

# ENSAIO PARA A CRIAÇÃO DE CORP(O/US)

Lenine Guevara Salvador<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta a seguir refere ao relacionamento entre prática e teoria, através da aproximação entre a forma escrita de ensaio crítico a experiências práticas de ensaio na área de Artes Cênicas, tensionando a oposição entre sujeito e objeto da pesquisa acadêmica. Para tanto, foi utilizada uma abordagem transdisciplinar, em diálogo com as áreas de Filosofia, Literatura e Artes. Essa abordagem foi mediadora para a análise de um evento dentro da atividade *Laboratório de Performance* em setembro de 2011, e outro evento dentro do *II Encontro Internacional de Estudos em Movimento, Criatividade Ser e Cura*, realizado em outubro de 2011.

**Palavras-chave:** Ensaio. Fronteira. Sujeito/Objeto. Interno/Externo.

**ABSTRACT:** The following proposal concerns the relationship between practice and theory, through the approximation between the written form of critical essay to experiments testing practices in the area of Performing Arts, tensioning the opposition among subject and object of academic research. For this purpose, a transdisciplinary approach was used in dialogue with the areas of Philosophy, Literature and

Art. This approach was a mediator for the analysis of a performance part of the activity *Performance Laboratory*, in September 2011, and another one at the *II Meeting of Studies in Movement: Creativity, Being and Healing*, in October 2011.

**Keywords:** Essay. Border. Subject/Object. Internal/External.

**RÉSUMÉ:** La proposition suivante concernant la relation entre la théorie et la pratique, par le rapprochement entre la forme écrite de l'essai critique des expériences pratiques d'essai dans le domaine des Art du Spectacle, tenseur de l'opposition entre le sujet et le objet de la recherche universitaire. À cette fin, on a été utilisé une approche transdisciplinaire, dans le dialogue avec les domaines de La Philosophie, La Littérature et des Art. Cette approche a été la médiation pour l'analyser d'un événement dans l'activité *Laboratório de Performance* en Septembre 2011, et un autre événement dans le, *II Encontro Internacional de Estudos em Movimento, Criatividade Ser e Cura*, tenue em Octobre, 2011.

**Mots-clés:** Essay. Frontaliers. Sujet/Objet. Interne/Externe.

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Cênicas pela UFBA, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Performer e pesquisadora do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA e do Coletivo Construções Compartilhadas-BA. Idealizadora do Núcleo A-com/tece de pesquisa teórico-prática em Performance e Intervenção Urbana.



A proposta inicial desse texto é aproximar práticas e teorias na área de Artes Cênicas, em interstício com os campos da filosofia e da literatura, através do tensionamento entre a forma de ensaio crítico e vivências práticas de ensaios, sob a forma laboratorial. O contexto de ação é híbrido, entre o teatro, a performance e a dança, sob o enfoque de experimentações abertas em improvisações com a memória e com os modos de registro no corpo.

A pretensão é criar prática de escrita que aproxime em sua forma de uma vivência aberta e experimental, sem separação do sujeito e do objeto de escrita. A não separação entre dois polos, como sujeito e objeto, abre espaço para a percepção do que se passa ou cria no entre, na fronteira e na tensão.

O disparador dessa questão foi a atividade de *Laboratório de Performance*, realizada no segundo semestre de 2011, pois nela os objetos de estudo muitas vezes são obras realizadas pelos sujeitos pesquisadores. A atividade está inserida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, um contexto que promove e estreita a relação dos pesquisadores, no que tange à prática e à teoria, e é obrigatória para os alunos que irão realizar a defesa de doutorado ou mestrado com apresentação de obra artística.

As práticas aconteceram junto a um grupo heterogêneo, de alunos provindos de diferentes campos artísticos, como dança, música e teatro, sendo a performance o interstício para a criação de encontros entre diferenças. Os encontros estimularam a convivência entre pesquisadores, sob diferentes prismas, acerca do corpo, do espaço e das múltiplas relações criadas através do desenvolvimento singular e coletivo de pesquisas com perfil teórico-prático.

