mais informações: www.depositodeteatro.com.br

Memória”³⁸, ou a temas pré-determinados, como em “Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá”³⁹. O intuito de todos estes trabalhos era o de criar uma dramaturgia cênica⁴⁰ a partir das improvisações livres e das ações propostas pelo elenco em questão. Reforço, contudo, que improvisar livremente não significa poder fazer qualquer coisa, a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira (SALLES, 2009, p. 67). Existe, neste processo de criação, uma tensão entre a liberdade do jogo e os limites pré-estabelecidos para a realização deles: *“liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis”* (SALLES, 2009, p. 66). Tais limites podem ser de variadas naturezas, desde estímulos sensoriais até delimitações espaciais, por exemplo. Em uma improvisação livre do meu processo de trabalho, que por vezes chega a durar 2 horas, o estabelecimento de limites se faz absolutamente necessário para evitar que a liberdade absoluta, desvinculada de uma intenção, não leve à ação (SALLES, 2009, p. 66) e impossibilite a realização performática. Por este motivo, percebo que *“essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação”* (SALLES, 2009, p. 67). Além do que, acredito que

“é somente pelos limites que se chega ao ilimitado; o ilimitado é que exige limites. A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade – o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou da superação desses elementos. O artista é um criador de leis, um livre criador de leis” (SALLES, 2009, p. 69).

³⁸ Espetáculo infanto-juvenil cuja dramaturgia foi elaborada por mim a partir da improvisação dos atores sobre o conto de terror “O corpo”, de Stephen King. “Jogo da Memória” recebeu o Prêmio RBS Cultura de Melhor Espetáculo 2008, além de 4 Troféus Tibicuera de Teatro Infantil: Melhor Direção, Dramaturgia, Ator Coadjuvante e Cenário, além de ter sido indicado em outras 4 categorias (Espetáculo, Ator, Iluminação e Produção).

³⁹ Espetáculo teatral adulto criado a partir de tema proposto pelo grupo: “identidade artística vs. indústria cultural”. A partir da temática inicial, o grupo foi utilizando excertos de textos aleatórios, que englobaram, por exemplo, a biografia não-autorizada de Michael Jackson, escrita por J. R. Taraborrelli, e os dois livros clássicos de Lewis Carroll, “Alice no País das Maravilhas” e “Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá”, além de outras tantas referências. “Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá” recebeu 2 Prêmios Braskem em Cena 2011 (Melhor Espetáculo e Direção) e 4 Troféus Açorianos de Teatro 2010: Melhor Espetáculo, Direção, Figurino e Produção, além de ter sido indicado em outras 5 categorias (Dramaturgia, Ator Coadjuvante, Trilha Sonora, Iluminação e Cenário).

²⁹ A fim de que não hajam desentendimentos, dramaturgia cênica será aqui entendida como aquilo que *“designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. (...) A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.”* (PAVIS, 1999, p. 113- 114). Assim como PAVIS, BARBA também afirma que *“dramaturgia não se refere apenas à literatura dramática (...); é uma técnica para organizar os materiais a fim de construir, revelar e tecer relações.”* (In FALKEMBACH, 2005, p. 20).

Colocando de modo ainda mais esclarecedor, meu processo artístico concorda com muitos dos pensamentos de Salles, sobretudo quando esta afirma que o trabalho criador pode ser visto, de maneira geral, como *“um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza. Um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas”* (SALLES, 2009, p. 30). A própria autora dedica uma atenção especial à ideia de “tendência”, a qual, segundo ela, seria um rumo vago que direciona os processos de criação de uma obra artística; Salles, inclusive, cita alguns artistas para esclarecer que eles, por vezes, utilizam outras denominações para a “tendência”:

“intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação. (...) A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. (...) A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador” (SALLES, 2009, p. 31-32).

Além da tendência, Salles discursa sobre a intervenção do acaso, fator extremamente importante no meu processo. A autora abdica da noção de acaso enquanto um fator ocorrido aleatoriamente e defende a ideia de que o artista acaba transformando tudo ao seu redor para o seu interesse, como se o acaso fosse “construído” pelo artista, o qual estaria assumindo uma postura de *“espera pelo inesperado”* (SALLES, 2009, p. 38). Fayga Ostrower, citada por Salles, enfatiza que *“embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados”* (OSTROWER, 1990, p. 4). Sendo assim, de modo bastante resumido, podemos compreender que *“a criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso”* (OSTROWER apud SALLES, 2009, p. 36). A tendência que guia minha atual pesquisa é, portanto, estabelecida sobre modificações corporais e suas possíveis reverberações no sujeito contemporâneo, conforme discuti anteriormente. Tal tendência inspiradora, como descrita por Ostrower, apenas indica o rumo de certas relações possíveis, não apresenta já em si mesma a solução concreta do problema (1990, p. 22).

Após o estabelecimento da tendência, percebi que seria muito mais enriquecedor para o trabalho poder contar com a participação de outros artistas, os quais pudessem colaborar na “(des)construção” do meu corpo ao propor outros procedimentos técnicos de criação que não os teatrais, estes mais próximos da minha experiência. Minha primeira opção foi convidar um designer gráfico e uma *videomaker* para exercerem tais funções. A opção pela utilização de tecnologias específicas parte do princípio do que Renato Cohen chamou de “reversão da mídia”:

“A mídia manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens etc. que passam a ser aceitos como verdade). O que se faz na performance é, utilizando-se essas mesmas ‘armas’ (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista” (COHEN, 2009, p. 88)

Esta relação interdisciplinar entre teatro, *performance*, cinema, artes visuais e design gráfico, estaria colaborando na desestabilização do real, como uma proposta estética de releitura do mundo, ao recriar realidades através de outro ponto de vista (COHEN, 2009, p. 88).

Deste modo, convidei dois parceiros antigos, ex-alunos meus e atuais *performers*, para participarem da pesquisa: o designer gráfico e artista plástico Ricardo Zigomático e a *videomaker* Thais Fernandes. Ambos já haviam atuado em espetáculos que dirigi e colaboraram nos processos de criação do meu último trabalho, a peça musical “Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá”, o que se demonstrou extremamente facilitador para a intimidade dos jogos que seriam propostos futuramente. O intuito primeiro era o de que ambos participassem ativamente dos processos práticos da pesquisa apenas no que concernisse às suas áreas de especialização. Com o andamento dos ensaios, porém, uma nova configuração nas funções foi se estruturando: Zigomático se inseriu nas improvisações de modo prático, também sujeitando seu corpo aos procedimentos dos jogos cênicos, o que evidentemente alterou a minha percepção sobre o meu próprio corpo. Surge aqui, a primeira intervenção do acaso nos processos práticos. Os ensaios, conforme descreverei a seguir, passaram a se estruturar fortemente sobre o diálogo entre nossos dois corpos, cujas diferenças auxiliaram no “pontapé inicial” para o início do trabalho na prática. Nosso jogo de contracenação por diversas vezes aproxima-se do que Gil (2001) escreve

sobre os pares de um duo na dança, que não entram em relação mimética especular, mas entram no mesmo ritmo, nele marcando suas diferenças.

“Ritmo que os ultrapassa, uma vez que a diferença entrevista no outro reflui e ressoa sobre o movimento do primeiro, e reciprocamente: assim se forma um plano de movimento que transborda os movimentos individuais de cada um e age como um núcleo de estimulação para os dois. Os quais atualizam outros corpos virtuais, e assim sucessivamente. Um duo é um dispositivo de construção de multiplicidades de corpos dançantes. O movimento do par procura entrar no ritmo ou na forma da energia – de fato, o par torna-se o outro, torna-se a sua energia dançante” (GIL, 2001, p. 63).

Já Thais assumiu a postura de co-orientadora das improvisações, bem como de responsável pelo registro audiovisual dos ensaios, o que nos possibilitou fazer fotos e vídeos de absolutamente todos os momentos da pesquisa prática.

A metodologia do trabalho prático estruturou-se na utilização de corpos referenciais como imagens geradoras do fazer artístico. Salles define as imagens geradoras como imagens sensíveis profundamente carregadas de algo que, como diria Cortázar, não se sabe o que é, mas é diferente de qualquer outra e fixa-se mais do que outras:

“O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (...) Essas imagens (...) são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar.” (SALLES, 2009, p. 57-58).

A autora coloca ainda que as imagens geradoras criam um ambiente sensível ao funcionarem como sensações alimentadoras do percurso criativo do artista, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra (SALLES, 2009, p. 60). De alguma forma, associa a utilização destas imagens geradoras ao processo de trabalho do diretor de teatro Romeo Castellucci, quando afirma:

“Eu trabalho com muitas imagens. E cada imagem – toda imagem é como um rio. Então toda imagem tem um ponto inicial e um ponto final. Mas não sabemos onde está este ponto final. Então toda imagem tem uma história e uma força, uma intensidade, por dentro. E você precisa entrar neste fluxo e ser levado por este fluxo que está na imagem. E a intensidade que está em uma imagem. E as imagens, elas vêm de todos os lugares. Evidentemente da pintura – da história da pintura. Escultura. Arquitetura. Mas também as imagens das pessoas que você vê na rua. Ou as imagens que você encontra no jornal, revistas. E toda imagem deve ser levada em consideração. É importante”⁴¹

Por isso, optei por selecionar alguns corpos que serviriam como imagens geradoras, logo, “corpos-geradores”. Tal e qual os processos de criação de Pina Bausch, que iniciava seus ensaios a partir de questões colocadas aos bailarinos⁴², eu comecei minha prática ao me fazer a seguinte pergunta: “Quem eu gostaria de ser se não fosse eu mesmo?” Fui listando tais pessoas aleatoriamente, sem nenhum outro critério de seleção que não o desejo de possuir algumas de suas qualidades, independente se estas eram de caráter físico, emocional, profissional ou qualquer outro tipo. A listagem concluiu-se assim:

“Jesus Cristo Gandhi Pelé
David Beckham
Robert de Niro Wolverine
Frankenstein Che Guevara
Reynaldo Gianechini Hitler
Don Juan Ayrton Senna
Super-Homem Faustão
Marilyn Monroe
Valesca Popozuda Angela Bismarchi
Frida Kahlo

⁴¹ *“I work a lot with images. And each image – every image is like a river. So every image has a starting point and an ending point. But we don’t know where the ending point is. So every image has a story and a strength, a force, inside. And you need to enter in this flow and be taken by this flow that is in the image. And the force that is in an image. And the images, they are coming from everywhere. Of course painting – the history of painting. Sculpture. Architecture. But also the images of the people you see on the street. Or the images you have in the newspaper, magazines. And every image has to be taken into consideration. Is important.”* (tradução minha). In: <http://jhlinsley.net/romeo-castellucci>

⁴² Ver capítulo 8, “Os gestos do pensamento: Pina Bausch”. In: GIL, 2001, p. 213.

Gene Kelly
Papa João Paulo II Xuxa
Deus Michael Jackson
Marlon Brando Lula
Alexandre Frota Kid Bengala
Sílvio Santos
Amy Winehouse Beyoncé
Albert Einstein Shakespeare
Freddie Mercury
Freddie Krueger
Fred Astaire
Marina Abramovic Beuys Orlan
Ariane Mnouchkine
Pina Bausch Tim Burton
Natalie Portman
Jiraya Drácula
Niemeyer Foucault Bauman
Loren Cameron
Tadeusz Kantor
Bob Wilson
Joãozinho Trinta
Johnny Depp John Wayne John Lennon ...”

