

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal da Paraíba
Centro de Artes e Comunicação
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais

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

Renata Caldas de Souza

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal da Paraíba
Centro de Artes e Comunicação
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais

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

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB como requisito para Mestrado. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais. Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Roberta Ramos Marques.

Recife, 2020

Renata Caldas de Souza

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

Comissão Examinadora

Prof^{ta}.Dr^a. Roberta Ramos (Orientadora)

Prof^{ta}. Dr^a. Renata Wilner – PPGAV / UFPE-UFPB (Membra Titular Interna)

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa – CAC/UFPE (Membro Titular Externo)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta processos poéticos próprios ao campo da performance arte. O percurso carrega consigo passos de um fazer que transita entre linguagens distintas de uma atriz que se descobriu performer. A partir da observação desses rastros experimentais exponho relatos de experiência de duas criações: *É permitido chorar*, uma performance-instalação em que eu entro no local sem avisar e permaneço chorando por cerca de meia hora; e *Meu abismo*, performance em que me equilibro pela superfície de uma fita de Moebius de oito metros de extensão. Os dois trabalhos foram criados durante o primeiro ano de estudo no PPGAV/UFPE-UFPB e seguem em circulação por eventos acadêmicos, mostras e festivais de arte.

Os meandros do processo criativo, traços em comum dessas duas obras, seus desdobramentos e a maneira pela qual essas dialogam com outros trabalhos encontram-se neste estudo. Além das descrições desses processos e suas trajetórias, valho-me da experiência no campo teatral para apresentar o cruzamento de elementos da cena com qualidades da performance. Especificamente, ponto espaço, corpo e materialidade inseridos em determinados componentes cênicos, sendo esses cenografia, iluminação, figurino, texto e ator para detalhar essa migração das artes cênicas para as artes visuais na construção das duas obras aqui estudadas. Ou seja, aqui exporei em que medida houve, nesses trabalhos, a contribuição desses elementos para as artes visuais, especificamente a performance.

A ideia de recorrer a esses aspectos veio da observação de textos que sublinham a influência da performance no teatro, como o ensaio de Josette Féral *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo* (2008) e o livro *A encenação contemporânea*, de Patrice Pavis (2013), para quem a performance é tida como “teatro das artes visuais”. Interessa-me aqui um movimento no sentido oposto e complementar, assumindo o campo da performance como protagonista nessa observação.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Instalação; Criação; Choro; Abismo; Processo criativo; Teatro performativo.

SUMÁRIO

Introdução	06
Capítulo 1 - Caminho cênico-visual	11
1. Do teatro para a performance.....	11
2. Rastros da constituição de si.....	22
Capítulo 2 - É permitido chorar	33
1. Nó na garganta.....	33
2. A materialidade como ponto de partida.....	35
3. Colaborações da cena.....	41
4. Síntese poética.....	48
Capítulo 3 - Meu abismo	50
1. Abismada.....	50
2. Passo a passo criativo.....	51
1.2.1. listas e listras.....	54
1.2.2. Investigação da materialidade.....	62
2.3. Fita de Moebius: objeto não-orientável.....	69
2.4. Caminhando: espaço abismal.....	70
Capítulo 4 - Desdobramentos e conexões	78
1.Performer / Modelo vivo.....	78
2. Risco ao ar livre.....	83
3.Cruzamentos.....	87
3.1. É permitido chorar.....	87
3.2. Meu abismo.....	88
4. Elementos da cena x qualidades da performance.....	90
5.Ramificações.....	91
5.1. Reconciliação.....	91
5.2. Rarefeito.....	93
Considerações finais	100
Referências bibliográficas.....	104
Anexos	
Créditos fotográficos	

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de itinerâncias, de um caminho impreciso e inquieto, um rastro pessoal e artístico de quem se estabelece e já não está mais ali. Pisar territórios desconhecidos, deslocar-se, sair da zona de conforto, explorar campos, abandonar certezas, descartar a estabilidade, equilibrar-se, arriscar outra direção, mover-se. Assim trato meu caminho. Concreto e metafórico, esse percurso carrega consigo passos de um fazer que transita entre linguagens e distintas esferas da arte.

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

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

A partir do ensaio clássico de Féral, *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*, percebo essa contribuição de linguagens no sentido oposto, oferecida pelo teatro ao campo performativo, entendendo-a enquanto performance arte (artes visuais)¹, tentando integrar uma linguagem na outra, ainda que exista “desde sempre entre a performance e o teatro uma desconfiança recíproca” (FÉRAL, 2008, p.197).

¹ Enquanto muitas vezes o termo performance é associada a desempenho, trato aqui a performance conforme a noção de performance art ou performance arte, atribuída às artes visuais.

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

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

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

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

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

A metodologia tem caráter qualitativo no que se refere ao trabalho como um todo, por lidar com dados e análises de natureza qualitativa e por tratar de processos subjetivos. A pesquisa também se qualifica como estudo de caso e foi dividida em etapas de leitura bibliográfica, aulas teóricas e/ ou práticas, estágios de docência supervisionados, prática artística, escrita, registro de atividades e observação do material produzido e coletado a partir do contato com o público, seja presencial ou virtual. O material coletado inclui fotos, vídeos e postagens em redes sociais.

A fim de discorrer sobre o conceito da performance, tomo como base publicações como *A arte da performance* (GLUSBERG, 2013); *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco* (BARBOSA, 2018); além da obra de referência *Dicionário da performance e do*

teatro contemporâneo (PAVIS, 2017). A bibliografia inclui, ainda, reflexões mais recentes reunidas em *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea* (OLIVEIRA JUNIOR, 2011).

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

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

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

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

No capítulo **É permitido chorar** descrevo a criação de *É permitido chorar*, trabalho desenvolvido na disciplina *Tramações: cultura visual, gênero e sexualidade* (1/2018), ministrada pela professora Luciana Borre, apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Tramações 2* (Galeria Capibaribe, maio e junho 2018). A obra segue em circulação, tendo passado por eventos tanto de artes visuais quanto de artes cênicas, dentro e fora do âmbito acadêmico, tais como *Reperformar o afeto* (IFRN/ junho 2018); *VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação* como comunicação artística (UFPE/ junho 2018), *Exposição Risco!* (Museu Murillo La Greca/ Recife/ 2019), *Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília*, outubro de 2019) e na *XII Semana de Artes Cênicas da UFPE* (2019).

Já o capítulo **Meu abismo** trata do processo criativo e da trajetória da performance *Meu abismo*, criada durante um estágio docência na disciplina *Performance: memória, arquivo e reagências* (UFPE), ministrada pela orientadora desta pesquisa, na qual também acompanhei os demais alunos em suas criações. A experiência de processo criativo envolveu listas de referências

que, no meu caso, inclui artistas de contextos e expressões variadas, tais como o desenhista holandês M.C. Escher, o arquiteto Oscar Niemeyer e o performer Daniel Santiago.

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

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

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

Além do relato minucioso de criação desses trabalhos, apelidados por mim de *Choro* e *Abismo*, a maneira pela qual essas obras dialogam com suas referências e outros trabalhos que, originalmente não serviram como fonte de inspiração, encontra-se esboçada nesta pesquisa. Como muitas vezes, os processos criativos permanecem restritos ao acesso do próprio artista, esta pesquisa busca decodificá-los, na tentativa de identificar sinais de uma poética própria, detalhar fazeres, desvendar trajetos e torná-los acessíveis. O contato com o público, diretamente ou via redes sociais, também é uma maneira de acessar os meandros de cada trabalho.

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

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

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

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

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

No caso desta pesquisa, a vontade de comunicação abrange tanto a obra de arte apresentada como tal, quanto os escritos relacionados a ela. É, ainda, intuito deste estudo investigar a linguagem da performance enquanto intervenção, arte experimental e ramificação da arte visual e da arte de rua; reconhecer, debater e ampliar a visibilidade no âmbito acadêmico à arte experimental, assim como refletir sobre seus desdobramentos midiáticos.

CAPÍTULO 1

CAMINHO CÊNICO-VISUAL

1.1 Do teatro para a performance

Considerações

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

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

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

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

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

Nesse critério de seleção, excluí a ambientação sonora, por não fazer parte das performances sequer em forma de composição original, arranjos, trilha sonora, direção musical ou

efeitos de sonorização. Também não consta como elementos da cena a figura do diretor teatral, uma vez que esse justamente rege os componentes cênicos, sendo o responsável pela *mise-en-scène*, ou seja, o encenador.

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

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

Antes de nos debruçarmos sobre essas questões, tratarei aqui o contexto no qual o teatro serviu de alicerce para o que se conhece hoje como performance, performance arte ou, originalmente, performance art.³ Primeiramente, recorreremos à localização dos primórdios da performance: a peça teatral *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Sobre a montagem feita em 1892, em Paris, Jorge Glusberg narra que

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

Na descrição da peça, considerada escandalosa na época, notamos a presença de elementos que interessam a essa pesquisa: o texto fora do padrão, os figurinos inovadores, da voz (e provavelmente corpo em coerência com figurinos e comportamentos não-cotidianos) e da atmosfera onírica. Importante frisar a ruptura das convenções do teatro realista, predominante no século XIX, caracterizado por abordar temas sociais em personagens do cotidiano⁴.

O marco seguinte à pré-história da performance ocorreria somente quinze anos após o impacto de *Ubu Rei*, com o Manifesto de Marinetti e as Noites Futuristas, que incluíam “recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais”. (GLUSBERG, 2013, p. 13). O niilismo irônico, somado à ludicidade e a busca do envolvimento com o público, fizeram poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciar a estagnação da arte daquele momento:

3 Termos equivalentes à arte da performance, aqui tratados apenas como “performance”.

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

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

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

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

Performance e encenação

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

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

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

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

6 Aqui não vamos nos ater a certas abordagens acerca do teatro e da performance. Um apanhado possível seria recorrer aos Estudos Teatrais e aos *Performance Studies*. Enquanto o primeiro voltava-se contra a literatura

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

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

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

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

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

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

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

Ainda que teatro e performance variem em tempo e espaço a cada trabalho, a linguagem teatral costuma ter limites mais delineados do que a performance, tanto nos locais da cena

dramática, exaltando a cena e a representação, o segundo “reagrupa fenômenos sociais que têm relação com ações destinadas a serem mostradas”. (PAVIS, 2017, p. 227)

(tradicionalmente no palco)⁷ quanto no tempo de sessão, geralmente em torno de duas horas. Obviamente, há exceções.

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

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

[...] o termo performance, historicamente, surgiu na Teoria da Arte no âmbito das Artes Visuais no início do século XX, incorporando-se a partir da segunda metade do mesmo século à crítica teatral e, mais recentemente, aos estudos culturais e à cultura popular, multiplicando ainda mais suas possibilidades e encruzilhadas de entendimento (BARBOSA, 2018, p.66).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A performance e o teatro pós-dramático

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] definia a performance como uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro, que tende a inscrever o palco numa semiologia específica e normativa. Caracterizando-se por estrutura narrativa e representacional, o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada

inscrição simbólica do assunto, ao contrário da performance, que expressa fluxos de desejo e tem por função desconstruir o que o primeiro formatou (FERNANDES, 2013, p. 123).

Reverbera-nos problemática a afirmativa de Féral de que a performance teria como função desconstruir o que o teatro formatou. Fernandes pondera, entretanto, que em textos posteriores, dedicados à questão da teatralidade, “Féral atenua a oposição estabelecida nesse ensaio inicial, sustentando que a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos” (FERNANDES, 2013, p. 124), sendo que

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

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

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

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

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

Seja denominada imersão teatral ou performance-instalação, o uso de áreas não

convencionais nas artes cênicas foi recorrente nos anos 2000. Como exemplo nacional desse teatro performativo, Fernandes cita obras do Teatro da Vertigem (SP) como *Apocalypse 11,1* (2000)¹⁰, que se passava num presídio. Estive na plateia desse espetáculo no 9º Festival de Teatro de Curitiba e recordo-me como a peça me impressionou por seu forte impacto visual. Adentrando pelo lugar sombrio, a plateia era conduzida a cenas bastante densas, tanto no tema da violência quanto nas atuações vicerais¹¹.