Essa atividade oferecida pela professora-doutora Ciane Fernandes é, por conseguinte, um espaço para a investigação de métodos de pesquisa que emergem da prática criativa, já que

No Laboratório de Performance, a prática é em si mesma um método de pesquisa (“multi-método guiado pela prática”). Neste terceiro paradigma de pesquisa, a prática consiste no eixo principal e organizador; ao invés de ser um adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplica e testa determinados princípios ou conceitos. (FERNANDES, 2012, p. 2)

Atua, pois, como um contexto de pesquisa que fornece subsídios para conectarmos a forma escrita às formas e metodologias criadas na prática criativa. Por isso, ressalto a similitude que encontrei entre esse contexto laboratorial e ensaios experimentados em minha trajetória como artista, caracterizada por encontros que foram por vezes performances. Então, sob a perspectiva de ensaios que não eram a repetição de um sistema a ser apreendido, mas vivências paradoxalmente irreproduzíveis e irrepetíveis.

Aponto, no entanto, que muitas vivências são irrepetíveis, no sentido de que há transformação a cada repetição. A exemplo da própria criação que realizo, agora no que tange à escrita, pois não há controle nem estabilidade quanto à recepção, já que o texto não é um objeto fixo a ser apreendido, e sim, é recriado a partir da perspectiva dos interlocutores. Sob essa perspectiva, o ato de leitura é

[...] uma ação ímpar, irrepetível, quase uma impossibilidade. Isso porque, toda vez que achamos que estamos, de fato ouvindo o outro ‘deixando o texto falar por si mesmo’, o outro já faz parte de nós. O objeto nunca é ele mesmo, mas se dá à nossa percepção na qualidade de objeto corporificado (‘embodied’). (GREINER, 2005, p. 84)

Sendo assim, a leitura e a escrita não estão opostas aos campos da ação e do movimento, devido à impossibilidade de separar a escrita e a leitura do contexto dos agentes que escrevem e que leem. Esse entendimento tem apoio no campo literário da Semiologia, pois é um saber que também não opõe sujeito e objeto de escrita, abrindo espaço para a leitura do que existe entre esses dois polos, dada a: “Tensão entre o que parece olhar e o que parece ser olhado”. (SANTOS, 1989, p. 4)

Ao colocar a palavra “parece”, o autor nos convida a entrar em pontos de vista que não são estáveis. Nesse sentido, o contexto e o autor não estão descolados da produção escrita, realizando um convite a nós para uma leitura que não discrimina e escalona as partes de um texto, como acontece na tradição cartesiana de divisão e especialização do objeto, como modo de entrada na origem contida nas partes.

Afirmção que possui contexto de leitura ancorada na perspectiva da desconstrução derridiana, pois escapa à pretensão de origem e verdade última, sem a busca de um sentido final contido no texto. A leitura é criada no momento de encontro dos leitores com o texto, ao assumir o descentramento da autoridade do autor sob o estatuto da presença plena e estável. Onde aponto, em adição, a influência na questão da presença cênica no teatro em interstício com a performance:

A noção de presença plena, como aparece no trabalho de desconstrução que Derrida opera em relação ao pensamento que o autor caracteriza como o do logocentrismo metafísico e da significação transcendental (DERRIDA, 1995, 1999 e 2001), fornece subsídios significativos para um esforço desconstrutivo específico no campo dos estudos do teatro contemporâneo, pois trata de um, [...] Teatro esse que é não apenas narrativizado (ainda que de modo paradoxal), mas marcadamente corporalizado, performatizado, valorizando intensamente a materialidade dos meios cênicos e parecendo atenuar o valor sígnico desses meios, sua dimensão de linguagem e de representação ficcional. (DA COSTA, 2009, p. 124)

Esse teatro que se dá através da construção de sentidos dramaturgicos, para além da voz autocentrada e a intenção original contida em um texto, dando vazão à comunicabilidade de todos os elementos presentes na composição, marca o contexto de ensaios a que me reporto. Ensaios esses que são compostos entre os agentes em experiências que trazem a interação como metodologia criativa, operando, por vezes, sem a pretensão de um acabamento, pois estar pronto significaria o encerramento das potências que são criadas a cada encontro.

No que se refere à forma escrita, acredito que esta deva estar emparelhada às características de ensaio a que me reporto. Encontrei no ensaio crítico um método que possibilita a percepção do ato como invenção, sem a pretensão de fixar um significado, uma finalidade, um fim, um esgotamento... A forma de ensaio crítico é a escolha de Derrida em suas escrituras, pois, assim, o texto não tem esgotamento, de modo que, a cada encontro com o leitor, o sentido é deslocado e recriado. Escritura,

para esse autor, difere da escrita entendida como transposição gráfica da fala, escapando do privilégio do signo oral, que pertence à convenção da perspectiva fonologocêntrica (autocentrando da fala do autor como autoridade, estabilidade dada pela razão contida em um texto), da metafísica ocidental. (DERRIDA, 1995; 1999)

Desse modo, a minha intenção é estimular e tensionar a escritura e o cotidiano de atividade de escrita, redimensionados pelo desejo e pela prática, que também é movimento. Assim, edições e escolhas podem acontecer como marcas de postura diante da possibilidade de criticar produções criativas, sem prendê-las em um significado último.