Tendo estes nomes em mãos, optei por dividi-los em duas categorias, a saber: **corpos-canônicos** e **corpos-dissonantes**, tal e qual os conceitos utilizados por Malu Fontes e descritos anteriormente. De posse destas duas listas, reduzi os nomes em quatro por categoria, para tornar o trabalho mais viável de ser executado no prazo estipulado pelo Programa. No entanto, antes mesmo que eu pudesse colocar uma dessas duas categorias em prática, as improvisações acabaram por me conduzir a um outro patamar de reflexão, o que me obrigou a criar uma terceira categorização corporal, a ser trabalhada antes das outras: os **corpos-mitos**.

4.1 CORPOS-MITOS ou “tudo aquilo que eu deveria ser”

Os primeiros jogos de percepção corporal, galgados na pergunta “Qual é o meu corpo?”, foram pontuais para que eu compreendesse que eu não (re)conhecia meu próprio corpo: ao assistir às gravações dos ensaios e ao contemplar as fotos-registros, quase sempre me surpreendi com a minha forma corporal. Pensamentos como “Este é meu corpo?/Este sou eu?”, “Nossa, eu sou mais gordo do que eu imaginava!” ou “Eu tinha certeza que eu era mais ágil nesse movimento” tornaram-se frequentes e fizeram-me perceber que, antes de poder improvisar sobre outros corpos, eu precisava primeiramente voltar o meu olhar para a minha própria estrutura corporal. Esta atitude de auto-observação trouxe ao jogo a utilização de espelhos, dos mais variados tamanhos e modelos, que foram espalhados pela sala para que eu pudesse explorar visualmente partes específicas do meu corpo ou contemplá-lo por inteiro. Com isso, fui constatando detalhes que eu mesmo nunca tinha reparado – pintas nas costas ou espinhas escondidas sob a barba, por exemplo. Logo, o espelho foi substituído pela câmera fotográfica, bem como pela projeção destas imagens. Autorretrato. Auto-gravação. “Auto-zoom”. Era um novo corpo que se apresentava diante de meus olhos. “E quando nos vemos no espelho, o que vemos refletido é a imagem do Narciso que está em nós” (SOUZA apud TUCHERMAN, 1999, p. 18-19). Tal fascínio pela minha auto-imagem acabou por sugerir o primeiro modelo corporal utilizado nos ensaios práticos: Narciso.

4.1.1 NARCISOSICRAN

Um jovem de beleza inimaginável que, após ser condenado a nunca ver sua própria imagem desde seu nascimento, acaba enfeitiçado por sua beleza, por si mesmo, ao perceber seu reflexo nas águas de um lago, onde ficou até sua morte. “(...) E, quando procuraram seu corpo, encontraram apenas uma flor amarela, solitária e estéril – Narciso”⁴³.

Narciso seria, portanto, o primeiro dos *corpos-mitos* que eu me propus a pesquisar, que englobariam ainda Jesus Cristo e Frankenstein (a criatura), estes a serem detalhados mais adiante. A distinção fundamental dos *corpos-mitos* é o seu caráter

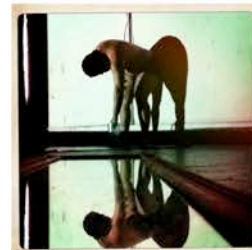
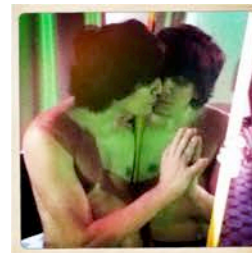
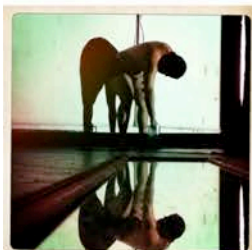
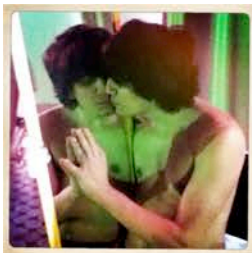
⁴³ Ler detalhadamente sobre o mito de Narciso em <http://www.palavraescuta.com.br/textos/o-mito-de-narciso>

ficcional, cuja única referência que temos deriva de descrições literárias ou representações pictóricas feitas por outrem⁴⁴. Cada possibilidade corporal, proposta pelos corpos-geradores escolhidos como referência para os jogos improvisacionais, estabeleceram características que lhe eram próprias, segundo alguns pontos: (verbo de) ação, objeto cênico e trilha sonora.

No caso de Narciso, os jogos se centraram em músicas instrumentais contemporâneas e na utilização de espelhos, de água e de projeções de vídeo, através dos quais os *performers* podiam encontrar seus próprios reflexos. Duas ações foram primordiais nas improvisações com Narciso: “repetir” e “espelhar”. Como o Zigomático também pesquisava “narcisicamente” seu próprio corpo, passamos a interagir um com o outro em determinado momento, no qual os verbos de ação foram vitais: além de repetir minhas próprias ações, eu tinha a opção de espelhar ou mesmo repetir as realizadas por Ricardo, o que evidentemente me propunha outras possibilidades corporais. De um “corpo-reflexo”, inspirado nas percepções de si mesmo, transitei para um “corpo-inveja”, marcado pela insatisfação com minha própria estrutura e pelo desejo ao que o outro corpo teria de mais belo ou de melhor. Através de ações performáticas e da interação de nossos corpos, novamente voltamos ao pensamento de Gil, para quem o movimento dançado cria *“o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos, e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão”* (GIL, 2001, p. 64).

Tendo em mãos o registro audiovisual dos ensaios do *Não-eu*, atualizávamos o blog da pesquisa com materiais os mais diversos (textos, vídeos, imagens, links), o que possibilitou uma troca efetiva com diversos internautas. Um deles, ao ver imagens do diálogo entre os nossos dois Narcisos, nos enviou um poema de Ferreira Gullar, o qual foi assimilado aos ensaios como uma imagem geradora e colaborou em outras possibilidades de interação entre nossos corpos.

⁴⁴ Tanto a denominação, quanto a descrição dos *corpos-mitos* são de minha autoria, a partir de percepções e compreensões absolutamente pessoais.



“Narciso e Narciso

*Se Narciso se encontra com Narciso
e um deles finge
que ao outro admira
(para sentir-se admirado),
o outro*

*pela mesma razão finge também
e ambos acreditam na mentira.*

*Para Narciso
o olhar do outro, a voz
do outro, o corpo
é sempre o espelho
em que ele a própria imagem mira.*

*E se o outro é
como ele
outro Narciso,
é espelho contra espelho:
o olhar que mira
reflete o que o admira
num jogo multiplicado em que a mentira
de Narciso a Narciso
inventa o paraíso.
E se amam mentindo
no fingimento que é necessidade
e assim
mais verdadeiro que a verdade.*

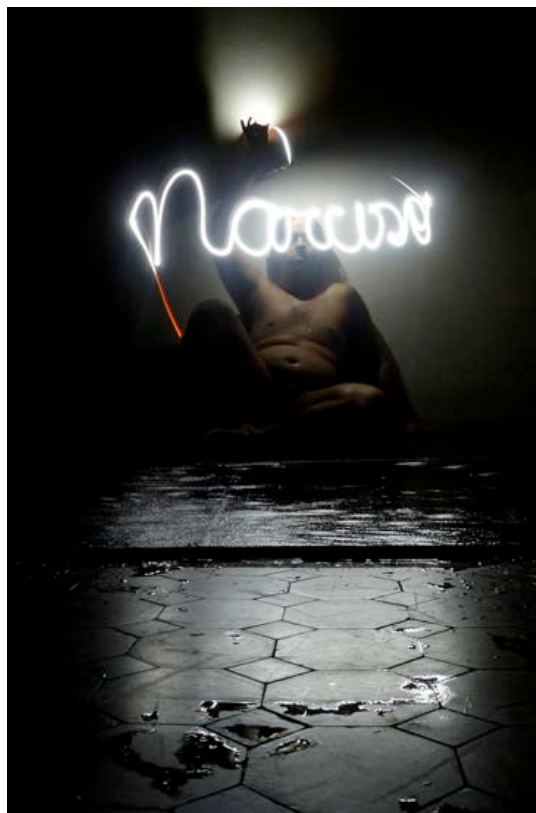
*Mas exige, o amor fingido,
ser sincero
o amor que como ele
é fingimento.
E fingem mais
os dois
com o mesmo esmero
com mais e mais cuidado
- e a mentira se torna desespero.*

*Assim amam-se agora
se odiando.
O espelho
embaciado,
já Narciso em Narciso não se mira:
se torturam
se ferem
não se largam
que o inferno de Narciso
é ver que o admiravam de mentira”
(Ferreira Gullar)*

A utilização do espelho, da especularidade, do reflexo, ultrapassava a mera contemplação de mim mesmo para uma discussão mais profunda, atrelada ao fazer artístico, muito bem expressa por Viviane Matesco (2009) em sua obra:

"Alguns autores defendem que a aventura de quebrar o espelho e passar para o outro lado seria o grande estereótipo do corpo, pois ele atuaria, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto. Desse modo, exhibir seria o contrário de representar: a raiva do espelho se traduz pela reconstituição de uma superespecularidade, o que retira a tensão entre representação e realidade. (...) O debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, pois se retira o "re" da representação, restando a apresentação. A confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna signo durante o seu desenvolvimento. O significado da performance reside na relação estabelecida entre emissor e receptor, pois é um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos; o corpo é tomado aí como elemento do processo artístico" (MATESCO, 2009, p. 46-47).

Por vários momentos, as leituras e jogos sobre o mito de Narciso nos remetiam à famosa performance de Patty Chang intitulada "Fountain" (1999)⁴⁵, na qual a artista suga ruidosamente a água que repousa sobre um espelho, dando a impressão de que ela quer engolir a si mesma, devorar-se, em um belíssimo processo de auto-absorção. Daí, talvez, tenha se originado a ideia de criarmos um espelho d'água, que foi utilizado na elaboração da nossa *videoperformance* intitulada "Narciso"⁴⁶.