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

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

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

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

10 Esse espetáculo encerrou a trilogia bíblica do grupo paulistano, que contou com os premiados *O paraíso perdido* (1992), apresentado na Igreja Santa Ifigênia e com *Livro de Jó* (1995), feito no Hospital Alberto I, ambos com Matheus Nachtergaele no elenco. Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/>> Acesso em: 17 mai 2020

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

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

Nesse sentido, relembro um espetáculo em que esses elementos se faziam evidentes: *The flash and crash days*, peça escrita e dirigida por Gerald Thomas na década de 1990¹³. A montagem da Cia de Ópera Seca tinha cenografia e figurinos de Daniela Thomas e contava com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres no elenco. Eram vários os efeitos de cena, com trilha e efeitos sonoros, compostos por estrondos, ecos e sobreposições a gritos e grunhidos dos personagens, a cenografia composta por um vulcão que exalava fumaça, maquiagem branca e preta cobrindo todo o rosto, figurinos nada cotidianos, ações inusitadas e pitadas de humor.

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

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



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

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

13 O espetáculo estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro em 09 de novembro de 1991 e realizou turnê nos anos seguintes em cidades brasileiras e do exterior. Na ficha técnica, Thomas assina também iluminação e trilha sonora. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389631/the-flash-and-crash-days>>. Acesso em: 24 mai 2020.

14 Uma análise sobre essa experiência espacial na vida urbana está no artigo *A morte de Danton na cidade escavada*, de Lidia Kosovski. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejeonline/article/view/483/408>> Acesso em: 16 mai 2020.

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

trama.

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

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

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

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

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

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

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

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

Nesse sentido, Carlson aponta o corpo performativo como um dos princípios básicos do

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

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

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

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

1.2. Rastros da constituição de si

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

Clarice Lispector em *Se eu fosse eu*

Inevitavelmente autorreferente, este tópico faz-se importante por expor aspectos relevantes de minha formação, com ênfase no caminho das artes cênicas para as artes visuais. Esses pontos vão mostrar de que forma foi se constituindo até culminar na feitura dos trabalhos e, conseqüentemente, na descoberta pessoal enquanto performer. Tudo isso num território tão desconhecido quanto fértil,

o Centro de Artes e Comunicação da UFPE. A seguir, é possível observar o flerte com elementos da cena, envolvendo os quesitos corpo, espaço e materialidade.

O reconhecimento próprio como artista abarca diferentes etapas nesse caminho diversificado. Em meio a indefinições profissionais, a certeza de um potencial criativo apontou campos que incluem a escrita jornalística e formas de expressão artística como a interpretação teatral. Aos poucos, a performance foi cruzando esse trajeto e apontando uma transição da atriz para a performer. A possibilidade de produzir uma obra sem necessidades de reunir uma equipe ou de elevados orçamentos foram determinantes no desenvolvimento dessa linguagem enquanto potencial poético e autoral.

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

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

Engajada nas disputas eleitorais de cada eleição, surgiu a vontade de falar e escrever sobre política. Com a certeza de que teria voz na mídia, optei pelo curso de Jornalismo, no qual exercitei a fotografia e, especificamente, o fotojornalismo. Desiludida, pouco depois, comecei a cursar Artes Cênicas, graduação. Na época, tive a oportunidade de fazer uma oficina sobre Teatro do Oprimido com o próprio Augusto Boal. Por acompanhar anualmente o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, a linguagem cinematográfica sempre esteve próxima, assim como cursos durante o evento com mestres como Ruy Guerra e Rogério Sganzerla.

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

Seguindo um eixo temático, cada artista colabora como performer em propostas próprias ou de terceiros. Minha participação nesse projeto se deu a parti de proposições do criador do

evento Magno Assis, primeiramente em *Apocalipse de performance*¹⁶, em que eu me embalava como figura de um anjo num balanço gigante montado no Instituto Central de Ciências (apelidado de minhocão), no campus da Universidade de Brasília. A segunda participação foi em *Hibridus de performance*, como uma personagem melancólica que circulava de patins entre o público e demais performers no subsolo do Conic, um edifício no centro de Brasília que reúne de igrejas evangélicas a estabelecimentos pornôs.

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

Além da estrutura curricular obrigatória no curso de Artes Cênicas da UnB, participei do PIBIC/CNPq com a pesquisa *O teatro como tradução pictórica*, investigando a transposição de pinturas de Candido Portinari e Salvador Dalí em figuras cênicas.¹⁷ Também na graduação, incluí disciplinas optativas em departamentos como de Educação Física, Sociologia, Antropologia e Psicologia. Somado a essas aulas, pude vivenciar com toda a riqueza do universo artístico ao meu redor no Instituto de Artes (IdA) numa mistura de conteúdos e ideias.

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

A mudança para o Rio de Janeiro representou uma libertação do desgaste das redações e certa crise vocacional. Dediquei-me a cursos, pesquisas teatrais e trabalhos como atriz, assistente de direção, produtora de arte e cenógrafa.

A cenografia estreitou a ligação entre as artes cênicas e visuais. A prática confirmou que o conhecimento teatral facilitaria o desenvolvimento do trabalho e o contato direto com móveis e objetos de cena, materiais estruturais diversos (como serralheria, móveis e tecidos) me aproximou de uma questão fundamental aqui e marcante em minha poética: a materialidade.

No espetáculo teatral *Se eu fosse eu*, texto de Clarice Lispector, com direção de Delson

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

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

Antunes, assinei a cenografia com Miriam Virna, também à frente da direção de arte. O convite inicial foi como assistente, mas com várias sugestões acatadas, principalmente do uso de materiais que deram unidade ao trabalho, fui promovida à cenógrafa. Um exemplo criativo dessa ocasião: o diretor havia sugerido o uso de folhas secas numa cena. Minha sugestão foi utilizar páginas de livros antigos, amarelados, dando o efeito das folhas secas, mas valendo-se do objeto livro, fonte do espetáculo, cujo resultado era uma costura dramatúrgica.

Em outra cena, que discorria sobre o ovo e a galinha, tivemos a orientação de usar ali uma tela de galinheiro. Sugerir que essa tela fosse usada em todas as cenas, como suporte para pendurar e apoiar objetos (incluindo as folhas de papel), conferindo unidade estética ao espetáculo itinerante, que percorria diversos ambientes de um antigo casarão.

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

Uma característica que assimilei também como atriz e assistente de direção sob comando de Delson Antunes foi a delicadeza. Em peças que apresentam textos profundos como a adaptação de *Perto do coração selvagem*, outro de Clarice Lispector, o diretor faz questão de levar a delicadeza como elemento primordial, tanto no aspecto visual, quanto na interpretação do próprio texto. É como se o texto já fosse denso o suficiente, sem precisar de reforço de outros elementos da encenação.

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



Figura 2: *Se eu fosse eu*: Telas de arame como base



Figura 3: *Rosas de Clarice* também nas folhas de papel

Ao falar sobre materialidade e respiro, remeto-me, ao curta-metragem *A diegese rompida*, roteiro e direção de André Warwar, no qual tive a função de atriz dividada com a de produtora de arte. O filme, rodado no Instituto Municipal Nise da Silveira (sede do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro), se passa dentro de um manicômio e apresenta atmosfera caótica de um futuro apocalíptico em que as pessoas se reúnem em volta de cilindros de oxigênio para respirar ar puro. Acompanhada do diretor de arte Rodrigo Westin, vasculhei outras salas e jardins da própria locação para montar cada ambiente. Assim, encontramos tubos e botijões, montamos, confeccionamos e reunimos os objetos de cena do manicômio.

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

Ainda no Parque Lage, pude acompanhar o trabalho do artista Michel Groisman como

assistente-colaboradora da instalação interativa *Risco*, montada no espaço Cavalariças. Bastante inventivo e focado no processo de feitura de suas obras, Groisman apresenta um jogo relacional por intermédio de uma maquinária que, neste caso, dependia da participação de 16 pessoas para ser acionada por completo, formando um único desenho coletivo.

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

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

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

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



Figura 4: Massa-Ré e militares das forças armadas nas ruas do Rio de Janeiro

Outra atividade relevante no processo de formação artística foi a participação no Brecha

Labô – Laboratório de Pesquisa Continuada, a partir de 2017, enriqueceram a experiência na tentativa de encontrar uma arte autônoma, afetiva e empática. Ali, sob comando do ator Patrick Sampaio, tive acesso a ferramentas como a técnica de *view points* (que trabalha noções como repetição, forma, dinâmica e relação espacial), incluindo exercícios práticos e discussões sobre o fazer com forte postura enquanto artista cidadão.

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

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

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

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

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

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

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



Figura 5: *Essa coisa...: Deslocamento de objetos em cena*

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

No segundo semestre de 2017, tive acesso a uma iniciativa chamada Plataforma de Emergência, com aulas do PPGAV da UFRJ abertas a ouvintes e oferecidas no Centro de Artes Hélio Oiticica. Assim, ingressei na disciplina *Dimensões Expositivas: da visualidade à cena*, oferecida pela prof^a Dr^a Sônia Salcedo. No curso, abordamos as peculiaridades entre a caixa preta (teatro) e o cubo branco (galeria), trânsito esse que funcionava como metáfora do meu próprio percurso, das artes cênicas para as artes visuais. Ao final, a turma expôs trabalhos no HO na exposição *Dimensões Expositivas*. Como eu estava fatigada das empreitadas teatrais e entusiasmada pelos estudos em artes visuais esse se tornou meu foco.

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

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

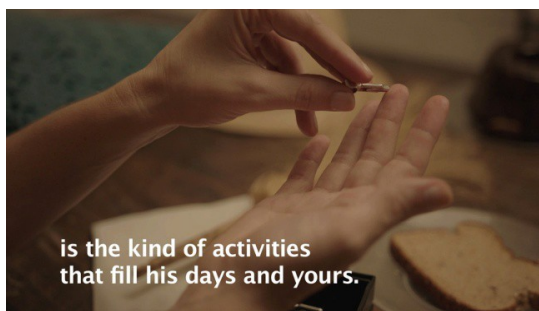


Figura 7: Exercícios sensuais, videoinstalação: misto de atriz e performer



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

Em função desse contato com as artes visuais, soube das inscrições para o PPGAV UFPE/UFPB. Comecei a pesquisar artistas pernambucanos para o projeto de pesquisa e me deparei com o curta-metragem *O Duelo* (1979), direção de Daniel Santiago, com a dupla Santiago e Paulo Bruscky. No filme, os dois se enfrentam, cada qual com sua câmera na mão, aproximando-se em passos lentos num descampado, remetendo às clássicas cenas entre rivais e seus rifles dos filmes de western. Fiquei fascinada pelo experimentalismo desse e outros trabalhos e optei por adotar como tema de pesquisa um recorte da obra de Daniel Santiago.

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

Nesse sentido, os capítulos seguintes demonstram de que forma a linguagem da

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

CAPÍTULO 2

É PERMITIDO CHORAR

“O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente”
Fernando Pessoa em *Autopsicografia*

Nó na garganta

Em tempos difíceis, sentimos tristeza a cada notícia de violência, de políticas repressoras, de controle da liberdade artística e individual, de ameaça de perda dos direitos humanos, de formas de opressão. Parece que tentamos nos blindar diante de tantas atrocidades ocorridas na recente história do Brasil pós-golpe¹⁸ como forma de sobrevivência, de seguir a rotina. Tem-se a sensação de um choro coletivo sufocado, iminente. Esse foi um dos impulsos para a criação da performance/instalação *É permitido chorar*. Apesar de ser uma reação natural, chorar demanda justificativas. Muitas vezes, contemos nossas lágrimas para evitar situações constrangedoras, pois o choro em público é uma espécie de tabu.