Enfim, para a experimentação teórica desses procedimentos, irei ensaiar a escrita de dois eventos que envolveram o contexto prático da “pesquisa Somático-Performativa” (FERNANDES, 2012, p. 2)<sup>2</sup>: O primeiro evento aconteceu durante o *Laboratório de Performance* em uma visita de campo à cidade de Lençóis-BA, onde realizamos a criação de uma performance sem a participação de espectadores; e o segundo se refere à participação na *Performance e meio ambiente* proposta pela artista Rosel Grassmann (*Projeto Wilderness Bodypainting*), durante o *II Encontro Internacional de Estudos em Movimento: Criatividade, Ser e Cura*.

A pesquisa de campo do *Laboratório de Performance* foi um percurso de apropriação do ambiente natural de Lençóis-BA, em que o trajeto não foi combinado. A viagem teve expedição de dois dias (17 e 18 de setembro de 2011) e partiu de uma proposta aberta, conectando estados de criação coletivos e individuais, “tendo como foco principal a conexão com estados e impulsos internos a partir da percepção da presença no/com o ambiente”. (FERNANDES, 2012, p. 10)

<sup>2</sup> “[...] uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsões, sensações, imagens), através da criação de conexões (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a integração dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social. Além disso, a relação entre Pesquisa Somática e Pesquisa Performativa é de mão dupla, onde a abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa e vice-versa. Portanto, nossa abordagem pode ser denominada de *Pesquisa Somático-Performativa*.”



O primeiro contato com os espaços naturais foi também investido de um caráter cotidiano de passeio e deriva, aos poucos guiado por combinados sutis que encaminhavam a diferença tênue entre arte e vida, nós e nossas investigações. Ressalto a tomada, de parte do coletivo que adentrava nas rochas da cidade, levando o silêncio e a concentração do ritual de encontro. Dessa maneira, a “intervenção” e a aparição no meio ambiente citadino e natural eram registradas através de um gravador sonoro.

O reconhecimento inicial do território de investigação não foi delimitador de uma fase anterior ao processo, mas parte da construção de um entendimento coletivo sobre a importância de atentar a cada momento do trajeto que realizamos, em uma ordem que traz o caminho e o trajeto pessoal e coletivo como partes integrantes do processo artístico, somático e crítico.

Esse processo era realizado em pontos do caminho, onde por vezes parávamos em uma sessão coletiva de Movimento Autêntico:

Movimento Autêntico é um método de arte-terapia desenvolvido por Mary Starks Whitehouse (1910-2001) nos anos de 1950 e 1960, após estudar com Mary Wigman, colaboradora de Rudolf Laban. O método associa dançar de olhos fechados e em silêncio à psicologia de Carl Gustav Jung e à troca de *feed-back* entre parceiros (“realizador” e “testemunha”). [...] Isto porque “autenticidade”, no caso deste método ou disciplina, não está relacionada à originalidade, à fidelidade a uma fonte primária ideal [...]. Segundo Goldhahn, o método preocupa-se com “o aqui e o agora”, sem um objetivo final e ideal (futuro) ou a busca de uma origem ou estado ontológico original (passado), e constitui-se em jornadas de troca em habitats fluidos, permeáveis e transitórios. (FERNANDES, 2010, p. 1)

Porquanto, a investigação de performances, que não tinha previsão e demarcação de um território ou ponto fixo do percurso, mas era o percurso e o modo de recortar perspectivas e coletivizá-las, desestruturando hierarquias e separação entre os olhadores que somos e o espaço percorrido.

A investigação do dia 17 foi, assim, uma prática de reconhecimento do território natural de Lençóis e também do território que foi tecendo no coletivo um caráter de abertura e desprendimento dos processos pessoais de espetacularização do movimento. Essa vivência foi necessária para a performance, marcada no dia 18 de setembro, pois construímos escuta e abertura, tanto no agrupamento quanto com relação aos espaços habitados, criando estados de presença que transitavam entre o “espaço interno” e o “espaço externo”. (FERNANDES, 2007, p. 28)

No dia 18 de setembro, conseguimos aproveitar a manhã e a tarde em investigações e performances no *Poço Halley*. Como no dia anterior, nossa intervenção no/com a paisagem externa foi realizada com rituais sutis entre coletivo, em que tínhamos como objetivo a atenção entre os movimentos internos (o ritmo interno de cada um), o movimento do coletivo, e muita atenção ao movimento do ambiente, conforme era investido de escuta e interação.