⁴⁵ Um excerto desta performance pode ser conferido em "'In Love' with Patty Chang", vídeo veiculado pelo site youtube. In: <http://www.youtube.com/watch?v=7cosHkYIJy4>

⁴⁶ "Narciso" pode ser conferida no site youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=PZEJJ33MhYM>

4.1.2 Jesus Cristo-flagelo

"(...) o nosso corpo será transformado. Seremos despidos do nosso corpo e depois revestidos com um corpo glorioso" (2ª. Co 5:4 In: www.bibliaonline.com.br)

A primeira pergunta feita por Thais quando eu propus utilizarmos Jesus Cristo como o segundo modelo corporal para o trabalho foi *"Por que exatamente estamos trabalhando com o corpo de Cristo?"*. De acordo com a maioria das leituras que eu estava fazendo à época desta decisão, alguns autores, como Wolff, Matesco e Tucherman, citavam Cristo como um dos mais importantes modelos ocidentais de corpo, já que,

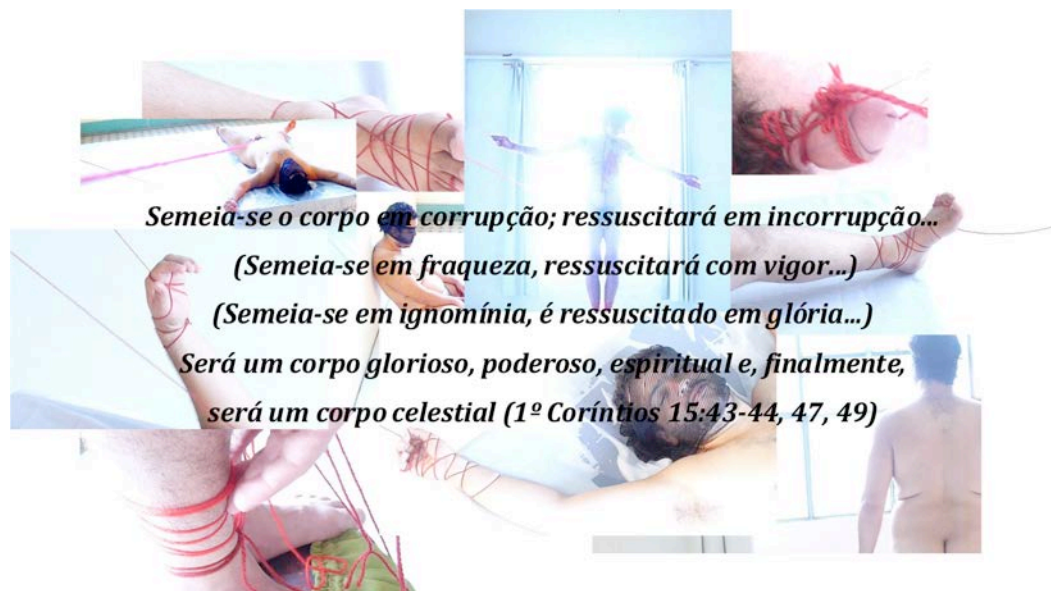
"se por um lado a formação de imagem do corpo origina-se na Grécia e torna-se referência para toda a arte europeia, é através do cristianismo e da forma como a doutrina cristã interpretou a interdição judaica de se constituir em categoria da cultura ocidental. Além do dualismo ontológico (corpo e alma) (...) dois outros elementos são fundamentais nesse processo: o criacionismo monoteísta e o pensamento sobre a encarnação" (MATESCO, 2009, p. 16-17).

Wolff corrobora a opinião de Matesco, ao refletir sobre o caráter de perfeição divina associada ao corpo de Jesus:

"(...) Cristo é Deus, mas é também um homem visível. 'Jesus lhe disse: Aquele que me viu viu o Pai' (João, XIV, 8-9). E Paulo, na Epístola aos Colossenses (I, 15-20), vai ainda mais longe: 'O Filho é a imagem do Deus invisível'. Desde então, toda a história das imagens no Ocidente confunde-se com as diferentes interpretações possíveis dessas palavras. (...) se a questão das imagens é central na história do Cristianismo (...) é porque o mistério da Encarnação (que é o fundamento do cristianismo) reproduz o mistério, ou melhor, o mecanismo da imagem. Cristo é o Deus-Homem, é Verbo e Carne ao mesmo tempo; é o Filho visível do Pai invisível, duas naturezas em uma só pessoa, como a própria imagem - como toda imagem, qualquer que seja" (WOLFF, 2005, p. 35-36).

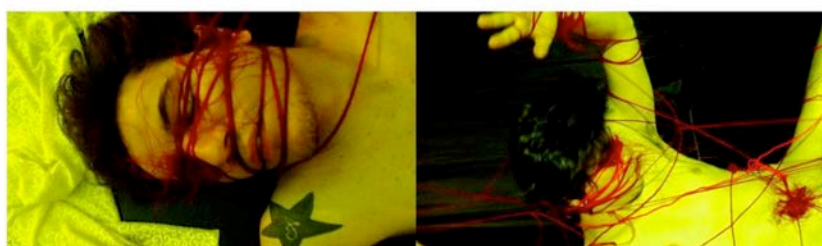
O trabalho com Jesus Cristo como referência iniciou um processo relativamente diferente do anterior, no caso, Narciso: a primeira ação que realizamos foi listar o que cada um de nós compreendia ou associava às noções de "Jesus Cristo" e de "corpo de Cristo". De modo geral, as opiniões dos três *performers* dividiam-se em duas categorias: um corpo mortal, ligado à dor, ao sacrifício e ao sofrimento; e um corpo imortal, iluminado e derivado da Ressurreição. Esta relação entre "os dois corpos de

Cristo” – o mortal e o imortal – foram essenciais nas improvisações deste modelo corporal. As duas ações físicas características desta fase são reflexos desta relação: o “amarrar(-se)” e o “soltar(-se)”.



Todas as improvisações realizadas sobre o corpo de Cristo começavam e seguiam o mesmo parâmetro: instauração de um clima ritualístico, no qual o meu corpo seria transformado no de Jesus Cristo, através de qualquer procedimento ou operação. O objetivo era fazer com que os outros *performers* exercitassem o poder da manipulação de outro corpo, no caso o meu próprio. Meus olhos eram vendados e eu me deitava no chão. Ricardo e Thais despiam-me, limpavam-me, amarravam meus membros com lã vermelha e atavam-nos às extremidades da sala, como se meu corpo fosse uma extensão do espaço. Esta cerimônia durava cerca de 40 minutos. Logo após, meu corpo era coberto com um manto claro e me era entregue uma tesoura, com a qual eu podia, enfim, libertar-me das amarras. O “ritual das amarras” acontecia em todos os ensaios, com a variação de troca de corpos-Cristo: num dia eu era manipulado pelos outros; já no próximo ensaio, era a vez de Ricardo ser manuseado por mim e por Thais; e assim, sucessivamente.

Esta prática trouxe ao processo outra figura que se tornou bastante recorrente nos ensaios: o “*performer-manipulador*”, cujas ações, para nós, através do manuseio do corpo alheio, assemelhavam-se às interações de médicos e cirurgiões plásticos nos corpos de seus pacientes.



Ações que integram o “ritual das amarras” (Fotos: Thais Fernandes)

O improviso com os limites de cada corpo foi bastante questionado neste período dos ensaios, já que os *performers* estavam se submetendo às ações exteriores realizadas por seus colegas de improvisação. Eram duas posições estabelecidas no jogo extremamente delicadas: a primeira, o de “*performer-corpo*”, exigia uma absoluta confiança na autoentrega à moldagem do outro *performer*; a segunda, a de “*performer-manipulador*”, pedia por uma autoconsciência plena do corpo do primeiro, através do manuseio de objetos que poderiam feri-lo (lã, linha, fio de nylon e tesoura) em partes deveras delicadas, como, por exemplo, quando o “*performer-manipulador*” amarrava o pescoço ou o pênis do outro *performer*. Um dos intuitos do jogo com o corpo de Cristo foi o de aprofundar a intimidade entre os corpos, levando-os ao limite máximo que cada

performer suportava, tanto em relação à dor, quanto em relação à exposição. Limites tantas vezes discutidos nos ensaios, que me fizeram lembrar das palavras de Matesco:

"Imitar Jesus Cristo designaria um limite. Mas esse limite designa também a tentativa de exceder a imagem pela imagem encarnada. A própria crença é completamente implicada por esse nó. Enquanto a imitação visava a semelhança e se dava o espelho como problema visual, a encarnação propõe processo e o primado da matéria a partir da noção de traços ou vestígios de Cristo" (MATESCO, 2009, p. 20).

Desta maneira, o corpo-flagelo de Cristo se configurou através de amarras firmemente feitas, sobretudo, por lãs vermelhas, em contraponto ao corpo marcado pelas amarras, marcas estas só percebidas após o corte das cordas que criavam vincos na carne. Além disso, duas outras características tornaram-se freqüentes e fundamentais no trabalho com o corpo-flagelo de Cristo: o surgimento da figura do "casulo", no qual o corpo atado por lã podia se transformar em outro corpo, tal e qual a passagem supracitada da Bíblia, e a utilização de iluminação intensa, em contraponto à escuridão específica da fase anterior, o corpo-reflexo de Narciso. Matesco, de certa forma, expressa esta oposição quando defende que *"(...) os mitos da origem da imagem cristã implicam a luz, o sangue e o contato, enquanto os mitos plinianos ou ovidianos - tal como Narciso - implicam mais a sombra, o reflexo, a distância insuperável"* (MATESCO, 2009, p. 20).

E para além da mera imitação ao corpo de Cristo, podemos também experimentar a irrisão da sua imagem, como podemos perceber na obra "Anti-Cristos", do argentino Santiago Cao: sarcasticamente, corpos nus de um homem e de uma mulher complementam o rosto pintado de Jesus. Pois, afinal de contas, como afirma o artista, *"tudo o que não é Cristo; tudo o que não encaixa com a visão católica de Cristo, é um 'Anti-Cristo'"*⁴⁷.

4.1.3 Fragmentos-Frankenstein

"O monstro criado por Mary Shelley significou o alarme contra os desejos racionais, puros e superiores do saber científico, esse mesmo saber que nem sempre hesitou diante das mais pavorosas experiências. A maior arma do monstro não era a força. Nem o é para nós. Diante das certezas

⁴⁷ *"Todo lo que no es Cristo; todo lo que no encaja con la visión católica de Cristo, es un "Anti-Cristo" (tradução minha). In: http://www.artistanoartista.com.ar/portugues/anti_cristos.php*

poderosas, das perfeições triunfantes, resta-nos uma outra arma, superior: resta-nos a fragilidade” (COLI, 2003, p. 313-314).

O último dos modelos de corpos-mitos a ser experimentado neste processo foi o de Frankenstein, figura retirada do antológico livro homônimo de Mary Shelley, escrito em 1818. Quando utilizo o nome “Frankenstein” gostaria de esclarecer que investigo, na verdade, o corpo do monstro, a famigerada criatura sem nome concebida pelo dr. Victor Frankenstein a partir de pedaços de cadáveres. Utilizo o termo “Frankenstein” para denominá-la porque, como ressalta Coli (2003, p. 311), o decorrer dos tempos fez com que o nome do médico fosse designando o monstro em si, numa mistura inconsciente de criador e criatura. Esta relação ambígua reforça outras oposições presentes na obra de Shelley: “Frankenstein *liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambiguidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição*” (COLI, 2003, p. 312). Em suma, o “modelo-Frankenstein” que utilizo diz respeito ao corpo da criatura – ou, por outro lado, na relação existente entre a criatura e seu criador.

“Foi numa sombria noite de novembro que eu contemplei a realização de minha obra. (...) minha vela estava quase consumida quando, ao lusco-fusco da luz bruxuleante prestes a extinguir-se, vi abrir-se o baço olho amarelo da criatura. Ela respirava com dificuldade, e um movimento convulsivo agitava seus membros. (...) Seus membros eram bem proporcionados, e eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes, alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos” (SHELLEY, 1997, p. 65).

A figura imperfeita de Frankenstein talvez seja uma metáfora eficaz às questões sociopolíticas que envolvem a atual pesquisa como um todo: quais são os atuais limites e parâmetros para a intervenção do homem sobre o corpo humano? De quais outros corpos somos feitos, literal e metaforicamente falando? Qual o preço a se pagar pela perfeição e pela beleza? Porque, se Malu Fontes pensa o sujeito contemporâneo como um narciso perdido em *shopping centers* (2007b, p. 42), eu o compreendo ainda mais como um “Frankenstein pós-moderno”, aspirante à perfeição,

cujo corpo formatado a partir de tantos outros corpos consegue apenas espantar pela artificialidade formada por enxertos em que se confundem os limites de pessoas diferentes - *“Feito de uma junção de peças anatômicas, a criatura suscita a repulsa tanto daquele que lhe dá nascimento, quanto dos que encontra em seu caminho de errância. (...) não sendo suficiente por ser exagerado, a criatura está fadada ao horror”* (LE BRETON, 1995, p. 51).