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

Assim, é comum escondermos o choro ou o retermos no corpo, sufocando essas lágrimas. Por outro lado, são raras as vezes em que somos estimulados a desabafar, botar para fora essa emoção contida. Foi o caso de vivências experimentadas durante o primeiro semestre do Mestrado em Artes Visuais no PPGAV – UFPE/UFPB. Na ocasião, observei colegas (de Graduação e Pós-

¹⁸ Refiro-me ao processo de impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff em 2016. Desse episódio adiante, o regime democrático brasileiro vem sofrendo ameaças, incluindo perseguições a artistas e intelectuais, o que pode ser constatado no mandato de Jair Bolsonaro, que assumiu a presidência em 2019, após um processo eleitoral fora das normas de legitimidade, envolvendo a disseminação de *Fake News* e a prisão do então candidato Luís Inácio Lula da Silva.

Graduação, que são também professores de arte) soltando esse “nó na garganta”, ao passo que igualmente me encontrei em situações de liberar o choro em sala de aula, principalmente na disciplina *Tramações: cultura visual, gênero e sexualidades*, ministrada por Luciana Borre. A disciplina contemplou atividades de ensino, pesquisa e extensão numa proposta que visava ao protagonismo dos estudantes tanto na criação de trabalhos artísticos e em ações de curadoria, expografia, mediação cultural e educativa. Nessas aulas, em que as subjetividades se manifestaram de maneira bastante emocionada e franca, pude confirmar que chorar exige coragem.

Foi, portanto, o choro, esse ato fisiológico de catarse, o tema de *É permitido chorar*, performance/instalação apresentada pela primeira vez no hall do CAC/UFPE na abertura da exposição coletiva *Tramações 2: cultura visual, gênero e sexualidades*, decorrente da disciplina supracitada. Composta por trabalhos de vinte e oito artistas, a mostra trouxe como discurso curatorial obras de ressignificação de questões de gênero e sexualidade, reunindo suportes diversos como pintura, instalação, fotografia, performance e vídeoperformance.¹⁹ Conforme constata Borre no livro *Tramações (2ª edição): sobre visualidades em queda*:

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

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

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

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

A materialidade como ponto de partida

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

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

A ideia que ainda estava longe de ser concretizada foi acionada numa grande loja de utensílios domésticos e materiais diversos²⁰. Ali, diante de dezenas de avisos de proibição, questionei-me novamente sobre o que seria permitido e não necessariamente aceito no espaço público. Veio então em mente a lembrança dos colegas de curso e da moça chorando no CAC. Imediatamente, pensei e repeti em voz baixa o nome do trabalho para a exposição cuja concepção estava em andamento: *É permitido chorar*. Concluí que seria sobre o choro minha placa de permissão que causaria esse desconforto num ambiente cotidiano.

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

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

²⁰ Trata-se do Atacado dos Presentes, mega loja que, suponho, deva ser o local com mais informação visual por metro quadrado do Recife.

essas ferramentas da encenação teatral contribuíram para minhas criações em artes visuais, especificamente, na performance arte.

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



Figura 8: Desenho que criei para a placa do choro



Figura 9: Arte final da placa

Quanto à iluminação, foi concebido um pendente em forma de gota direcionado à gota de vidro (o *Depósito de lágrimas*, sobre o qual falarei adiante). Ao constatar uma luz natural de intensidade mais fraca do que eu planejava, o local demandou, ainda, um trilho com spots

direcionados ao meu rosto e à placa. Na instalação, para a qual foi necessário furar o concreto, foi criada uma chave no quadro de luz exclusivamente para o trabalho.

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



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

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

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

descartados é lacrado com fita adesiva transparente, onde escrevo dados de identificação de data, evento e local. Um dos objetivos é reunir essas peças numa suposta instalação futura.

Assim como nas experiências de cenografia, muitas respostas criativas surgem na visita ao espaço²¹. Ali também vislumbro o corpo enquanto elemento e sua fusão com o local. Dessa maneira, a performance se funde com a instalação, ao passo que a própria instalação se apropria do local escolhido para montar a obra.

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

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

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

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

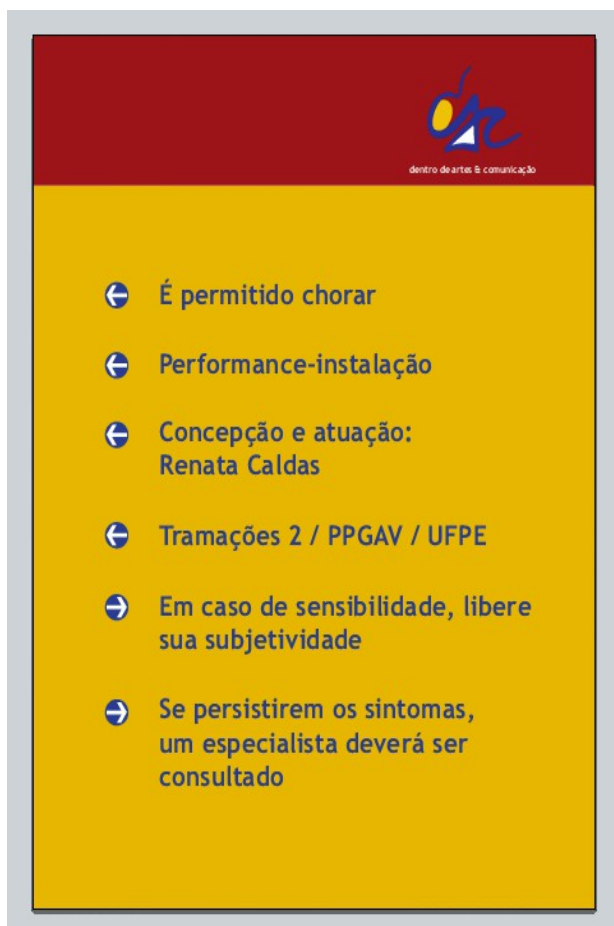


Figura 11: Sinalização lateral na instalação



Figura 12: Placas CAC/UFPE como referência

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

Se a performance por si só desempenha esse papel de intervenção, penso que uma performance dentro de uma instalação assume essa função de maneira ainda mais contundente e, no caso de *É permitido chorar* opera com fruição estética sendo, eventualmente, fonte de entretenimento. No meu ponto de vista, a performance pode embrenhar-se pelos caminhos da fruição estética, o que não a impede de causar transformações na audiência. É principalmente sobre essa contribuição que este estudo se apresenta.

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

Conforme relatou em entrevistas, a performer dedica-se detalhadamente ao planejamento de uma obra e equilibra nas mesmas proporções conceito e estética para chegar na síntese almejada. Para tal, integrou a presença do corpo: “Quando eu resolvi fazer performance, na realidade, eu resolvi introduzir um elemento estético a mais na fotografia ou na instalação ou na intervenção, que era meu corpo”²².

Em outra entrevista, a artista detalha seu fazer, apresentando novamente o corpo como elemento estético ao afirmar que tudo em seu trabalho é pensado: “Vou mexer com um espaço que não conheço e o corpo é um símbolo muito forte, então tem que pensar que ele é um elemento do seu trabalho, assim como a roupa que eu uso tem que ser bem costurada, o corpo também tem que dialogar com o que quero”²³. Um exemplo é que, à época dessa entrevista, Reale planejava a performance *Americano* (2013), na qual cavalga com uma focinheira um cavalo pintado de vermelho. Para tal, ela a elaborava qual seria seu figurino, seu corte de cabelo, sua massa corporal e sua postura física.

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

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

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

Poeta fingidor

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

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



Figura 13: Selfies de choro

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

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

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

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

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

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

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

Somente aos poucos entendi que, mesmo sem a existência de um personagem ligado a uma obra dramática, com nome e trajetória, eu estaria ali com a persona de uma estudante daquele espaço repleto de alunos de cursos como teatro, dança, design, cinema, arquitetura, etc. Assumir esse papel social como referência auxiliou na compreensão do trabalho, tanto do ponto de vista

teórico, quanto prático. Também pensei na condensação dessas subjetividades e suas emoções como estímulo.

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

Vivi experiências curiosas nesse local onde o choro é autorizado. Ainda na abertura, um amigo convidado e avisado de que eu apresentaria um trabalho, aproximou-se sem se dar conta de que eu estava “em cena”. Assustado, ele me deu um abraço e disse que tinha comparecido e que estaria por perto para qualquer ajuda. Depois da performance, expliquei a ele que se tratava de uma atuação. Nos outros dias, o choro durou em média meia hora. Nessas intervenções, muitos olhares eram desviados, pois é incomum parar para observar alguém chorando.



Figura 14: Abertura de Tramações 2



Figura 15: Abertura de Tramações 2

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

Nos relatos que ouvi, o choro vem de histórias afetivas ligadas a questões como ausências, traições, amores impossíveis, perdas... Outros revelaram ter dificuldade de chorar. Durante a performance, estive com cerca de 30 participantes, em geral estudantes. O trabalho foi presenciado

também por artistas, professores e funcionários da universidade²⁴. No tempo em que esteve montada, a instalação também foi absorvida de maneira bem humorada, relatado em fotos e vídeos diversos em redes sociais.²⁵



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



Figura 17: Daniel Santiago entra na performance

A partir da experiência desse canal de troca, é possível constatar a performance configurada como dispositivo de escuta em trabalhos recentes e estabelecer diálogo do *Choro* com trabalhos feitos na rua como *Escuto histórias de amor*, de Ana Teixeira (2005/ SP), *Converso sobre*

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

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

qualquer assunto, de Eleonora Fabião (2008/RJ) e *Pago 4 e 10*, de Elilson (2016, PE/RJ). Na proposta de Ana Teixeira, a artista tricota uma peça vermelha de lã que vai até o chão, numa ação contínua mesmo quando alguém se senta ao seu lado. O convite vem de um pequeno banner com os dizeres em vermelho: “Escuto histórias de amor” e de uma cadeira vazia próxima.

A proposta de Fabião trazia duas cadeiras montadas frente a frente num espaço público, onde escreve num bloco de papel *Converso sobre qualquer assunto*. De calça jeans e pés descalços, ela exhibe o texto aos transeuntes. A performance integrou o projeto *Ações cariocas*, que contemplava práticas semelhantes²⁶. No decorrer dos dias, o cartaz sofreu variações como “*Converso sobre política*”, “*Converso sobre saudade*”, “*Converso sobre amor*”.

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

Cito essas ações performativas pelas aproximações com *É permitido chorar*, pela montagem de uma instalação enquanto intervenção na paisagem cotidiana²⁷, valendo-se da materialidade de avisos como estratégia de aproximação²⁸ e, ainda, abarcando as qualidades de corpo, espaço e materialidade aqui discutidas. Ao discorrer acerca de *Converso sobre qualquer assunto*, Fabião retoma trechos de seu caderno de notas, que inclui a reflexão da aceleração da receptividade na transformação do corpo em campo:

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

Ao me deparar com essa “compreensão mútua”, levantada por Fabião, ter estado ali como interlocutora de relatos tão pessoais e delicados me fez refletir também sobre questões éticas em trabalhos artísticos que lidam com a presença do público. Como, por exemplo, se devia ou não dizer claramente aos visitantes que se trata de um trabalho artístico. Apesar da pesquisa que investiga essa diluição de fronteiras entre as artes e o cotidiano, preocupei-me em não tratar os transeuntes como pessoas a serem “enganadas”, tal qual programas de “pegadinha” veiculados na televisão ou mesmo

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

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

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

quando se aproxima do que seria o “Teatro Invisível”, de Augusto Boal. Nesse tipo de teatro, o ator provoca uma situação previamente programada em um ambiente público e interage com as pessoas sem se identificar como artista.

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

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

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

Nesse sentido, não considero minha performance como Teatro do Invisível e tampouco o participante como espectador. De todo modo, esse papel acerca de quem assiste a ou participa da performance despertou-me certo incômodo ético. Recordo-me que certa vez, durante meu choro, uma estudante se aproximou e perguntou se eu queria conversar. Respondi que poderíamos, sim, conversar. “Então vamos subir”, convidou-me. Eu disse que ficaria ali, que eu estava naquele espaço por conta de um trabalho integrante de uma exposição coletiva e apontei a placa com as informações sobre a obra. Ela não compreendeu, ficou confusa e perguntou se havia câmeras ali. Eu repeti que se tratava de um trabalho de arte, mas que aquele momento era verdadeiro para mim. Qualifico como verdadeira a entrega da pessoa (em corpo e emoção) em todo trabalho artístico que envolve a presença e o aqui e agora²⁹.

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

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

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

Concordo com Fabião, para quem “Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (FABIÃO, 2011, p.77). A teórica e artista frisa que “a experiência é o cerne da questão” (FABIÃO, 2011, p.78)³⁰

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

A emoção também foi provocada pelo exercício de criação de biografias de quem circulou pelo hall do CAC. Ali, observei pessoas e criei histórias sobre as dificuldades de cada um e sobre como é difícil lidar com limitações físicas e questões como racismo, LGBTfobia, machismo, preconceitos diversos, vindos de um contexto de retrocesso, extremamente intolerante. É nesse caminho que senti o choro como um desabafo coletivo, somado ao momento político que atravessamos. A experiência foi rica e profunda. Entretanto, como estratégia de defesa, evitei absorver essa sensação de tristeza cada vez que a performance chegava ao fim, ainda que trabalhos artísticos tenham caráter catártico para seus criadores. Houve também uma preocupação de que aquele local não se confundisse com um divã também para os participantes. Nesse sentido, vale o aviso afixado na placa descritiva (que segue a identidade visual do CAC), que integra a instalação: “Se persistirem os sintomas, um especialista deverá ser consultado”.

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

Síntese poética

Enquanto ocorria Tramações, *É permitido chorar* foi duplicado e montado na cidade de Natal para participação no evento Reperformar o afeto (UFRN)³¹. Na ocasião da mostra, o curador Dr. Marcos Bulhões³² reuniu os participantes e teceu algumas considerações sobre as performances apresentadas, incluindo minha obra. Interessante observar que os elementos da cena abordados aqui não ganham relevo nesta primeira apreciação crítica sobre *É permitido chorar*. Dos pontos apontados, foram destacadas questões do choro enquanto tabu e da cobrança social pelo sucesso:

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

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

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

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

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

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



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

Conforme mencionado anteriormente, o trabalho continua a circular por eventos de cunho artístico e acadêmico, voltados tanto para as artes visuais quanto para as artes cênicas. Em julho de 2018, *É permitido chorar* foi reapresentado na UFPE como Comunicação Artística no VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação.³³ Outras vivências ocorreram em eventos posteriores como em duas sessões de modelo vivo na Exposição Risco! (Museu Murillo La Greca), no Cena Contemporânea (Festival Internacional de Teatro de Brasília) e na XII Semana de Artes Cênicas da UFPE. No registro fotográfico dessas ocasiões (em anexo) é possível perceber os aspectos apontados ao longo deste capítulo no que diz respeito à maneira como meu repertório teatral se desdobrou nesta criação no campo da performance.

Ao discorrer sobre relações da performance com a criação teatral contemporânea, Fabião reflete sobre seu programa performativo e apresenta questões pertinentes aos dois campos, remetendo-nos ao famoso urinol de Marcel Duchamp³⁴ como parte de uma

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

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

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

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

CAPÍTULO 3

MEU ABISMO

“Quem elegeu a busca não pode recusar a travessia”
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

1. Abismada

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

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

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

A seguir, detalho os passos desse caminho criativo, surgido de uma proposição externa, na disciplina *Tópicos Especiais em Processos de Criação em Artes Visuais*,³⁵ ministrada pela professora orientadora dessa pesquisa, Roberta Ramos, que propôs o recorte *Performance: criação*,

35

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

arquivo e reagências (diretamente relacionado com uma pesquisa de pós-doutoramento). Na ocasião, realizei, ainda, um estágio docência. No contexto da disciplina foram apresentados trabalhos no Ciclo de Seminários *Corpo, arquivo e reagências*, composto por três edições realizadas no Centro de Artes e Comunicação da UFPE.³⁶ O trabalho *Meu abismo* integrou a programação desses seminários, compostos por ações performativas, comunicações e debates, que fluíram para outros pontos do CAC como jardins, halls e salas³⁷.

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

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

1.2. Passo a passo criativo

A elaboração da performance *Meu abismo* partiu de uma série de propostas da disciplina *Performance: criação, arquivo e reagências*. A teoria foi contemplada com leituras e debates acerca de arquivo e memória como fontes propulsoras, apresentando conceitos como o de *reencenação* ou *reenactments*³⁸, apresentado por André Lepecki no texto *O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança* (LEPECKI In OLIVEIRA JUNIOR, 2011); e a proposta de uma *historiografia performativa*, de Eleonora Fabião, no texto *Performance e história: em busca de uma historiografia performativa* (FABIÃO, 2012).

O texto de divulgação do Ciclo de Seminários *Criação, Arquivo e Reagências* apresenta a abordagem da *reagência* no evento mencionado e na disciplina em questão, de acordo com o que foi proposto por Roberta Ramos em sua pesquisa³⁹. Trata-se de refazer uma experiência anterior da seguinte maneira:

A reagência refere-se a uma abordagem investigativa e crítica no ensino de história da dança e da performance, utilizando

36 Seminários: *Historiografias afetivas* (Mini auditório 2, em 23 de outubro de 2018, no); *Corpo: arquivo e reagência* (Galeria Capibaribe, em 20 de novembro de 2018) e *Reagências: Historiografias emancipatórias* (Ateliê 1, em 11 de dezembro de 2018).

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

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

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

como ferramenta a forma (estratégias e procedimentos) como artistas da dança e da performance na contemporaneidade têm se valido de reenactments (prática de refazer uma experiência anterior), para discutir a própria criação artística e sua história, em seus projetos artísticos. A proposta funda-se em utilizar como ferramenta o reenactment não só de obras, mas de questões, princípios corporais, procedimentos, tipos de presença e estados, inspirando-se em possibilidades experimentadas por artistas, mas não as tomando como guias prescritivos, senão como referências, sobretudo, de procedimentos a serem observados, experimentados e transformados, a partir do presente e com um interesse performativo de produzir novas agências. (MARQUES e BRITTO, 2018, p. 190).

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

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

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

Se o termo diz respeito a mover um arquivo no sentido de se recolocar naquela ação do passado, pensando em possíveis deslocamentos e suas reagências como forma de produção performativa, Lepecki fala de artistas que têm interesse em evidenciar sua relação com a história, que trazem isso como tema, “o corpo como lugar privilegiado de arquivamento” (LEPECKI, 2011, p. 114). Para Lepecki, o corpo, constituído de tantos aspectos aponta nova noções enquanto arquivo:

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

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

referências imagéticas que rondam os imaginários individuais e coletivos no sentido de ampliar compreensões e abrir narrativas.

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

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

Se tomarmos referências artísticas enquanto parte do arquivo, podemos tratar os exercícios de criação das performances na disciplina citada como uma “vontade de arquivar”. Pessoalmente acredito que, se sua referência é tão presente, ela fará parte da sua vida de tal maneira que acionará seu modo de ser, sua visão de mundo e, inevitavelmente, sua criação artística. É como estar cercado por amigos e adquirir hábitos e estilos semelhantes a esses. Acredito que essa fusão se dê de maneira similar entre o artista e suas referências, das mais próximas às mais remotas.

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

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

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

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

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

1.2.1 – listas e listras

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

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

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

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

Seguindo a ideia de listas como ponto de partida nos exercícios para o exercício proposto na mesma disciplina, Eco indica a feitura de listas e a possibilidade de criar uma lista poética a partir de uma lista prática. Sobre a distinção entre uma lista prática e uma lista poética, Eco exemplifica:

“A lista de um restaurante é uma lista prática. Mas num livro de culinária, uma lista dos diversos cardápios dos mais renomados restaurantes já ganharia um valor poético” (ECO, 2010, p. 374).

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

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

No exercício proposto em aula da referida disciplina, minha primeira lista não seguiu à risca o pedido de elencar as referências, e acabei criando uma lista de elementos que me cercam, incluindo algumas referências artísticas. A essa primeira escalação Umberto Eco chama lista prática, anotada por mim aleatoriamente da seguinte forma: o artista Daniel Santiago, rock, preto e branco, listras, café, água, placas. Dessa primeira lista, surgiu esta lista poética: afeto, empatia, caos/desordem, profundezas, abismo, delicadeza.

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

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

A primeira referência artística ressaltada aqui é a de M.C Escher, no qual novamente mostra-se a noção de infinito. Trata-se de um “arquivo” remoto. A primeira exposição que visitei por conta própria foi de M.C. Escher no MASP. Eu e meu irmão André (hoje matemático) ficamos fascinados com o preenchimento do espaço, os efeitos de ilusão, dentre outras características desse artista. Cada um comprou uma camiseta, e Escher virou referência presente no cotidiano.



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



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

No catálogo da exposição, o artista discorre sobre a eternidade, no texto *Aproximações da infinidade* (ESCHER, 1993). Carregadas de poesia, as palavras de Escher demonstram um universo paralelo possível ao discorrer sobre o tempo, o espaço, o infinito e o vazio, elementos que interessam no estudo da performance *Meu abismo*. “Teria algum compositor, artista que tenha o tempo como base de trabalho, jamais sentido o desejo de aproximação da eternidade através dos sons?”, indaga e segue sua viagem escrita sugerindo aprofunda-se na infinidade:

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

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

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

Assim, Escher e sua noção de infinidade tornaram-se referência fundamental na feitura da performance *Meu abismo*. Outra referência listada que dialoga com a espacialidade foi o arquiteto Oscar Niemeyer, cuja obra é marcante pelo uso do concreto, linhas, curvas e pela leveza. Por ser natural de Brasília, aprecio suas obras desde criança, assim como painéis e azulejos de Athos Bulcão⁴⁰. São formas e relevos impregnados na memória e presentes nas idas e vindas pelas ruas da Capital.

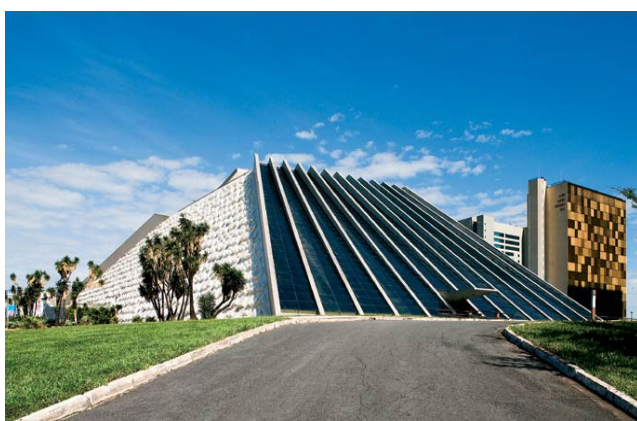


Figura 21: Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília. Obra de Niemeyer com relevo lateral de Athos Bulcão

A adolescência em Brasília também trouxe uma paixão pelo rock, especialmente pelo *heavy metal*. Uma das minhas bandas prediletas é a britânica Iron Maiden. As capas de seus discos e o “mascote” Eddie apontaram uma referência não só sonora, mas visual, presente na trajetória dessa banda britânica. A estética sombria do *heavy metal* está contida também nas letras, como observamos no álbum *Fear of the dark*, de 1992⁴¹. O aspecto sombrio da banda serviu como atmosfera na criação da performance aqui estudada, reforçada pela referência de Roberta Cirne, ilustradora voltada a histórias misteriosas de personagens de terror da cidade do Recife.

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

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



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



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

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



Figura 24: Tim Burton: Os fantasmas se divertem (1988)



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

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

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

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

A partir dessas qualidades associadas a cada referência, a turma da disciplina recebeu a orientação de separar uma imagem que tivesse a ver com a lista. Com a referência de Daniel Santiago, meu foco inicial de pesquisa, veio-me a noção de abismo, a partir de um trabalho que muito me chama a atenção e bastante relevante em tempos de ameaça à democracia: *O Brasil é o meu abismo*⁴². Nessa performance de 1982, o artista ficou pendurado de cabeça para baixo carregando um cartaz com o nome da obra. Corajosamente, Santiago trabalhava noções de corpo, espaço e materialidade de maneira subversiva, num contexto de forte repressão artística. Essa qualidade experimental esteve presente conceitualmente nos trabalhos da dupla Brusky & Santiago, parceria existente entre as décadas de 1970 e 1990.