O primeiro procedimento de jogo utilizado nos processos com o corpo-fragmentos de Frankenstein foi o de aprofundar a relação do “*performer-manipulador*”, o qual, aqui, exerceu ações que ultrapassaram a modelagem do corpo alheio: por várias vezes, o “*performer-manipulador*” incitou o “*performer-corpo*” a realizar ações diversas, como alimentar-se e movimentar-se, em um jogo de contracenação cênica constante. Esta pesquisa sobre a figura do “*performer-manipulador*” conduziu à elaboração de algumas cenas específicas, como, por exemplo, a intitulada “Eu sou Frankenstein”⁴⁸, na qual o “*performer-manipulador*” extrai um cabo de luz da barriga do outro performer, fazendo alusão às cirurgias de redução de estômago tão em voga na sociedade brasileira atualmente.



Imagens da performance “Eu sou Frankenstein” (Fotos: Sandra Alencar)

O segundo procedimento de jogo que usamos foi o de desconfigurar o corpo humano, buscando ou reforçando a imperfeição de nossos corpos, em contraponto à busca incessante do sujeito contemporâneo pela perfeição e pela beleza. *“Em verdade, o mestre do perfeito é o imperfeito. É o imperfeito que ensina”* (COLI, 2003, p. 313). Diferentemente dos dois corpos-modelos anteriores, o “modelo Frankenstein” permitiu com que trabalhássemos com mais de um objeto. Tecidos, folhas de jornais e revistas, zíperes, fitas crepes e adesivas, argila – todos eles puderam demonstrar facetas

⁴⁸ A cena “Eu sou Frankenstein” foi apresentada para mais de 100 pessoas no dia 25 de março de 2011 no “Usina Polifônica”, evento integrante do projeto “Usina das Artes” da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

diferenciadas do “monstro” ao qual estávamos espreitando. Todos eles, no entanto, surgiam em jogo com um objetivo bastante claro: o de modificar partes específicas dos corpos do performer, sejam como extensões (argila que se torna um queixo postiço ou folhas de jornal que transformam-se em ancas volumosas), sejam como substitutos corporais (zíperes e fitas que escondem lábios, por exemplo). Surgem, deste modo, nas improvisações, “corpos inumanos”: homens com duas cabeças, figuras dotadas de várias pernas, monstros acéfalos, dentre algumas outras possibilidades.

Através destes dois procedimentos, pudemos estabelecer as duas ações performáticas fundamentais do corpo-Frankenstein: o “manipular(-se)” e o “modificar(-se)”. Ações estas que puderam ser experimentadas pelos outros integrantes da pesquisa em suas áreas específicas: Zigomático elaborou, através do *software* Photoshop, alguns corpos virtuais a partir da manipulação de imagens de corpos de atores especialmente convidados pela pesquisa. Com estes “corpos-fragmentos”, Thaís pôde começar a preparar dois vídeos para duas cenas diferentes, as quais foram denominadas de “*scaneamento*”, na qual algumas partes dos corpos dos atores projetadas no monitor do laptop cobrem partes do meu corpo, e “*formatação*”, em que as mesmas partes vão se “colando” à imagem do meu corpo no vídeo, modificando o meu corpo e gerando vários corpos diferenciados.

De modo geral, ainda não sei precisar o porquê o corpo-Frankenstein suscitou diversas e diferentes possibilidades de improvisação, se por ser uma metáfora extremamente ampla ou por se configurar como a imagem-metafórica da minha pesquisa, o fato é que o mito de Frankenstein gerou momentos interessantes nos ensaios. Talvez seja o próprio sentimento que assolou o dr. Victor Frankenstein ao querer criar a sua criatura: a sensação de ser deus e de ter o poder de criar criaturas passíveis de se movimentarem e criarem vida a todo o custo...



Experimentos para Frankenstein (jornal, tecido, zíper, argila e fita adesiva. (Fotos: Thaís Fernandes)



Um dos "corpos-fragmentos" criados por Ricardo Zigomático

(...) vi o desgraçado, o infeliz monstro que eu criara. (...) Oh! Nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto. Uma múmia revivida não seria tão horrorosa quanto aquele destroço. (...) ele se tornou uma coisa que nem Dante poderia ter concebido" (SHELLEY, 1997, p. 66-67).

5. AUTÓPSIA DO NÃO-EU ou “juntando meus pedaços”

Após pesquisar praticamente aqueles que chamei de **corpos-mitos**, o intuito era o de trabalhar sobre a tal lista dividida em duas categorias, os **corpos-canônicos** e os **corpos-dissonantes**, como descrito anteriormente. No entanto, o curto tempo para a investigação aprofundada inviabilizou a realização do que eu mesmo havia me proposto a fazer. Por isso, optamos por nos ater ao material recolhido das improvisações sobre os corpos-mitos, também por acreditar que tínhamos experimentado jogos práticos bastante pertinentes à pesquisa teórica, inclusive fazendo-a enveredar por outras questões e a modificar a própria prática, num processo cíclico de autodescoberta, tanto do meu trabalho, quanto do dos meus colegas de pesquisa. Além disso, os corpos-desejos listados a partir da pergunta “*Quem eu gostaria de ser se não fosse eu mesmo?*” e que haviam sido divididos nas duas categorias supracitadas, foram aparecendo nos ensaios e sendo introduzidos aos jogos improvisacionais como corpos-geradores e, assim sendo, colaboraram com os processos criativos dos *performers* sobre os corpos-mitos. Ou seja, ao trabalharmos com os modelos de Narciso, Jesus Cristo e Frankenstein, outros corpos modelos foram introduzidos ao processo, sobretudo no trabalho com o monstro-Frankenstein.

Com isso, depois de desistirmos de trabalhar com os conceitos de corpos canônico e dissonante, começamos a resgatar as improvisações, cenas e performances construídas para formatar o trabalho final da pesquisa. Vários artifícios foram utilizados: revisita aos diários e blog do trabalho, observação das fotos e vídeos coletados durante os ensaios, discussão entre os três integrantes da pesquisa sobre os momentos mais contundentes do processo e análise crítica sobre a apresentação feita para a banca de qualificação da pesquisa. Após estas estratégias, moldamos a performance final em 4 pedaços interdependentes mas autônomos; 4 pedaços a constituírem o corpo do trabalho.

***Pedaço 1: “quanto vale o meu rosto?”**

O 1º pedaço desse corpo-*performance* em formatação se configura a partir da compreensão de que somos reconhecidos por nossos rostos. Nossa aparência. “A face, entre as regiões do corpo, é a que mais identifica o ser com o mundo. De certa forma, seria o espelho que reflete a essência do ser” (EDMONDS, 2007, p. 229). A paixão de Narciso por seu próprio rosto. Dorian Gray e sua cara estampada no retrato. As múltiplas faces de Orlan em suas performances extremistas ou de Michael Jackson em seu transtorno dismórfico corporal. As disputas de poder nos rostos-gêmeos de Luís XIV e Phillipe na obra de Alexandre Dumas. Ou mesmo os famosos “olhos de ressaca” de Capitu. Quais os mistérios que circundam os rostos das pessoas? O Pedaço 1 é minimalisticamente centrado no rosto, no meu rosto, no rosto dos outros. Nos olhos cílios boca dentes nariz queixo bochechas testa sobrancelhas. Na inquietante possibilidade de troca de identidade pela substituição de uma face pela outra, como nas máscaras ficcionais utilizadas pelo agente Ethan Hunt na série de filmes “Missão: Impossível” (“Mission: Impossible”). Como Narciso que observa seu rosto pela primeira vez sem se reconhecer, experimentar quais rostos cabem no meu próprio rosto.

A inspiração inicial partiu da *performance* artística de Cláudia Schulz intitulada “Cabeça de Medusa”. No vídeo da obra veiculado no site *youtube*⁴⁹, extremamente curto, podemos notar a *performer* com o rosto coberto por um tecido neutro, que “apaga” todas as suas expressões. Sobre esta “máscara”, vemos projetadas imagens de rosto de pessoas diversas, dentre elas o do ator Sean Connery e o da Medusa de Caravaggio, como se estas fossem as atuais faces de Cláudia. Além disso, tanto eu quanto o Ricardo e a Thais, pudemos experimentar a utilização da projeção do rosto de outra pessoa sobre a minha face, durante a montagem das apresentações do espetáculo “Breves Entrevistas com Homens Hediondos”⁵⁰: em uma das cenas deste trabalho, o público podia ver o vídeo do rosto da atriz Tatiana Mielczarski projetado sobre os peitos de dois dos atores do espetáculo. A partir desta experiência, pudemos experimentar a projeção deste mesmo vídeo sobre o meu rosto, com o intuito de perceber de que

⁴⁹ In: http://www.youtube.com/watch?v=_KDnB6Pk5Xg&feature=player_embedded

⁵⁰ Espetáculo do grupo Teatro Sarcástico, baseado nos contos homônimos de David Foster Wallace. Direção, dramaturgia e atuação de Daniel Colin, Guadalupe Casal, Ricardo Zigomático e Rossendo Rodrigues. Estreia em julho de 2011. Os vídeos do espetáculo foram criados e editados por Thais Fernandes, integrante desta pesquisa.

maneira os trejeitos faciais de Tatiana poderiam sobrepor os meus próprios – ou ainda se meu rosto seria “apagado” pela projeção do dela. Tivemos gratas surpresas ao constatar que quando a boca da atriz se mexia ao pronunciar seu texto, dava a impressão de que eu movia meus lábios, mesmo eu estando com eles inertes. Por segundos, tinha-se a nítida impressão de que eu estava dublando aquele texto que era escutado em *off*. Esta experiência nos instigou a vontade de experienciar o oposto: como seria ouvir a minha voz sair da boca de outra pessoa? E se o rosto desta pessoa, ao projetar minha voz, fosse projetado sobre a minha face, sobrepondo minhas expressões?

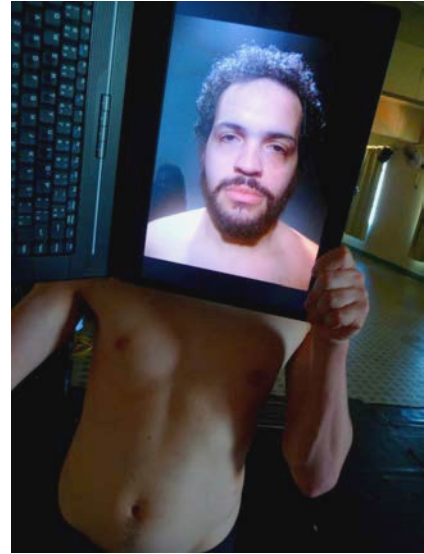


*Imagem retirada do “Jornal da Universidade” (UFRGS) –
matéria publicada sobre o grupo Teatro Sarcástico em agosto de 2011 (p. 13).*

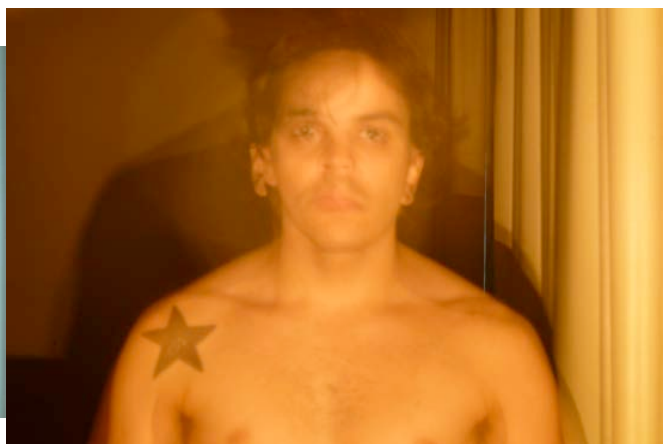
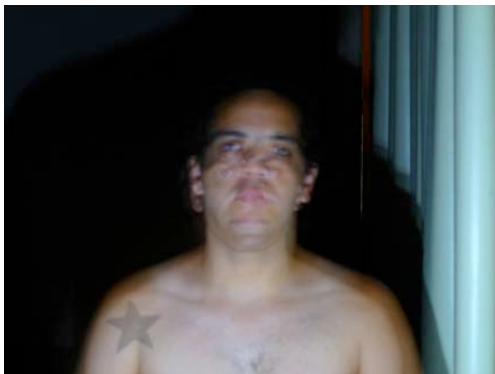
Outro momento fundamental acerca do jogo sobre a face aconteceu durante as improvisações sobre o corpo-Narciso, quando o Ricardo utilizou uma foto da minha cara sobre o seu próprio rosto para movimentar-se pelo espaço, em movimentos coreografados, em uma espécie de “dança-Daniel”. Intitulei este seu jogo de “Homem-com-o-meu-rosto”.