⁴² Realizada por Daniel Santiago na então Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, no Recife, atualmente o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.



Figura 26: Performance de Daniel Santiago (1982)

Tema inicial desta dissertação de mestrado, Daniel Santiago seguiu presente em minhas criações. Desde que tive contato com a obra *O Brasil é o meu abismo*, por meio da foto de Sérgio Lobo, essa noção de queda tornou-se latente. Morgado contextualiza os primeiros sinais da ditadura brasileira em 1964, que culminariam, anos depois no trabalho de Santiago, sendo esse título da performance inspirado no poema *Aquarelas do Brasil* de Jomard Muniz de Britto⁴³, do mesmo ano de 1982:

Os abismos simbólicos que impressionaram o artista Daniel Santiago e o poeta Jomard Muniz de Britto em 1982 tinham dimensão nacional e começaram a ser abertos em 1964, logo após a tomada do poder pelos militares. O incêndio da sede da UNE- União Nacional dos Estudantes no Rio de Janeiro em 1º de abril de 1964, atribuído à ação de policiais militares, e a invasão do campus da UnB por tropas do Exército, em 09 de abril do mesmo ano, são exemplos da violência das ações militares contra intelectuais e artistas nos primórdios da ditadura (MORGADO, 2017,p.80).

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

Ainda com relação a exercícios propostos na disciplina, fiz dois desenhos a partir da noção de abismo. O primeiro deles com os dois pés à beira de um penhasco, numa perspectiva subjetiva,

⁴³ Morgado se refere à peça teatral *Nos Abismos da Pernambucália*, de Jomard Muniz de Britto encenada pelo Grupo de Teatro Vivencial em 1975. (MORGADO, 2017, p. 110)

vista de cima. Não gostei tecnicamente do desenho, decidi fazer outro e acabou surgindo uma espiral no centro da folha. Pouco convencida da relação daquilo com a imagem de abismo que eu desejava, resolvi pesquisar fotos da internet e, para minha surpresa, surgiu uma imagem de uma espiral azul na página inicial da busca⁴⁴. Salvei essa imagem e mostrei para a turma junto com os outros desenhos.

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

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

Minha sugestão aos demais estudantes foi de vislumbrar, extrair o que havia ou poderia brotar de material em cada lista. Surgiram tecidos, novelos de linha, agendas, panfletos, utensílios, desenhos, etc. No meu caso, o aspecto misterioso derivado de referências como Tim Burton, Iron Maiden e Roberta Cirne e de uma espiral me moveu na busca de algum material ou objeto que remetesse a isso.

1.2.2 – Investigação da materialidade

Das qualidades da performance selecionadas para este estudo - corpo, espaço e materialidade -; é essa última a mais contundente nesse trabalho, tanto como ativador no desfecho do processo quanto em seu resultado final. Após a escolha do material a ser utilizado, a construção do objeto, assim como sequência performativa, foi elaborada numa única tarde. Em *Meu abismo*, os elementos de encenação não se apresentaram tão determinantes no processo criativo, apesar de

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

serem observados no trabalho como um todo, conforme veremos no tópico Colaborações da cena, o último deste capítulo.

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

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

Na sala de dança nos reunimos em trios, conversamos e exploramos um pouco cada material levado. No meu caso, pesquisei a potencialidade dos materiais, analisando o primeiramente o comportamento dos pedaços de persiana, deixando-os enrolados, abertos, juntos e separados em diversos sentidos e formatos. Unidas no chão, formavam uma extensa corda bamba, enquanto que separadas e alinhadas paralelamente, pareciam a uma faixa de pedestre. Decidi unir uma na outra, colando as pontas com fita crepe. O *insight* foi colar a última delas de maneira invertida, formando uma faixa infinita, remetendo-me à obra de Escher em que a fita de Möebius é o caminho de formigas vermelhas⁴⁵.

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

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

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



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

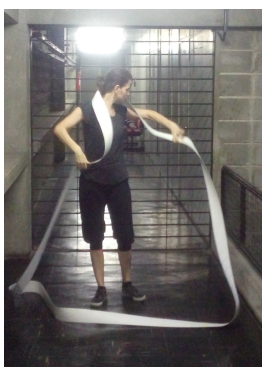
Parece-me, então, que a investigação da materialidade está mais ligada à intuição do que à razão. Na concepção de *Meu abismo*, classifico a lista com um elemento material a ser trabalhado. Essa ferramenta conferiu à materialidade o principal aspecto nesse processo de ativação criativa, que segui em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

Entretanto, logo depois de alguns minutos investigando a fita em relação ao corpo e ao espaço, percebi que seria mais interessante trabalhar a desconstrução da fita infinita e deixei para experimentar essa maneira na demonstração do final da aula. No momento de apresentar o resultado, veio uma nova investigação prática do material que eu tinha em mãos e, surpreendentemente, uma sequência de movimentos e combinações dessa materialidade, composta então por quatro faixas de persiana.

Esteticamente, me agradou “vestir” esse infinito, explorá-lo ao redor de meu corpo e desconstruí-lo num exercício contínuo de invenção. A cada desmontagem de peça, um novo desenho surgia, assim como as respostas corporais àqueles estímulos gráficos. A noção de abismo fez-se presente em todos os momentos, estimulando a atmosfera que ronda o conceito-chave do trabalho.

Cercada por metáforas, tracei como regra pessoal que deveria me deslocar pelo espaço pisando somente a superfície branca da fita, o que conferiu ao corpo um estímulo específico de movimentação espacial. Sublinho aqui a junção das qualidades performativas aqui trabalhadas: corpo, espaço e materialidade. O trabalho estava pronto para ser experimentado na sequência inversa, de desconstrução da fita, o que se viu na primeira demonstração.

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



*Figura 29:
Primeira
demonstração:
Experimento n^o1*



*Figura 28:
Primeira
demonstração:
Experimento n^o1*

O próximo passo experimentado foi aproveitar a superfície das persianas para a escrita e o desenho. A proposta foi escrever ou desenhar nessa área em branco (pensei em desenhar formigas em referência direta a Escher) e ver se isso funcionaria para o trabalho. Pela urgência daquele contexto político pós-golpe e pré-eleições 2018, de ameaça à democracia, falei e escrevi palavras e letras soltas como “Liber” (que significa livro). Em outra fita escrevi “dade” para formar a palavra “liberdade”. Virando uma face da fita como forma de apagar e compor palavras, juntamente com o desenho de um H feito com uma das partes da fita, estava formado o nome Haddad⁴⁶, candidato à Presidência do Brasil. Esses recursos mais didáticos e urgentes foram descartados após a derrota da esquerda nas urnas. Esteticamente, esses eram dispensáveis ao trabalho.

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

⁴⁶ O segundo turno das eleições presidenciais de 2018 foi disputado entre os candidatos Fernando Haddad (PT) e Jair Bolsonaro (PSL), No dia 29 de outubro de 2018, o capitão reformado do exército foi eleito com 55,3% dos votos válidos.



Figura 30: Festival de Inverno de Garanhuns 2019



Figura 31: Festival de Inverno de Garanhuns 2019

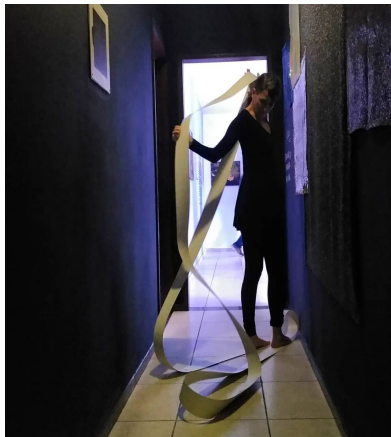


Figura 34: FIG 2019 - Galeria Galpão

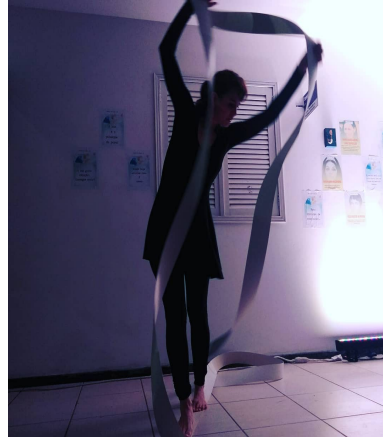


Figura 33: FIG 2019 - Galeria Galpão

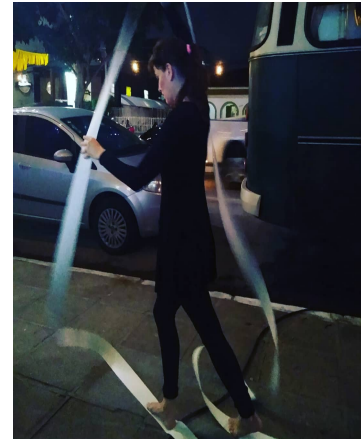


Figura 32: Galeria Galpão - área externa

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

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



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



Figura 36: Momento "corda bamba"



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

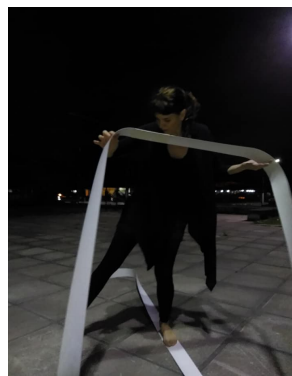


Figura 38: Exposição Atos de Mover - Galeria Capibaribe (Jardim Externo)

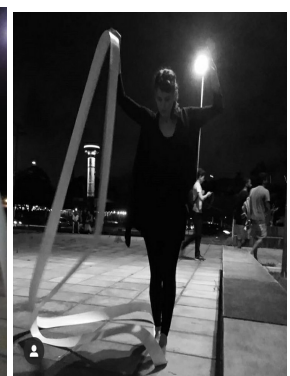


Figura 39: Atos de Mover - Galeria Capibaribe (Jardim Externo)

2.3. Fita de Moebius: objeto não-orientável

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

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

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

E temos a descrição da *Laço de Moebius II*, de 1963, percorrida por nove formigas vermelhas:

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

Em *Meu abismo*, essa condição de “não-orientável” adequou-se pela indefinição de trajetos e movimentos a serem feitos durante a performance. A cada passo em que essa noção de orientabilidade é descartada, os dois lados da fita são percorridos numa única vez, sem que haja limites ou indicações de onde começa e onde termina a fita. Na execução da performance, variam as possibilidades de deslocamento, sendo impossível a reprodução exata dos trajetos. Cada ação é única, assim como os formatos surgidos a partir da movimentação da fita.

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

Além das referências citadas anteriormente, como Escher e Niemeyer, é possível traçar, ainda, paralelos de *Meu abismo* com trabalhos anteriores a Escher como de Max Bill, que não tinha conhecimento da descoberta de Moebius quando criou sua escultura *Faixa sem fim* (1932)⁴⁷.

A faixa de Möbius foi a superfície que mais fascinou Max Bill, inclusive redescobrindo-a através de sua escultura *Faixa Sem Fim*, em 1932. Anos mais tarde, quando soube que Möbius já havia apresentado tal superfície em um encontro de matemáticos, em 1872, Bill se desculpou pela ignorância (MARAR, 2004, p. 8).

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



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



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

2.4. Caminhando: espaço abismal

Logo após a primeira demonstração do trabalho, meus colegas apontaram a relação de *Meu Abismo* com a obra *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, na qual uma fita de moebuis é disposta

⁴⁷ Além de Max Bill, que criou variações Max Bill *Continuity* (1986) e Eindeloz Kronkel (1935); outros artistas usaram a faixa de Moebius como fonte de inspiração, para citar alguns: Keizo Ushio, Marco Slinckaer e Paul Griot.

para receber um corte longitudinal pelo visitante, esse percorrendo em toda a sua extensão suas trajetórias possíveis. Tem-se aí a obra como seu ato e a própria desmaterialização da obra de arte.

Clark, que integrou o Grupo Frente⁴⁸ e o Grupo Neoconcreto⁴⁹, é uma das principais referências da arte contemporânea. A artista promovia a participação do público em suas obras, utilizando materiais como madeira, metal flexível e borracha. A obra *Caminhando* se configura por meio da ação e apresenta uma transição entre abstração geométrica em conceitual.