**Ricardo Zigomático é Daniel Colin.*

Era, para mim, extremamente estimulante ver meu rosto assumindo uma outra corporalidade, outra postura, outra energia. Era como se eu pudesse me multiplicar pelo espaço e assumir outras condições (extra)corporais. A partir daí, quisemos experimentar diferentes variantes acerca da temática “rostos vs. identidade”. Tivemos um momento bastante elucidativo sobre esta ideia quando, em uma improvisação, por um efeito da máquina fotográfica, conseguimos sobrepor a minha cara à face do Ricardo, criando um terceiro rosto na imagem, nem meu, nem dele. Quem era aquele da fotografia?



O desejo deste experimento era ultrapassar a ideia de que o rosto identifica o ser com o mundo e questionar o conceito de identidade. Além do rosto, poderíamos pensar na voz como identificadora do ser? E o discurso que essa voz profere? Surgem então os primeiros aspectos do pedaço 1 do *Não-eu*: minha voz gravada e ouvida em *off*, dublada por mim mesmo, de repente perde o locutor, encontra outra boca a pronunciar as mesmas palavras. Meu rosto real observa um rosto virtual que pronuncia as palavras através da minha voz, que não é mais minha. O que é real? Os rostos projetados vão se modificando, como em “Cabeça de Medusa”. Todos eles discursam o meu discurso, ouvido em *off*. Nas bocas ali presentes, virtuais ou não, as minhas palavras irônicas sobre um não-corpo almejado em contraponto à (des)construção de algo que se está vendo, que se conhece e que, ao mesmo tempo, o discurso tenta disfarçar:



“Eu não nasci assim. A gente se constroi, não sei se vocês sabem. Eu sou muito diferente disso que vocês estão vendo. Eu, na verdade, sou loiro, mas tinjo meu cabelo, prá não me destacar demais dos outros. O Elvis Presley também tingia... Meus olhos são azuis, mas uso lentes de contato. Meu olho só é caído assim porque fiz uma intervenção cirúrgica prá deixar minha expressão neutra mais ‘expressiva’. Meus dentes são todos brancos e sem cárie nenhuma, mas tomo café desesperadamente e obturei quase todos com amálgama, porque gosto de ver essa massa escura em cada um deles quando eu gargalho. Minha altura, na verdade é 1,90m, mas cortei um pedaço das minhas canelas prá me encaixar na estatura média de um brasileiro na minha idade. Eu não nasci gordo, na verdade eu coloquei silicone no quadril e no abdômen, porque é melhor assim. Já aproveitei e pus silicone aqui na minha papada porque acho mais charmoso. Minhas estrias foram todas feitas por um tatuador especializado. Eu injeto gordura saturada direto no sangue prá aumentar o meu colesterol. Meu peito é totalmente liso, mas eu coloco esses tufinhos de pêlo na frente e atrás prá dar um quê a mais na minha fisionomia. Meu pau media 21cm, mas eu cortei mais da metade fora, prá fazer coro à média de um brasileiro. Hoje eu sou uma pessoa normal!”

O texto pronunciado foi formatado a partir de frases que foram selecionadas e assim rearranjadas dentre tantas outras proferidas em improvisação livre, de automatismo psíquico, sobre um jogo acerca do tema “uma pessoa normal”.

**Daniel Colin é uma pessoa normal.*

***Pedaco 2: “eu sou aquilo que eu vejo”**

A 2ª parte do corpo *Não-eu* concebe que reproduzir outra pessoa, mesmo que apenas uma parte de seu corpo, envolve não somente a aparência, mas também o movimento desse corpo. Como se mover a partir desse corpo reformatado? Os “corpos inumanos” encontrados nas improvisações com Frankenstein foram o estopim desta compreensão, deste desejo pelo movimento, pela ação. A nós não bastava um corpo inerte! Desta forma, o passo seguinte a este, foi nos questionar como mobilizar nossos corpos a partir dos corpos-geradores e não somente como nos modificar.

Lembramos então, de uma cena específica que eu criei há alguns anos e que foi incluída no espetáculo “GORDOS ou somewhere beyond the sea”⁵¹, inspirado no texto “Fat men in Skirts”, de Nicky Silver. Nesta peça eu interpretava um garoto obcecado pela atriz Katharine Hepburn e, num determinado momento de devaneio da personagem, eu reproduzia todos os movimentos e falas de uma microcena que Hepburn representava no filme “De Repente no Último Verão” (“Suddenly Last Summer”) e que era projetada em vídeo no ciclorama do teatro. Meus movimentos eram comandados e sincronizados pelos movimentos da atriz, com especial atenção para a qualidade de energia utilizada por ela para compor sua personagem. Um detalhe interessante é que, ao invés da voz de Hepburn, o público escutava a minha voz, a declamar o texto de Tennessee Williams.

Partimos dessa definição para formatar a segunda parte do esqueleto do *Não-eu*: deixar com que nossos corpos estivessem abertos a perceberem e agirem segundo movimentos característicos dos corpos-geradores, considerando sobretudo a energia utilizada por eles nestes movimentos. Voltamos àquelas pessoas listadas a partir da questão “*Quem eu gostaria de ser se não fosse eu mesmo?*” e utilizamos imagens das mesmas, fossem em fotos ou em vídeo, permitindo que suas ações influenciassem nossa movimentação. A isso, agregamos um texto que surgiu de improvisações durante os ensaios e, após algumas revisões, foi assimilado ao trabalho:

“Tudo começou quando eu vi aquele programa da MTV americana pela primeira vez. ‘I Want a Famous Face’. A MTV

⁵¹ Espetáculo do grupo Teatro Sarcástico, criado a partir da obra “Homens gordos de saia”, trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas – Hab. Interpretação Teatral (UFRGS), de Daniel Colin, Tatiana Mielczarski e Andressa de Oliveira, em 2003/2, com orientação da professora Adriane Mottola.

acompanha jovens que passam por intervenções cirúrgicas para ficarem parecidos com pessoas famosas. Daí o nome do programa. A MTV deixa bem claro que não financia estas intervenções: são as próprias pessoas que optaram pela cirurgia plástica e pagaram por ela. A MTV apenas acompanha os jovens que passam por intervenções cirúrgicas para ficarem parecidos com pessoas famosas. Tinham os atores gêmeos que fizeram mudanças para parecerem com o Brad Pitt, porque segundo eles jamais conseguiriam um grande papel se não fossem tão bonitos quanto o astro de 'Sr. e Sra. Smith'. Ou o da garota que era introvertida e dizia que queria muito virar uma stripper e, para tanto, precisava ficar parecida com a Britney Spears para deixar de ser tão tímida, já que ela defendia que abre aspas se eu ficar igual à Britney, eu vou encontrar o meu eu interior fecha aspas. Um muito bom é aquele do garoto que tinha que ficar igual ao Ricky Martin para conquistar sua melhor amiga, por quem sempre foi apaixonado. Depois que ele coloca implantes no queixo e conserta as sobrancelhas ele jura que fica igual ao cantor. Sua irmã chora muito olhando prá ele. Ela dizia que não o reconhecia mais... 'Você não é o meu irmão. Você é o Ricky Martin!' Começo a pensar: será que minha família me reconheceria se eu fizesse uma cirurgia plástica? Minha mãe me reconheceria? Meu pai? Minha mulher, meu filho? Minha irmã e meus amigos me reconheceriam? Vocês me reconheceriam? No fim das contas, o garoto-Ricky Martin demora tanto pra se declarar pra melhor amiga que ela se apaixona por outro cara. O garoto-Ricky Martin termina o episódio, sozinho. Voltando pra casa. Irreconhecível."

Não havia a vontade de que as ações reproduzissem as falas do texto ou que o discurso textual influenciasse a movimentação; o único propósito era deixar que os corpos-geradores e seus gestos específicos inspirassem nossos corpos a agir e,

consequentemente, a dizer o texto segundo a energia dispendida. Eis que retornamos às ações utilizadas no corpo-Narciso: “repetir” e “espelhar”. A diversidade de estímulos energéticos que estes corpos propiciaram era estimulante, como, por exemplo, a diferença entre os gestos secos e fortes de Hitler e a languidez suave de Marilyn Monroe. A maior dificuldade, no entanto, era não permitir que nossos corpos “caíssem na tentação” de tentar “representar” aquelas pessoas: estávamos em busca da performatividade existente nos corpos-geradores e não nas possibilidades de criação de tais personagens.

**Daniel Colin é Marilyn Monroe?*

Com larga experiência em atuação e criação de personagens, eu e Ricardo tivemos que estar sempre atentos para não deixar nossos corpos confundirem os limites tênues da proposta destas improvisações. Não era nosso objetivo construir personagens e situações dramáticas, apenas nos propusemos a pesquisar ações performáticas e jogos de contracenação. Para nós, contudo, essas dicotomias foram se hibridizando durante nossos processos criativos e, ainda hoje, tentamos perceber e analisar criticamente quais passagens/cenas em *Não-eu* seriam carregadas de performatividade e quais de teatralidade. Ou ainda: tentamos compreender se há a real necessidade de dissociação destes conceitos para as artes performáticas contemporâneas.



***Pedaco 3: “je suis Orlan”**

Um dos momentos mais marcantes para o grupo sobre os processos criativos com o corpo-Frankenstein foi o jogo estabelecido entre o “*performer-manipulador*” e o “*performer-corpo*”, por isso decidimos revisitar o experimento performático “Eu sou Franskenstein”, descrito anteriormente. A esta *performance*, optamos por agregar - e, de certo modo, homenagear - o trabalho impactante de Orlan, por considerarmos suas obras bastante pertinentes às propostas e discussões aqui estabelecidas nesta pesquisa.

**Daniel Colin é Orlan.*

No caso do 3º pedaço do *Não-eu*, quisemos trazer ao jogo a série *Reencarnação de St. Orlan*, na qual a artista se submeteu a intervenções cirúrgicas para desconstruir a imagem mitológica feminina, construída através da História da Arte. Desta maneira, ela concebeu um retrato a ser construído e formatado com “*o nariz da escultura de Diana, a boca de Europa de Boucher, a testa da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, o queixo da Vénus de Botticelli e os olhos da Psyché de Gerome*” (DUARTE, p. 5).