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

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

O deslocamento nesse “objeto não-orientável” conferiu a fita como elemento gráfico em que a fita aparecia como extensão da performer, sendo esse objeto fundido ao sujeito no espaço. Vemos, assim em *Meu abismo* a fusão das qualidades de materialidade, corpo e espaço.

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

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

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

48 O Grupo Frente durou de 1954 a 1965. Além de Clark, outros grandes artistas integraram o Frente, tais como Ivan Serpa, Helio Oiticica, Lygia Pape, Abraham Palatnik. O Frente é tido um marco histórico do movimento construtivo no Brasil. “Para os artistas do Grupo Frente, a linguagem geométrica é, antes de qualquer coisa, um campo aberto à experiência e à indagação”. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>

49 Grupo discidente do Frente, existente no Rio de Janeiro de 1959 a 1961.

ainda era transferente. Religamento do espaço metafísico com o imanente.” (CLARK, 2006, p.355).

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

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

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

Em *Caminhando*, a obra é o próprio ato que segue essa noção de continuidade infinita. Diz Clark que utiliza a fita de Moebius para este trabalho porque essa “nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo. [...] Na obra sendo o ato de fazer a obra, vocês e ela tornam-se totalmente indissociáveis”⁵⁰ (CLARK, 1965, s/p).

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

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

A importância de *Caminhando* é tamanha, que é considerada pelo curador Franz Manata um divisor entre a arte moderna e contemporânea brasileira, tida como o trabalho mais revolucionário da artista. Manata descreve o percurso de Clark, que sai do plano dimensional das pinturas e papéis

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

e “e vai caminhar com essas pesquisas do plano para o espaço até incorporar a audiência, o espectador” (MANATA, 2014, s/p)⁵¹.

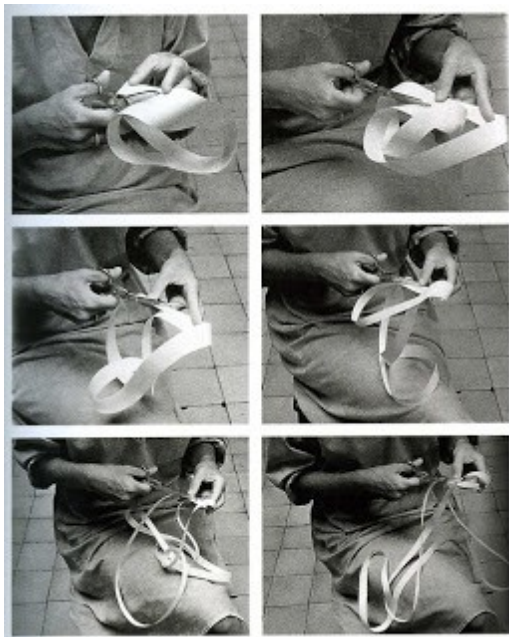


Figura 42: *Caminhando* (1964): o ato é a obra

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

Além da relação com a obra de Clark, é possível perceber semelhanças entre *Meu abismo* e outras obras que investigam deslocamentos no espaço como Bruce Nauman em obras como *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square* (1968)⁵², *Walk with contrapposto* (1968) ou *Slow angle walk (Beckett walk)* (1968). Goldberg cita Nauman como artista que vinha desenvolvendo performance mais estruturada na exploração do corpo em relação a seus trabalhos de escultura:

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

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

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

Nauman, que nesse deslocamento experimenta o espaço e redimensiona suas esculturas, me faz questionar as relações de corpo, espaço e materialidade nessas criações. É nesse deslocamento literal que reconheço tal diálogo. Se para Nauman essa exploração espacial pode funcionar para vivenciar a espacialidades escultóricas, para mim, é elemento motor do corpo no espaço.



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

Outros diálogos

Algumas obras mencionadas como diálogos já constavam no meu mural pessoal de referências artísticas, mas foram retomadas depois da feitura da performance, como o documentário *O equilibrista* (documentário, 94 min, 2008)⁵³, cuja imagem do homem sobre um cabo de aço relaciono com um momento específico da performance em que me equilibro na fita com suas extremidades abertas, somando oito metros de comprimento. O documentário citado apresenta a impressionante travessia feita por Philippe Petit nas Torres Gêmeas em Nova York no ano de 1974.

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

Nesse sentido, remeto-me ao longa-metragem *Abismo tropical* (documentário, 72min, 2019), de Paulo Caldas, que apresenta cenas em preto e branco do dia das eleições presidenciais de 2018. O filme foi rodado nas ruas de São Paulo em câmera lenta, sendo o áudio captado igualmente lento, portanto, ininteligível e estranho de tão grave. Narrado pelo cineasta, o documentário capta uma

53 Dirigido por James Marsh

atmosfera densa dos tempos sombrios que estariam mais acentuados com a vitória de um presidente defensor da tortura, dentre outras gravidades.



Figura 44: Documentário com tempo dilatado

Além do título, o vazio de *Abismo tropical*, a textura do concreto, o branco do asfalto, as retas e curvas da metrópole, lembram os elementos gráficos proporcionados pela fita de *Meu abismo*, além da angústia coletivizada no contexto vigente. De acordo com a sinopse do longa-metragem, trata-se de “um testemunho em primeira pessoa, em tempo real, com questionamentos existenciais e estéticos sobre o tempo, dilatando o presente, beirando a queda livre num futuro incerto”⁵⁴.

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

Outro trabalho de Clara Moreira em que observo diálogo com a performance *Meu abismo* apresenta uma criatura antropozoomórfica, (*Pássara 11, 2018 e Pássara 12, 2019*)⁵⁵, equilibrando-se numa corda bamba. Somo à questão do equilíbrio da performance, uma qualidade de delicadeza, conferida pelo traço da artista a obras que remetem ao feminino na criatura “pássara”.

Também dialoga com *Meu abismo* uma série de fitas desenhadas pela mesma artista para a capa do disco *Música pra cinema* (2019)⁵⁶, do compositor Mateus Alves. Vemos uma sequência de desenhos com legendas que dizem em separado desenhava / ouvindo / trilha / de cinema que fazem lembrar um estudo de detalhes da fita *Meu abismo* feito a partir de fotos capturadas no FIG 2019.

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

55 Referências retiradas do perfil da artista da rede Instagram.

56 Pertencente à Urânio Produções.

Ainda no campo da música, há também um disco de Paul McCartney com uma fita de moebius na capa com a questão temporal explícita no título *Every present past*.



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



Figura 46: Detalhe de *Meu abismo*



Figura 47: Detalhe de *Meu abismo*

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

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

Nota-se, então, que o ser humano confrontado com o mundo apresenta-se nessas obras citadas mostrando sua fragilidade e o contato com sua finitude. Ao mesmo tempo em que tudo está em seu exterior, é o interior que se manifesta nos casos apresentados nesse tópico, como finitude. Apesar de o infinito ter sido fio condutor de *Meu abismo*, é na finitude que identificamos a vulnerabilidade do ser humano. Esses diálogos possíveis são somente alguns exemplos de uma

gama de trabalhos que frisam essa singularidade, qualidade que deve se aproximar também do “espaço abismal” de Clark.

CAPÍTULO 4

DESDOBRAMENTOS E CONEXÕES

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

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

Performer/ modelo vivo

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

O “Risco!” se insere na cena cultural do Recife como grupo prático de estudos artísticos independente e desde sua formação não estabelece pré-requisitos técnicos para participação, atraindo assim não só artistas visuais, mas também colaboradores criativos de áreas afins (músicos, bailarinos, atores, designers, etc), desenhistas amadores e investigadores do corpo (performers, praticantes de yoga, pessoas em processo de transição de gênero, etc). Seu objetivo é provocar a interlocução e ultrapassar a instrumentalização técnica, compreendendo o desenvolvimento de competências artísticas através da criação de um lugar de troca, de saberes e de experiências criativas (MORAIS, 2019, p. 131).

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

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

Optei pela participação com nudez após pesquisar mais sobre a história dos modelos vivos, passando a admirar a prática por sua contribuição ao caráter técnico e artístico. A questão subversiva levantada por Glusberg também se fez presente nessa decisão, basta lembrar que essa prática foi, por séculos, predominantemente masculina. Na cidade do Recife, temos a figura de Murillo La Greca⁵⁷ e sua companheira Silvia Decussati, que também era pintora, como expoentes da prática de modelo vivo. Conforme descreve a Revista Propágulo,

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

Ao final de cada sessão, os participantes do *Risco!* dispõem seus trabalhos no chão e debatem sobre essa experiência envolvendo a figura humana nessa produção imagética, em que o performer é o “sujeito propositor”, como detalha a curadora Bruna Rafaella Ferrer:

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

57

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

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

Somando essas informações, portanto, o contexto para apresentar minhas duas performances não poderia ser mais propício: o Museu Murillo La Greca durante a exposição *Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (in memoriam)*⁵⁸. Visitei o lugar dias antes para a escolha exata do local da sessão. Optei em apresentar primeiramente *Meu abismo*. Para tal, necessitava de um espaço amplo o suficiente para abrir a fita numa diagonal de oito metros. Foi escolhida, então, a Sala principal, que já abrigava obras da exposição, com chão de cerâmica escura, o que garantia um contraste cromático com a fita branca. Para *É permitido chorar*, optei pela Sala Multiuso (Sala Silvia Decussati), menor, com paredes brancas, conferindo uma atmosfera mais intimista à instalação.

Seguindo essa ordem, *Meu abismo* funcionaria como aquecimento não só corporal, mas sobretudo, emocional para *É permitido chorar*. Geralmente as sessões do *Risco!* contam com algum fundo musical enquanto os modelos são desenhados. Depois de um breve teste, a opção foi apresentar as performances em sua concepção original, sem trilha sonora. Vinte e três pessoas, incluindo artistas iniciantes e veteranos, dentre frequentadores assíduos e estreantes nas sessões do *Risco!*, formaram a plateia de desenhistas nessa minha primeira experiência simultânea enquanto modelo vivo e performer⁵⁹. Ali ouviam-se somente os sons dos lápis percorrendo os papéis e a fita em movimento.



Figura 48: Sessão de modelo vivo de *Meu abismo*

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

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

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

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

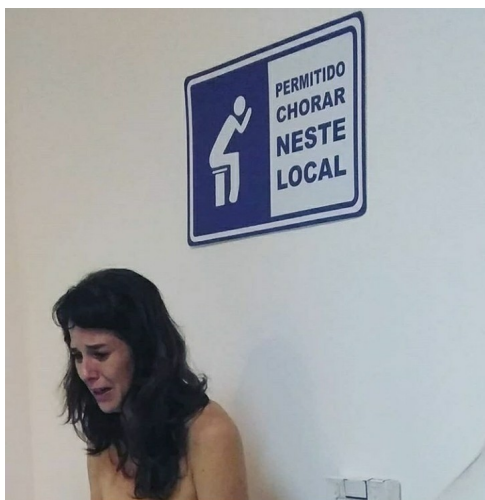


Figura 50: É permitido chorar no Risco!



Figura 49: É permitido chorar por Luana Andrade

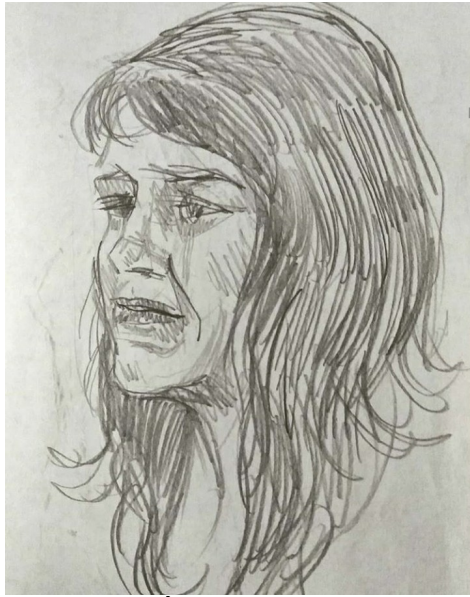


Figura 51: É permitido chorar por Cavani Rosas



Figura 52: É permitido chorar por Nanda Lisboa



Figura 53: É permitido chorar por Rinaldo Silva



Figura 54: É permitido chorar por Lizandra Santos

Focada na feitura das performances, havia me esquecido de que aqueles momentos tornar-se-iam traços, curvas, cores e texturas por meio do registro dos artistas ali presentes.⁶⁰ Ao final, o contato com as produções foi revelador. Esses olhares múltiplos me fizeram enxergar os trabalhos de maneira especialmente singela, pensando em como o registro gráfico do corpo em performance

⁶⁰ A sessão reuniu artistas locais como Cavani Rosas, Rinaldo Silva, Luana Andrade, Lizandra Santos, Leonardo Lacca, Thaís Rodrigues, Nanda Lisboa, entre outros.