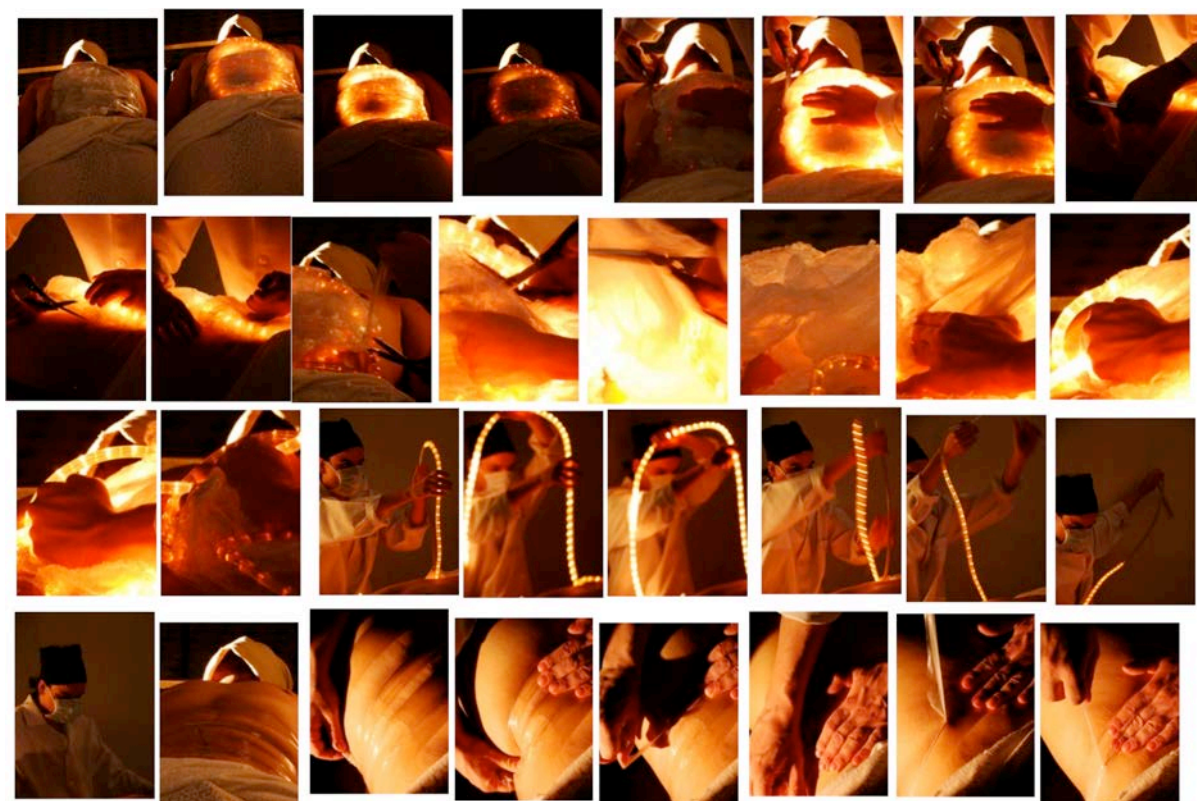
**Daniel Colin é Orlan que é Diana Europa Mona Lisa Vénus Psyché.*

Assimilamos desta série de *performances*, sobretudo, a ambientação performática criada por Orlan, sabendo que

“Cada performance é registada em fotos e vídeos e a partir de certa altura começa a ter transmissões em directo, via satélite, para todo o mundo. (...) Ao misturar estas personagens mitológicas faz surgir uma personagem híbrida que não procura a beleza ou a juventude; (...) Elas são uma inspiração pelo seu contexto histórico e pelo seu valor representativo. Os textos constituem uma parte importante nestas performances, já que estas são feitas com base em textos filosóficos, psi- coanalíticos e literários de autores como Antonin Artaud, Michel Serres, Eugenie Lemoine-Luccioni, Alphonse Allais, Elisabeth Betuel Fiebig, Raphael Cuir, Julia Kristeva e ainda textos hindus em sânscrito. Tudo é feito pela artista de maneira consciente já que as anestésias são dadas a nível local e não geral, o que lhe permite gerir o que se passa à sua volta assim como os materiais que registaram a sua performance para futuras exposições. Orlan, tal como qualquer artista, toma uma certa posição em relação a uma ideologia artística que quer ver materializada” (DUARTE, p. 5).

Desta forma, inspirados pela série *Reencarnação de St. Orlan*, trouxemos ao jogo elementos como a leitura de textos, a utilização de música clássica e a transmissão ao vivo do ato cirúrgico.

Sendo assim, um dos atos performáticos empregados por Orlan e assumido por nós neste 3º pedaço foi a captação do “procedimento cirúrgico” do *Não-eu* e a projeção ao vivo no telão, ao fundo do palco. Interessava-nos o conceito de superexposição proposto pela *performer* francesa e quisemos fazer proveito deste artifício. A câmera da Thais capta a abertura do meu ventre e flagra o momento exato em que o cabo de luz é extraído do corpo-*performer*. Como trabalhamos com processos lúdicos neste pedaço do *Não-eu* (utilização de meias-calças, linhas, cordões luminosos, fitas adesivas, tecidos) associados à ação de “(des)amarrar” em oposição ao ato real de “operar”, o *close up* do vídeo ao vivo sobre o corte, a laceração e a sutura da carne/pele do *Não-eu*, por vezes mascara essa relação “real vs. artificial” e instaura “*um questionamento progressivo dos espaços da ficção/ilusão e das fronteiras entre a arte e o real*” (CABALLERO, 2007, p. 58)⁵², reiterando a discussão sobre a ambivalência dos conceitos de teatralidade e performatividade, que tanto interessam nesta pesquisa.



⁵² “(...) un cuestionamiento progresivo de los espacios de la ficción/ilusión y de las fronteras entre el arte y lo real” (CABALLERO, 2007, p. 58, tradução minha).

Além do vídeo, a leitura do texto em um microfone é outro artifício utilizado. Depois de experimentarmos algumas possibilidades textuais, como por exemplo, leituras de propagandas de produtos de beleza em revistas femininas, optamos por utilizar um poema escrito por mim durante os processos de ensaios; poema este que expressava anseios que surgiram das questões aqui pesquisadas.

Narciso-me

Sei que é tarde mas não me encontro

E se eu dormir e acordar diferente

Sem meu rosto

Seria um alívio

Confesso

Mas seria quem?

Quem?

Sem rosto

Alguém sem rosto

Ou com o rosto de alguém

Ninguém

Meu rosto sou eu?

Seu rosto é meu?

Quanto vale o seu rosto?

E o meu?

E se eu sonhar que sou outro alguém

Dorian Gray

Mantenha-me assim

Sempre assim

o que for melhor de mim

E o pior de mim...

Bota fora

Troca substitui subtrai suaviza substantiza supervisiona suplementa cicatriza

Embeleza

O pior de mim

*Sei que é tarde
Mas meu corpo implode
Meu rosto afunda aprofunda
Meus dentes meus olhos meu nariz minha boca
Meu cabelo meu cérebro minhas orelhas
Meu peito meus braços antebraços coração
Minhas mãos
Meu pau meu cu meu culhão
Intestinos estômago
Joelhos pernas pés
Num vácuo de mim
Pra mim
Autofagia
Narciso-me*

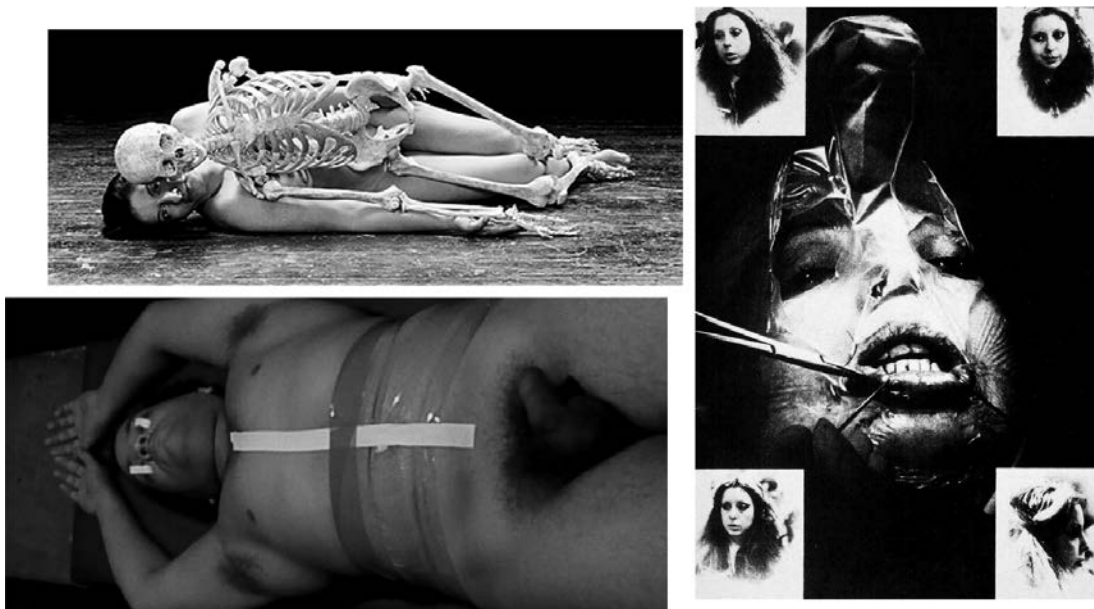
(Daniel Colin – 06 de outubro de 2011)

Além de Orlan, uma outra grande referência artística também homenageada no 3º pedaço é Marina Abramovic, um dos nomes mais influentes da *Performance art*. Recentemente, Marina dedicou-se a procedimentos de *reperformar performances*, o que culminou na execução do projeto autoral intitulado “Seven Easy Pieces” (2005)⁵³. Tal projeto consistiu na reapresentação de seis performances célebres de seis diferentes artistas, além de uma inédita da própria Abramovic. Sua ideia conceitual reside na discussão do próprio conceito de *performance*, no debate sobre a efemeridade desta linguagem artística.

⁵³ “Entre os dias 9 e 15 de novembro de 2005, portanto durante sete dias, Marina Abramovic realizou sete performances no centro da rotunda do Museu Guggenheim de Nova York. Por sete horas, em cada um dos dias, ela reencenou seis performances consideradas seminais na história da arte. Remontando ao ciclo bíblico da criação do mundo, ela, então, ‘descansou’ no último dia realizando uma nova performance, intitulada *Entering the other side*. (...) Agora, para compreender melhor a amplitude de *Seven Easy Pieces*, vamos observar, em primeiro lugar, quais foram as performances selecionadas por Marina Abramovic: *Body Pressure*, de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974); *Seedbed*, de Vito Acconci (Nova York, 1972 – dois dias por semana, seis horas cada dia); *Action pants: genital panic*, de Valie Export (Munique, 1969 – dez minutos); *The conditioning, first action of self-portrait(s)*, de Gina Pane (1973 – trinta minutos); *How to explain pictures to a dead hare (...)*, de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965 – três horas); *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic (Innsbruck, 1975, duas horas); *Entering the other side*” (CYPRIANO, 2009).

“Mais do que um trabalho que pensa a ética da recriação de uma performance, é uma performance em si, que discute seu próprio conceito. (...) Abramovic (...) aponta para trabalhos seminais, discute a radicalidade deles, ao mesmo tempo em que agrega um outro caráter: o da encenação, que já há algum tempo tem sido constante em sua carreira. (...) ‘Seven Easy Pieces’ acaba (...) colocando sua autora no centro do debate sobre o novo estatuto das ações ao vivo” (CYPRIANO, 2009).