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

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

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

Risco ao ar livre

As performances *Meu abismo* e *É permitido chorar* integraram também a programação do encerramento da exposição *Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (in memoriam)* que ocorreu no dia 25 de maio de 2019, em sessões na área externa do Museu Murillo La Greca. Por esse motivo, as apresentações ocorreram com parte do corpo coberta, com short e top pretos como figurino. Dessa vez, a sessão teve início no período da tarde, mantendo o cronômetro para pausas. Além dos artistas presentes, a plateia foi composta por crianças, que também desenharam as poses como proposição do Programa Educativo do Museu.

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

Nenhum entrave, entretanto, comparou-se ao que viria na última pausa, de 10 minutos. Com um dos braços estendidos e cabeça baixa, eu começava a sentir insetos atacando minhas pernas. Concentrei-me bastante para manter-me imóvel enquanto formigas picavam minha pele. Respirei

fundo e pensei que seria possível continuar sem me mover por mais algum tempo. Nesse momento, a música foi aliada por me distrair da situação.



Figura 55: Meu abismo e escultura de Murillo La Greca

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



*Figura 56: É permitido chorar
na "mureta" do Museu Murillo
La Greca*

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

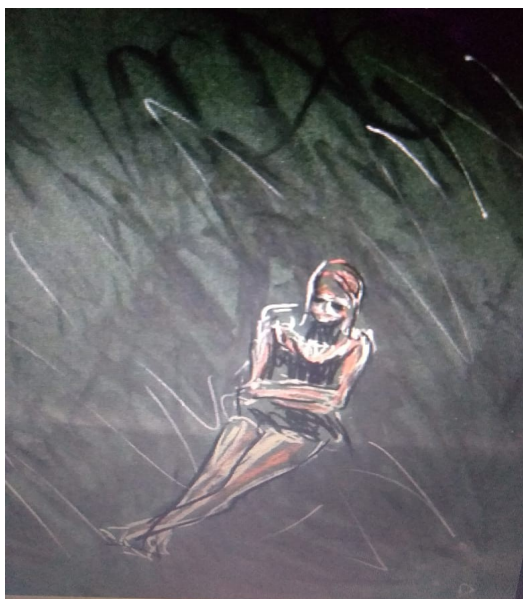


Figura 57: É permitido chorar por Demétrio Albuquerque



Figura 58: Meu abismo por Guilherme Moraes

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

Cruzamentos de cena e performance

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

Gradualmente, pontuando as qualidades de corpo, espaço e materialidade em relação aos elementos da cena, percebemos a maneira pela qual a linguagem da performance se alimentou da linguagem cênica, compreendida como ponto-chave de minha produção dentro das artes visuais. A sistematização desse caminho, verificado aqui, será detalhado adiante em forma de tabela, fruto da observação dessa colaboração do teatro para a performance.

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

É permitido chorar

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

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

Sobre o *figurino* em relação ao *corpo*, esse pode ser mais ou menos cotidiano, em contraste com o espaço ou coerente com o espaço (em termos de cor e, ainda, de não destoar dos frequentadores do local, seja formal ou informal, por exemplo). Com relação ao *espaço*, o figurino pode se enquadrar em harmonia ou contraste com a paleta de cores do lugar e em coerência com o clima local. De acordo com o espaço, pode ser mais ou menos cotidiano. Como integrante da própria *materialidade*, o figurino é definido pela paleta (cores em contraste ou harmonia com parede, bancos e piso), pelo conforto, pela possibilidade de movimentação ou pela proposta e ocasião (traje de abertura de exposição, noite de um festival ou sessão de modelo-vivo nu ou seminu).

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

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

Meu abismo

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

Para tornar mais nítida a maneira como se deu o trânsito do teatro para a performance, sigo elencando a seguir aspectos e funções de corpo, espaço e materialidade em relação aos elementos da cena que optei por elencar neste estudo: cenografia, iluminação, figurino, texto e ator. Alguns desses aspectos e funções se assemelham ao processo criativo anterior, de *É permitido*

chorar. Ainda que esses tenham sido executados de modos completamente diferentes, carrego inevitavelmente em minhas criações essa experiência teatral, o que confere esse traço comum.

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

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

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

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

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

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

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

Elementos da cena x Qualidades da performance

É permitido chorar representado por (&)

Meu abismo representado por (8)

Qualidades da performance	Corpo	Espaço	Materialidade
<p>////////////////////////////////////</p> <p>Elementos da cena</p>			
Cenografia	<ul style="list-style-type: none"> - Imersão cenográfica (&) - Plateia como moldura (& 8) - Como o corpo lida com esses objetos (& 8) - Imagem virtual (& 8) - Recebe os objetos de cena (&) -O espaço enquanto proposta de imersão cenográfica; O corpo move-se num espaço que recebe outros corpos; (8) 	<ul style="list-style-type: none"> - compõe a paleta (& 8) - orientam a mise-en-scène, a ação. (& 8) Recebe os objetos de cena que são dispostos no chão; (8) 	<ul style="list-style-type: none"> - Compõe , guia e/ou move a cenografia (& 8) - Objetos de cena são parte da materialidade; (&). Objetos de cena são a própria materialidade (8)
Iluminação	<ul style="list-style-type: none"> - Guia a área do movimento; Marca a entrada e a saída de cena; Delimita, afasta ou aproxima a performance da plateia; (& 8) 	<ul style="list-style-type: none"> Permite sua visão e registro; Delimita ou abre possibilidade de contato com a plateia; (&) 	<ul style="list-style-type: none"> É destacada pela iluminação, assim como sua capacidade de metamorfose. (&8)
Figurino	<ul style="list-style-type: none"> Mais ou menos cotidiano; Em contraste com o espaço ou 	<ul style="list-style-type: none"> Em harmonia ou contraste com o 	<ul style="list-style-type: none"> - Definida pela paleta, pelo

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

Ramificações em Reconciliação e Rarefeito

No período desta pesquisa, outros dois trabalhos foram desenvolvidos com base nessa junção de elementos da cena com qualidades da performance. A seguir, apresentarei em linhas gerais cada um deles a fim de observarmos com mais clareza de que forma essas ferramentas cênicas se fizeram presentes nos processos criativos, indicando, assim, como traço singular de minha poética. Notaremos, a partir dessas descrições, como os elementos de cena cooperaram para alcançar as qualidades performativas.

Reconciliação

Este tópico é dedicado ao processo de trabalho no roteiro e na direção de *Reconciliação*⁶¹, da artista Bruna Pedrosa⁶². Narro aqui as etapas de criação desse trabalho para pontuar a aplicação de

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

62 A obra *É permitido chorar* é dedicada à colega Bruna Pedrosa. Ao relatar sua trajetória como profissional e mãe-

ferramentas cênicas numa performance, desta vez a partir de um conceito de terceiros. Na descrição a seguir, veremos, então, como cenografia, iluminação, figurino, texto e ator se relacionaram com as qualidades de corpo, espaço e materialidade.

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

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

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

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

No segundo ensaio definimos o roteiro (texto) e a movimentação do corpo pelo espaço. Notamos que aqui trato o segundo encontro como ensaio, recurso recorrente para uma montagem teatral. Arrisco dizer que nessa performance, que também contou com elementos da dança, a linguagem teatral foi contemplada o bastante para ter um ensaio supervisionado por uma direção, que incluía a compreensão do todo e a atribuição de unidade estética na dosagem de ferramentas cênicas.

solo, seu choro foi recorrente nas disciplinas do primeiro semestre do mestrado. Nesse e em outros trabalhos que observei na exposição *Tramações 2*, a criação de uma obra de arte representou uma catarse para os estudantes que tinham aberto certas questões emocionais durante a aula. Nesse sentido, não tenho dúvidas de que houve uma real reconciliação da colega Bruna com sua vaidade, sua beleza, sua sensualidade, sua força.



Figura 59: *Materialidade em Reconciliação*

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

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

Rarefeito

Após *É permitido chorar* e *Meu abismo*, foi criada uma outra performance autoral, chamada *Rarefeito*, produzida em três etapas. Na descrição do trabalho friso novamente os elementos da cena e as qualidades da performance: a base do trabalho foi germinada em 2017, em exercícios de improvisação⁶³ no Brecha Labô (Sede do Panorama Festival / Lapa - RJ), numa cena aberta à participação de *atores* desse laboratório, onde criei o *texto* e pedi para ser lido por uma pessoa da plateia como parte da cena; experimentado em sala de aula no Laboratório de Poéticas do Corpo (2019.1, no CAC/UFPE), com a utilização de plásticos transparentes moldados em forma de banheira e o um áudio com *texto* gravado; reelaborado na Residência com Ira Brand, desenvolvida no Teatro do Arraial Ariano Suassuna e apresentada no Sesc Santo Amaro em abril de 2019 pelo Programa Oi Residências – oferecido pela Trema Plataforma de Teatro (Recife).

⁶³ Esses exercícios são chamados de *open*. Trata-se de um jogo sem regras, livre e aberto a improvisações, que faz parte da técnica de viewpoints, sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau em *O livro dos viewpoints: o guia prático para viewpoints e composição*, lançado pela editora Perspectiva.

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

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

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



Figura 60: *Rarefeito*: “se encontrar uma folha, guarda”

Como vimos, também em *Rarefeito*, as ferramentas de cena fizeram-se presentes paralelamente à investigação de corpo, espaço e materialidade. Conceitualmente, na comparação com *É permitido chorar* e *Meu abismo*, pode-se afirmar que os três trabalhos têm ares apocalípticos, distópicos. Escrevo durante a pandemia de Covid-19 que assola o planeta⁶⁴. Diante de milhares de mortes banalizadas (não só em detrimento da doença, mas por racismo, violência doméstica, desigualdade social, dentre outras inúmeras causas), do isolamento e de um futuro

⁶⁴ No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde declarou que o mundo vivia a pandemia de Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus.

incerto, essas sensações, de choro, de abismo, de ar rarefeito, têm vindo cada vez mais à tona. Em tempos de confinamento e quarentena, essa vontade de “sair daqui, pisar outro chão, respirar um cheiro mais livre” (CALDAS, 2017, p.1) parece refletir-se no imaginário coletivo.

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

Trânsito de linguagens

Conforme dito, ainda que apresentem processos e resultados bastante distintos, vemos os elementos da cena presentes nas duas criações aqui estudadas. Apesar de dispor o cruzamento dessas ferramentas com as qualidades da performance, no momento da concepção das mesmas, esses componentes surgiram de maneira intuitiva. Ao examinar *É permitido chorar* e *Meu abismo*, percebo nesses trabalhos um olhar amplo como se tratasse de um espetáculo teatral, não no que diz respeito à tarefa de levar um texto ao palco, mas na conjunção desses elementos.

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

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

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

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

Na performance *É permitido chorar*, por exemplo, utilizo as ferramentas de cena mesclada a técnicas do teatro psicológico de Stanislavsky, que se aproximam do mimético. Esse recurso deveu-se justamente à tentativa de mimetizar a performer enquanto persona com os demais frequentadores

do local. Se os recursos são anti-ilusionistas, mesclo essas correntes apresentando uma persona cotidiana.