Ao tentar ser Orlan, acabamos *reperformando* o trabalho desta artista francesa e, assim, pudemos experienciar e discutir alguns dos questionamentos que Abramovic defende em “Seven Easy Pieces”.



**Daniel Colin é Orlan e é também - justamente por isso! - Marina Abramovic.*

*Pedaço 4: Samba Frankenstein

Uma profusão de fotografias de pessoas e personagens famosas era projetada em formato de slides na parede da sala de ensaio. Um desfile de corpos heterogêneos que preenchiam a projeção de 5 em 5 segundos: Adolf Hitler. Pato Donald. Angélica. Valesca Popozuda. Pelé. Lula. Luciano Huck. Alexandre Frota. E outro corpo. E mais outro. Outro. Até retornarmos a Hitler. Donald. Angélica. E assim sucessivamente. A maioria dos corpos foram retirados da lista “*Quem eu gostaria de ser se não fosse eu mesmo?*”. A proposta de jogo era escolher alguns dos corpos que surgiam na projeção e assimilar partes destas pessoas/personagens aos nossos corpos. Todos os tipos de materiais e artifícios eram permitidos, mas fixamo-nos na utilização de tecidos, páginas de revistas, meias-calças e fitas crepes. Esta improvisação era nitidamente uma variação e articulação das ações do corpo-Narciso (“repetir” e “espelhar”) com a proposta de jogo existente na *performance VITRINE*.

A partir deste processo criativo elaboramos o 4º e último pedaço do *Não-eu*.

A primeira parte deste pedaço consiste na apresentação destes corpos-desejos, construídos de membros/cartilagens/peles/ossos de outras pessoas. O corpo-Frankenstein dismórfico, alegórico apresenta-se em cena. Evidentemente grotesco, “*um corpo em movimento, nunca acabado, sempre em estado de criação*” (CABALLERO, 2007, p.



56-57)⁵⁴. Sem rosto. Um Ricardo-fêmea-Popozuda, em contraponto a um Daniel-ogro-Bengala. As relações corporais sociopolíticas travadas entre gêneros. A estes corpos-desejos, contudo, não bastava apenas a potência da imagem estática – havia a necessidade de expressão, de movimento. De um movimento-Frankenstein. “*Como se movimenta esse corpo-Frankenstein?*”; “*Como se locomove?*”; “*Como se articula?*”; “*Como dança?*”; “*Como interage com outro corpo-Frankenstein?*”.

A segunda parte do 4º pedaço, portanto, constituiu-se de encontrar o movimento-Frankenstein.

A primeira atitude dos *performers* foi assimilar não somente as características físicas dos corpos-geradores, mas, sobretudo, abarcar movimentos e ações que fossem associados a estas pessoas/personagens. Optamos, após improvisações sobre tais movimentos, atermo-nos a ações-clichês ligadas a um universo mais sensual e até mesmo sexual, sugeridos pelas práticas profissionais de Valesca Popozuda e Kid Bengala, duas das figuras mais revistas nos processos de criação. Ao se movimentar, o nosso corpo-Frankenstein sambava desenfreadamente. Seduzia. Masturbava-se. Exibia-se. Devorava-se. Lambia-se. E se revelava também. Striptease de si. Surgia a necessidade de livrar-se do supérfluo. Da exposição do real. O corpo nu se apresentava e se presentificava. Mas ainda assim, escondia um segredo, ocultava o sexo, confrontava o gênero.

Após um ensaio aberto da *performance* já formatada para alguns alunos meus e do Ricardo, eles sugeriram que o corpo nu dos *performers*, ao final da apresentação, deveria surpreender, chocar ainda mais do que sua simples exposição. “*Por que não ocultar o pau, como fazem os travestis?*”, sugere a aluna C. “*Isso, boa ideia, vocês poderiam ‘acuendar a neca’!*”⁵⁵, complementa L., uma outra aluna ali presente, mesmo que alguns dos alunos-espectadores não entendessem a expressão. Desta maneira, decidimos assimilar a proposição deles e assumir este corpo questionador ao final da performance, até porque, de certa maneira, ele faz alusão a um dos corpos-geradores que surgiram em improvisações durante os ensaios da pesquisa: o do fotógrafo, autor e ativista transexual norte-americano Loren Cameron, cujos trabalhos envolvem fotografias, incluindo

⁵⁴ “(...) un cuerpo em movimiento, nunca acabado, siempre en estado de creación” (CABALLERO, 2007, p. 56-57, tradução minha).

⁵⁵ “Acuendar a neca” é uma expressão utilizada para designar “a arte de esconder o pênis sob a roupa, conferindo uma aparência para a região pubiana semelhante ao genital da mulher. Normalmente força-se o pênis para trás, ocultando-o por entre as pernas e as nádegas, com o auxílio de uma calcinha justa” (BENEDETTI, p. 163).

autorretratos, que consistem em corpos nus e vestidos de transgêneros e transexuais homens e mulheres⁵⁶.

**Daniel Colin e Ricardo Zigomático são Loren Cameron.*



Este pedaço do *Não-eu* em muito lembra a já comentada *performance BE_once*: tanto em uma quanto no outro, os corpos estranhamente distorcidos, carregados de um discurso político-artístico, assumem sua condição de corpo grotesco, o qual, segundo Caballero, adquire dimensão plena nas ações carnavalescas,

“(...) pertenece ao sistema de imagens da cultura popular, onde o alto e o baixo têm um sentido estritamente topográfico e onde se integram o cósmico, o social e o corporal. Ali o grotesco representa uma imagem heterogênea e ambivalente do mundo, integrando reinos opostos: vida-morte, riso-dor” (CABALLERO, 2007, p. 56-57)⁵⁷.

⁵⁶ In: <http://www.lorencameron.com/>

⁵⁷ *“(...) pertenece al sistema de imágenes de la cultura popular, donde lo alto y lo bajo tienen un sentido estrictamente topográfico y donde se integran lo cósmico, lo social y lo corporal. Allí lo grotesco representa*

A utilização consciente de um corpo grotesco vem concordar com as palavras de Caballero, que percebe a arte do século XX e XXI como produtora de construções visuais que problematizam o cânone do belo. Para a autora,

“o grotesco é um organismo desorganizador, desestabilizador do cânone agelasta do belo. As séries do belo-sério-elevado e do feio-cômico/risível-degradado têm estabelecido convenções legitimadas por um sistema poético ao largo de mais de vinte séculos. Estas convenções determinaram a percepção estética de nossa cultura, inclusive depois das perfurações das vanguardas” (CABALLERO, 2007, p. 57)⁵⁸.

Caballero, ao rememorar algumas ações da vanguarda, citando obras artísticas de Marcel Duchamp, Orlan, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, dentre outros, percebe que em todas elas,

“se configura o corpo grotesco como esfera do híbrido, produzindo a emergência do oculto-degradado, do ‘sujo’ e do ‘feio’ social. Esta outra configuração artística constitui uma subversão de convenções, de olhares, de posições, e gera confrontações. A representação do corporal como espelho deformante, como freak, tem um correlato metafórico no corpus nada apolíneo de certas teatralidades emergentes nas últimas décadas do XX” (CABALLERO, 2007, p. 58)⁵⁹.

Para a pesquisa, a expressão “espelho deformante” usada por Caballero torna-se muito contundente: é na deformidade do reflexo que Narciso conflitua. Eu me reconheço no espelho que me reflete, mas me pergunto se o que vejo é o que eu sou de fato. Por isso, a imitação, tanto em *BE_once*, quanto em *VITRINE* e em *Não-eu* de modo geral, assume uma posição fundamental no processo de criação dos artistas e possui um caráter absolutamente central no objetivo crítico do trabalho, já que pode ser compreendida sob duas perspectivas. Se por um lado, a imitação comumente pode ser

una imagen heterogénea y ambivalente del mundo, integrando reinos opuestos: vida-muerte, risa-dolor” (CABALLERO, 2007, p. 56-57, tradução minha).

⁵⁸ *“Lo grotesco es un organismo desorganizador, desestabilizador del canon agelasta de lo bello. Las series de lo bello-serio-elevado y de lo feo-cómico/risible-degradado han establecido convenciones legitimadas por un sistema poético a lo largo de más de veinte siglos. Estas convenciones determinaron la percepción estética de nuestra cultura, incluso después de las horadaciones de las vanguardias”* (CABALLERO, 2007, p. 57, tradução minha).

⁵⁹ *“(…) se configura el cuerpo grotesco como esfera de lo híbrido, produciendo la emergencia de lo oculto-degradado, de lo ‘sucio’ y lo ‘feo’ social. Esta otra configuración artística constituye una subversión de convenciones, de miradas, de posiciones, y genera confrontaciones. La representación de lo corporal como espejo deformante, como freak, tiene un correlato metafórico en el corpus nada apolíneo de ciertas teatralidades emergentes en las últimas décadas del XX”* (CABALLERO, 2007, p. 58, tradução minha).

observada como um processo evolutivo do homem, tal como Mauss defende ao escrever que

“a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. (...) O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do executado à sua frente ou com ele pelos outros. É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social” (MAUSS, 1974, p. 215),

por outro, podemos perceber a mímese não só como semelhança, mas também como uma ameaça, como constata Greiner ao escrever sobre a mímese: para a autora, amparada nos textos de Homi K. Bhabba,

“a imitação emergiria também como representação da diferença, que seria, por si mesma, um processo de repúdio. A imitação seria o signo da dupla articulação, uma estratégia complexa que se apropria do outro já que este visualiza o poder (...) A ameaça da imitação está na visão dupla que revela a ambivalência do discurso colonial e rompe com a sua autoridade.” (GREINER, 2005, p. 105-106).

Desta forma, *Não-eu* utiliza a imitação como artifício contestador dos processos de padronização corporal socialmente estabelecidos, pois *“a mímese não apenas destroi a autoridade narcísica no discurso colonizador através da fragmentação da diferença e do desejo, como o afronta a partir de estratégias diferentes”* (GREINER, 2005, p. 106).

6. SUTURANDO AS IDEIAS

A lã vermelha amarra as pontas, prende as arestas e ata os membros ao espaço, concreta e metaforicamente. Sou preso pela lã mas, concomitantemente, posso enlaçar os pensamentos e as descobertas. Para mim, os espaços criados pelas artes performáticas precisam estar sempre – e estão! – interconectados com o mundo contemporâneo. A lã vermelha entrelaça estes espaços. Mais do que propiciar respostas, pretendo com meus processos artísticos suscitar questionamentos, para mim mesmo e para o espectador. Pretendo refletir sobre a realidade na qual estamos inseridos através de processos criativos que dialoguem com esta realidade. Foi-me doloroso dispor meu corpo para esta discussão: senti-lo doer, fraquejar, excitar-se, contorcer-se, desnudar-se. E assim foi para os outros dois performers, em diferentes graus de relação com o trabalho e com seus próprios corpos. *“A pesquisa foi muito feliz no sentido de problematizar e discutir os vários corpos que nos rodeiam e nos ‘geram’, a partir da intervenção nele próprio”*, comenta Ricardo em uma avaliação coletiva sobre os processos da pesquisa nestes dois anos de trabalho. A avaliação do processo, tanto individual quanto coletivamente, torna-se a base deste memorial.

Percebo, neste período da pesquisa, o quão imprescindível foi a necessidade do movimento nos nossos corpos; em um primeiro momento, o movimento não era algo que importava para as minhas considerações ou divagações sobre a pesquisa. Todas as improvisações geraram movimentos e ações intrínsecos à própria improvisação. As ações que nossos corpos realizavam nas salas de ensaio foram cada vez mais se desenhando e se definindo coreograficamente e nos vimos imbricados às noções levantadas por José Gil e aqui utilizadas no capítulo 2. Pudemos assimilar praticamente a compreensão sobre os espaços do corpo, sobre a projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior, mesmo que de modo superficial, às vezes.

Interessa-me ainda refletir sobre o modo como o acaso foi direcionando os caminhos dos ensaios e da pesquisa em si. O acaso modificou as tendências do projeto, gerando uma relação cíclica e orgânica entre estes conceitos de Cecilia Salles. Quando optamos por não mais utilizar as noções de corpo canônico e dissonante; quando investimos nos corpos de Narciso e de Cristo; ou quando permitimos que os corpos de pessoas reais e famosas invadissem os processos de ensaio sobre o corpo-Frankenstein; todos os recursos, descritos no capítulo 4, são exemplos de o quanto o acaso colaborou

na modificação da tendência. E estes acasos foram essenciais para a continuidade do trabalho e, evidentemente, para a elaboração da performance final, apresentada à banca examinadora no dia 02 de julho de 2012.

Ao analisar este trabalho final, acredito que ele tomou uma proporção diferente daquele apresentado para a banca de qualificação em agosto de 2011; fato inclusive comentado pela Prof. Mirna Spritzer, presente em ambas as bancas. Diferentemente da versão para a qualificação, o trabalho final estava mais comedido, sem abuso explícito da nudez dos performers, visualmente “clean”, cuja iluminação colaborou para uma estética mais “teatral”, digamos assim. *“Poderia ter sido melhor formatado, com mais tempo de fechamento, mas supriu minhas expectativas em relação à reação do público e da banca. Vemos que com o trabalho final temos algo que pode render um ótimo espetáculo”*, coloca Ricardo. Utilizamos, como descrito no capítulo 5, quatro cenas que a nós refletiam vários dos pontos pelos quais percorremos durante o processo da pesquisa e, através destas cenas, acredito que tivemos a chance de trazer à tona algumas das discussões levantadas neste memorial. Contudo, para mim parece evidente que as respostas a estas questões foram mais efetivas durante o processo da pesquisa, nos ensaios e nas leituras, do que na performance final propriamente dita. Thais complementa minha reflexão ao constatar que *“talvez a apresentação final, com a necessidade de compilar tanto trabalho em um tempo tão curto, não tenha dado conta de mostrar toda a diversidade de reflexões e descobertas que fizemos no período de ensaios. Ainda assim, acho que atingimos o objetivo do estudo proposto, que era o de discutir, problematizar a questão”*.

De qualquer modo, acredito que poderíamos aprofundar bem mais acerca dos procedimentos de transformação de nossos corpos, buscando outras alternativas para estes procedimentos, fossem reais ou virtuais. Thais faz uma excelente análise sobre isso ao dizer: *“o que eu sinto é que o campo da performance é um sem fim de possibilidades, e sempre que fazemos uma escolha inevitavelmente abrimos mão de algo. Como eu disse, acho que descobrimos muitas coisas interessantes, que numa sequência de pesquisa podem ser melhor exploradas. Para citar algo, acho que o vídeo tem um vasto potencial não explorado na transformação virtual dos corpos, e a transformação física real – corte de cabelo, emagrecimento (havia a ideia de Daniel Colin perder peso drasticamente durante o processo), manipulação de partes do corpo – também são possibilidades de modificação que foram exploradas ainda de forma superficial”*. Outra possibilidade que

havíamos levantado em um de nossos *brainstorms* durante o processo, por exemplo, foi a tatuagem como procedimento definitivo de transformação corporal, como lembrado pelo Ricardo: *“na minha perspectiva, um procedimento que poderia ter sido experimentado na pesquisa é a tatuagem, pois ela é algo que eu presumo ser cenicamente interessante. Todo ritual da tatuagem: a feitura, amostragem, ampliação em vídeo, cópia desenhada em outro corpo; enfim, várias possibilidades que me ocorrem agora”*.

As palavras do Ricardo somam-se às minhas e às da Thais, tornando-se um único corpo-pensamento. Tendo refletido sobre estes 24 meses de pesquisa, atando algumas pontas das lãs vermelhas que entrelaçam o corpo-pensamento, sou içado a um patamar que jamais imaginaria estar. Os processos corporais pelos quais passei nestes dois anos da pesquisa *Não-eu* me possibilitaram arrojear novos olhares aos sistemas cognitivos do meu próprio corpo, que me fizeram articular outras ideias e conceitos a serem aprofundados em estudos futuros.

Há um primeiro desejo de compreender mais a fundo as capacidades políticas do corpo, relacionando arte e realidade para desvelar os eventuais diálogos existentes entre elas. O contato que pude ter com a obra de vários artistas performáticos aguçou-me a querer pesquisar mais sobre o comportamento do mundo contemporâneo e os territórios abarcados pelas artes performáticas em contato com este mundo.

Depois, surge a vontade de aprofundar os estudos sobre os processos de hibridização do *performer* com as tecnologias audiovisuais; processos estes que foram aqui estabelecidos e utilizados, mas que não puderam ser efetivamente analisados, já que não estavam no cerne da proposta da pesquisa. Thais compreende que *“nessa fase da pesquisa, o vídeo – minha função principal – ficou um pouco em segundo plano. Acho que isso era um caminho natural, visto que com o tempo curto e a enorme possibilidade de caminhos a seguir, o ideal seria mesmo apegar-se aos materiais que o pesquisador principal, Daniel Colin, dominasse melhor. De qualquer forma o vídeo aparece. Ainda tímido, mas (...) fica como um embrião de ideia a ser explorado”*.

Outra questão que emergiu a partir dos jogos improvisacionais diz respeito a processos de associação mnemônica, que acabaram influenciando momentos diversificados da prática corporal em si. A memória como imagem geradora dos processos criativos tornaram-se pontos de interesse para um exame minucioso em um próximo estudo.

Pretendo continuar com minha pesquisa acadêmica em um projeto de doutorado no futuro, que possa articular estas questões acima levantadas e que foram suscitadas no *Não-eu*, mas de forma alguma, encontram-se esgotadas em meus anseios e questionamentos enquanto pesquisador em artes cênicas. Evidentemente eu tenho a consciência da pluralidade de focos existentes em tais questionamentos. Apenas listei-os como forma de liberar estes desejos, mesmo que eles não se coincidam em um mesmo trabalho artístico. São pontas de lãs vermelhas que eu preferi deixar soltas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, teses e dissertações

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance – Essays in Modernism and Postmodernism*. Londres: Routledge, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2005.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York/NY: Theatre Communications Group, 2005.

BRODSKY, Marcelo & PANTOJA, Julio (ed.). *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: la marca editora, 2009.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de sítio).

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção temas da arte contemporânea).

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (orgs.). *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas – Memória ABRACE IX*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2006.

CASTRO, Ana Lúcia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2009.

DIAS, Alexandra Gonçalves. *Performance-me! O processo de si pelo movimento dos desejos*. Porto Alegre, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do Corpo e Reinvenção de Linguagem: Transcrição de Retratos Literários de Gertrude Stein na Composição do Corpo Cênico*. Santa Catarina, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.

- FERREIRA, Paula Garcia Gonçalves. *Corpo Ruído como procedimento na arte*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade Santa Marcelina.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão & Educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GIL, José. *Movimento total – O Corpo e a Dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Performance: live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson Inc., 2004.
- _____. *Performances: l'art em action*. Paris: Editions Thames & Hudson, 1999.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *A sociologia do corpo*. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.); MONTEIRO, Marianna F. M. (org.). *Espaço e performance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- MOMO, Mariangela. *Mídia e consumo na produção de uma infância pós-moderna que vai à escola*. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

OLIVEIRA, Andressa Cantergiani Fagundes de. *A midiaticização da dor: estratégias comunicativas e resistência política*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.

PADILHA, Priscila Genara. *Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett*. Porto Alegre, 2011. Memorial (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTANA, Isabella Oliveira. *Campos do terror contemporâneo (res)significados no topos da Performance Art*. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SASTRE, Cibele. *Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da labanálise*. Porto Alegre, 2009. Memorial (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHECHNER, Richard. *Performance – teoria y prácticas interculturales*. Trad. M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros Del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2000.

_____. Theory of performance. In: *Essays on Performance Theory*. New York: Drama Book Specialist (publishers), 1977.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Mécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org.); GUSMÃO, Rita (org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Veja, 1999.

Artigos e ensaios

CAMOZZATO, Viviane Castro. Imagem e consumo nas produções de si. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). *A educação na cultura da mídia e do consumo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 44-46.

COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 299-315.

COLIN, Daniel dos Santos. Eu sou Beyoncé: uma reflexão-crítica sobre a performance artística *Be_once*. In: Revista *Cena em Movimento*. Porto Alegre: PPG Artes Cênicas UFRGS, 2011, nº 2.

EDMONDS, Alexander. No universo da beleza: Notas de campo sobre cirurgia plástica no Rio de Janeiro. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 189-261.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os *Performance Studies*? (Trad. Edécio Mostaço e Cláudia Sachs) In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: PPG Artes Cênicas USP, 2008, nº 8, p. 197-210.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 9-28.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (orgs.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000, p. 109-120.

FONTES, Malu. Os percursos do corpo na cultura contemporânea. In: COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). *Corpos mutantes: ensaio sobre novas (d)eficiências corporais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 73-87.

LE BRETON, David. A Síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 49-67.

LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro pós-dramático e teatro político. In: *Sala Preta* - Revista de Artes Cênicas. São Paulo: PPG Artes Cênicas USP, 2003, nº 3, p. 9-19.

MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 79-137.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU, 1974.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Bordas rarefeitas da linguagem artística Performance: suas possibilidades em meios tecnológicos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org.) & GUSMÃO, Rita (org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MOMO, Mariangela; CAMOZZATO, Viviane Castro. O inescapável consumo de si mesmo: pensando a fabricação dos sujeitos contemporâneos. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). *A educação na cultura da mídia e do consumo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 38-40.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 15-48.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, 2003, nº 12: p. 25-50.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. Trad. Eric Roland Rene Heneault. In: NOVAES, Aduino (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Artigos (Internet)

BENEDETTI, Marcos. *(Trans)formação do corpo e feitura do gênero entre travestis de Porto Alegre, Brasil*. In: http://bvs.minsa.gob.pe/local/GOB/921_UNIV167-4.pdf. Acesso em 14 de março de 2012.

CYPRIANO, Fabio. *Performance e reencenação: uma análise de Seven Easy Pieces de Marina Abramovic*. 2009. In: <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/09/02/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-easy-pieces-de-marina-abramovic/12156>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

DUARTE, Eunice Gonçalves. *Orlan, do outro lado do espelho*. In: www.bocc.ubi.pt. Acesso em 17 de agosto de 2010.

HARTMANN, Luciana; SCHULZ, Cláudia. *Dramaturgia da Carne: uma experiência em Performance Art*. Disponível em http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf_II_Seminario/GT2/claudia_schulz.pdf. Acesso em 07 de maio de 2010.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, EBA - UFBA, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez 2008. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/01_Artigo_Ze_Mario_Ohun_4.pdf. Acesso em 07 de maio de 2010.

Sites e blogs (Internet)

www.artesescenicas.uclm.es

www.artistanoartista.com.ar

www.bienalmercosul.art.br/noticia/1081

www.depositodeteatro.com.br

www.naoeuperformer.blogspot.com

www.orlan.net

www.patoleszko.com

www.performancelogia.blogspot.com

www.teatrosarcaustico.blogspot.com