Tal mimetismo é percebido na crítica decorrente da XII Semana de Artes Cênicas da UFPE, na qual ocorreu um laboratório de escrita crítica em parceria com o Site *Quarta Parede*⁶⁵. A crítica intitulada *A delicadeza das lágrimas* apresenta impressões sobre a apresentação de *É permitido chorar*, feita num corredor do CAC, que abrigou a instalação durante o evento⁶⁶:

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

Se em *É permitido chorar* esse mimetismo (com relação ao local e seus frequentadores) foi ponto-chave, a placa do choro apontava sua ironia, quase como um recurso de efeito de distanciamento, utilizado por Bertold Brecht em seu Teatro Épico⁶⁷.

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

A crítica *No tempo da performance, no espaço da criação*, publicada pelo portal *A Casa da Mão: arte, design e educação* sobre apresentações de *Meu abismo* e *É permitido chorar* na 20ª Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea 2019⁶⁸, aponta tanto o abismo concreto, quanto o interior, metafórico da proposta:

Pois bem, estava imerso nestes ou noutros pensamentos sobre a qualidade mágica dos círculos que deixaram de ser só viciosos e passaram a ser ditos também virtuosos, quando a artista rompeu a fita, fazendo o que era um círculo especial – uma fita de Möbius – virar reta, mas mantendo a regra ou jogo de pisar a fita, agora retificada, a fazer a vez de “caminho”. Em seguida, a artista faz novas segmentações e se agacha para criar quatro ou

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

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

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

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

cinco caminhos que ordena de modo a fazê-los paralelos entre si. Há angústia no seu olhar? Não sei dizer. Talvez estivesse eu mesmo com os olhos postos no meu abismo interior. Sei que ela fita o público e estende um braço como quem pede ajuda. Uma pessoa a puxa, ela a abraça e pisa o chão, pela primeira vez, fora dos “trilhos”. Fim. Ou começo? Do quê?” (BRAGHINI, 2019, p.1)

Em comum, noto, ainda, certo niilismo acerca desses trabalhos. É quase como se os personagens de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett⁶⁹, se juntassem à plateia das performances e seguissem afirmando “Nada a fazer”. Diante dessa ausência de ação, uma possibilidade se refere ao contato com o outro, como uma espécie de salvamento. Em *Meu abismo*, concluí que era preciso estender a mão para obter ajuda, enquanto no choro, o desabafo funciona como catarse compartilhada, promovendo uma renovação energética de quem participa.

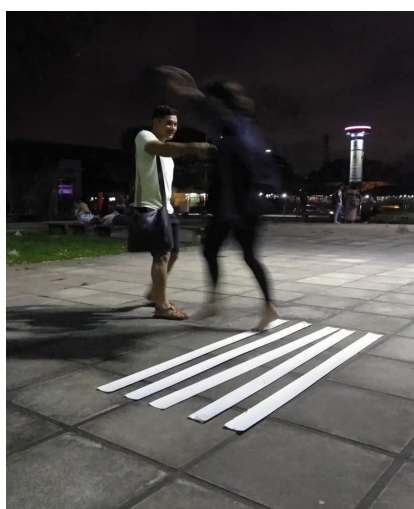


Figura 62: Um transeunte me resgata do *Meu abismo*



Figura 61: Consolada pela pequena Imani, em Brasília

Ambos apontam uma espécie de *looping*, sem determinar onde começam ou terminam os trabalhos, conforme aponta a crítica de Braghini. Se o caminho da fita de moebius pode ser novamente desenrolado, quem chora pode estar no mesmo local no dia seguinte.

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

Dizer 'um campo coberto de neve', ou mostrar um cartaz com as mesmas palavras escritas, corresponde a oferecer ao espectador o mesmo impulso imaginário que ele

⁶⁹ Dramaturgo irlandês que viveu entre 1906 e 1989 e foi enquadrado com autor da corrente chamada Teatro do Absurdo.

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

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

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

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

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

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

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

A performance surge no cenário pós-guerra como reação, denúncia e proposta. O performer seria aquele criador de experiências estético-políticas enfaticamente corporais num mundo marcado pela destruição, pelo desencanto e a descrença na noção de progresso, pela experiência da explosão atômica e do holocausto, pelo

dito 'pós-colonialismo', pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e acelerados avanços tecnológicos (FABIÃO, 2011, p. 68).

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

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

Diante de contextos opressores, situo minha poética como uma entre tantas formas de resistência. Nessa direção, vejo como positivo o trânsito entre as artes, seus desdobramentos e reflexões que aliam teoria e prática. Esses registros, em forma de imagens e/ou reflexões críticas, seja dentro ou fora do âmbito acadêmico, podem atuar como ferramenta de sobrevivência e estratégia de manutenção da memória cultural pelo Brasil afora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É permitido cair no abismo

Observo o trânsito entre as linguagens cênicas e visuais como uma caminhada de mão dupla, na qual uma pode se beneficiar da outra. Nesta pesquisa, o ponto de partida foi a observação a partir da feitura de performances. Entretanto, o caráter cooperativo de uma linguagem em relação à outra faz-se ainda mais múltiplo, aberto a infinitas possibilidades no tempo e no espaço. Nessa medida, sigo caminhando por diferentes solos criativos em que cada trabalho pode operar como um novo arquivo, seja como inspiração para outras obras próprias ou como motor de trabalhos alheios, caso das atividades do *Risco!* e outras possíveis futuras ações.⁷⁰

Também cito aqui o desdobramento das performances nas redes sociais, especialmente *É permitido chorar*, cuja instalação ganhou leituras inusitadas e, por vezes, bem humoradas em postagens diversas (vide anexos).

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

O caminhante que reflete ou escreve acerca de seus passos é semelhante ao espectador de agora. Integrado, imerso no evento, não tendo muitas vezes decidido para onde exatamente seus passos o conduzirão, o espectador não está mais sempre em condições de tomar distância, como fazia o espectador de teatro em um espaço frontal; nada mais está enquadrado, o sentido está aberto, a via está livre (PAVIS, 2017, pp. 54- 55).

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

Por outro lado, conforme pudemos confirmar nessas páginas, a postura de caminhar livremente equipara-se ao campo da performance no sentido de ser uma linguagem vasta, híbrida, fronteira, tão ampla que passeia por diferentes esferas da arte. Essa particularidade de autonomia e sem amarras nos dá pistas do potencial da performance, como um *salto no vazio* (relembrando Yves

70

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

Klein), sem redes de proteção, um salto no abismo, cheio de urgências que abrangem experimentações e questões envolvendo corpo e o indivíduo no ambiente que o cerca.

Assim, é possível que a própria natureza da performance se equipare a esse salto no abismo. Na vida e na ficção é permitido cair em nossos abismos, chorar em nossos vazios, despencar em profundezas para, em seguida, quem sabe, voltar à tona revigorado.

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

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

Assim, este estudo visou à compreensão de traços poéticos de meu caminho artístico/performativo a partir do ingresso no PPGAV/UFPE em 2018, abrangendo dois anos de pesquisa. Com *É permitido chorar*, acredito ter alcançado certa desconstrução de imagens do cotidiano, uma performance/instalação sem delimitação definida de onde ou quando começa e termina a obra, montada para quem quiser interagir. São lugares e momentos nos quais essas bordas tornam-se ainda mais porosas. Guardo a cumplicidade de desabafos, depoimentos e encontros com conhecidos e desconhecidos sensibilizados com a proposta.

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

Mesmo sendo uma obra igualmente autônoma, *Meu abismo* pode firmar-se como complemento da criação anterior. Com proposta bastante diferente de *É permitido chorar*, tanto nos procedimentos criativos quanto em seu resultado, esse trabalho apresenta traços mais plásticos, atestando a materialidade como ponto-chave em minha poética e apontando caminhos múltiplos que

nunca se repetem, assim como nossas decisões de um dia após o outro. Aqui também a atmosfera interior e ao redor é conturbada, amenizada ao final com a presença do outro, que oferece ajuda.

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

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

Reunindo o material desses trabalhos, penso em ramificações e deslocamentos para outras propostas, tais como a foto performance ou vídeoarte. É nítido que são cada vez mais permeáveis os campos de atuação da arte contemporânea, levando em conta que os suportes se tornam mais e mais variados e abrangentes, principalmente a partir da virada para o século XXI.

Chegamos a 2020 tendo percorrido os mais diversos formatos artísticos, tantos, que não mais demandam de meios físicos para existir, podendo ser registrados digitalmente e abrigados em *nuvens* virtuais, ser deletados em definitivo ou simplesmente esquecidos em algum HD, por exemplo. Os desdobramentos são múltiplos, impulsionados pela internet, suas redes sociais, inúmeros suportes existentes e, ainda, mídias futuras.⁷¹

Vivemos uma transição, não somente do analógico para o digital, mas em termos de comportamentos, encontros, presença. Estaríamos caminhando para uma espécie de pós-presença? A questão se faz especialmente neste momento de pandemia por conta do novo coronavírus, no qual diversas atividades estão suspensas, num instante em que muitos fazem revisões de seus propósitos de vida. A impressão geral é de reinvenção, de ruptura de padrões comportamentais e de consumo, seja na vida ou na arte.⁷²

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

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

No contexto que chamo aqui de pós-presença estão sendo feitas peças teatrais on-line, performances, sessões de modelo vivo, lives de música, conversas, debates, aulas, festas e encontros diversos com o uso de plataformas digitais.

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco*. Recife: Provisual Gráfica, 2018.
- BEUYS, Joseph. *A revolução somos nós* In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BILL, Max. *The mathematical approach in comporary art*. Arts and Architecture, Los Angeles, n. 8, 1954.
- CALDAS, Renata. *O romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2019.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- _____. *Teatro pós-dramático e performance pós-dramática*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, dez 2015, vol.5, no.3.
- CLARK, Lígia. *Da supressão do objeto*. In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELILSON. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora temporária – 2ª edição, 2017.
- ESCHER, M. C. *Obras de Escher – Exposição no Brasil*. Abigrav, 1993.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro*. Cavalouco, v. 8, p. 14-18, 2010.
- _____. *Programa performativo: o corpo como experiência*. Campinas: Revista do LUME – nº 4, 2013.
- _____. *Performance e História: em busca de uma historiografia performativa* In: *Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ*, Livia Flores (Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.
- _____. *Performance e precariedade*. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

- FERNANDES, Janaína de Mello. *A enunciação na encenação teatral*. Estudos Semióticos, n. 2, São Paulo, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *Teatro pós-dramático, doze anos depois*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n.3, set/dez, 2013.
- LEPECKI, André. *O corpo como arquivo*. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- MARAR, Ton. *Aspectos topológicos na arte concreta*. São Paulo: ICMC-USP, 2004.
- MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. *Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.
- MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. *Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife / Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de Moraes*. – Recife, 2019.
- MORGADO, Itamar. *A arte resistência de Daniel Santiago in Daniel Santiago em 2 tempos*. Recife: Sem título produções, 2017.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Welligton (org). *A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- _____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PROPÁGULO. *Revista de artes visuais*. Recife, v.1, nov. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- SILVEIRA, Marcelo; SANTIAGO, Daniel; VICENTE, Gil. *Caleidoscópio*. Recife: Zoludesign, 2018.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

TASCHER, Benedikt. *M. C. Escher - Gravuras e desenhos*. Greven/Hamburgo: Taschen, 1994.

ANEXOS

Críticas/ Matérias de jornal

<https://www.casadamao.com/post/no-tempo-da-performance-no-espa%C3%A7o-da-cria%C3%A7%C3%A3o>

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

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

Links para vídeos das performances

Meu abismo

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

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

É permitido chorar

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

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

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

Álbum É permitido chorar

Álbum Meu abismo

Diário de bordo de É permitido chorar (trechos)

Abertura Tramações 2 – Dia 1 – 1 hora de choro

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

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

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

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

Outra, de cabelo curto, usou o lenço.

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

Dia 2 – 40 minutos de choro

Fim de tarde.

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

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

Não tenho personagem, mas tenho a persona da estudante.

Dia 3 – 40 minutos de choro

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

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

Hora do almoço

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

Dia 5 – IFRN – Natal

20 minutos de choro

Pessoas chorando ao meu ver. Usam o lenço.

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

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

Agradecimentos

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

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

Aos produtores e artistas participantes da exposição Tramações 2;

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

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

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

Pelo apoio, agradeço a Neusa Cid Caldas, José Carlos Pires, André Caldas e Gustavo Montenegro.