Ao chegarmos, cada investigador ficou livre para experimentar o ambiente, de modo que, no primeiro momento, houve uma dispersão entre o grupo. Em meu trajeto, aguardei um prazo, observando à distância, em um movimento de espera e pausa, sem impor uma ação e uma vontade de ação para o outro.

Foi quando minha atenção se voltou para a mata e passei a caminhar sozinha em uma subida cheia de árvores, me acostando na paisagem para o deslocamento. Um infinito se abriu em um momento curto de jogo e movimentação onde apenas eu era observadora, até que me deparei com medo do acontecimento e me pus a racionalizá-lo, perdendo a potência criativa. Entretanto, essa perda de potência não foi sentida como uma falta, e sim como uma onda que completou seu curso ao pousar na areia. Retornei ao grupo e Giorgia Saidel estava terra. Sim, Giorgia estava terra e logo me coloquei terra, como na figura a seguir:





Figura 1 – “O corpo tornado terra”. Lenine Guevara no Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA em Lençóis BA, 18.09.2011. Foto: Ednilson Mota Pará.



Figura 2 – Quadro com a árvore que desenho desde minha infância.



Figura 3 – “O corpo raiz no útero da natureza”. Lenine Guevara na oficina de pintura corporal do II Encontro de estudos em Movimento, apresentação no campus de Ondina da UFBA, 07.10.2011. Foto: Rosel Grassmann.

Assim como nós, em um movimento muito natural, cada investigador, a seu tempo, foi tornado terra. A performance de tornar parte do ambiente, investindo em uma ação de pintura corporal com a terra vermelha e amarela das margens do *Poço Halley*, foi primeiramente uma atitude de adorno, figurino, aos poucos se tornando movimentos por sobre as rochas em uma relação de se tornar parte do ambiente, tal como ele se tornava parte de nós.

Até esse encontro, nunca havia transposto a fronteira da nudez, mesmo que parcial. Não havíamos combinado nada nesse sentido. A ação de Gi-órgia desencadeou todo o coletivo, pois, apesar de Ciane ter comentado que era possível usar a terra como pintura, ninguém foi chamado verbalmente para essa ação, tanto que a adesão à pintura e à nudez foi um processo também entre o coletivo.

Ao final, alguns estavam ainda de roupa, mas todos com algum rastro da terra e da experimentação pelo corpo. Rastro esse que ficou impresso nas rochas através de uma atividade que ondulava entre o foco no movimento interno e externo, entre observar e performar, como são próprios da atividade de *Movimento Autêntico*.

Durante a ação, a nudez não foi incômoda, nem quando havia consciência do registro da câmera, porque a vivência não foi de espetacularizar o corpo e os movimentos, mas sentida como um jogo entre pausas e impulsos internos.

Intentando relembrar a faísca, o momento em que entrei na ação de desnudamento, não reconheço nenhum momento de vacilação, mas de experi-



mentação consciente. Após o acontecimento, fiquei atônita e mexida por não conseguir encontrar os referenciais de força que me puxaram rapidamente para a ação, pois “O que ocorre de extraordinário é que mesmo tendo sido de alguma forma internalizada ao ser percebida, toda informação estrangeira desestabiliza”. (GREINER, 2005, p. 84)

Passamos o dia nos banhando em apropriação ambiental. Aos poucos, o coletivo foi retomando os trajés iniciais e nos sentamos para a celebração em roda de um almoço tardio. Quando terminamos, chegou outro grupo de visitantes, como se o tempo de nossa apropriação fosse calculado ao nível do acontecimento íntimo entre o segredo de nós e o ambiente.

No retorno a Salvador, minha atenção se volta a um estado de inquietação, entretanto sem perturbação. A experiência revirou minha percepção como artista, pois não conseguia encaixá-la em nenhum sistema que experimentara ou tivera contato. Essa experiência com a pintura, o meio ambiente e a nudez, foi uma preparação para o segundo evento analisado.

Ao voltarmos, sabia que iria produzir o *II Encontro de Estudos em Movimento*, realizado por Ciane, entre os dias 3 e 8 de outubro de 2011, e logo começamos a preparação para a chegada dos convidados dentre os quais estava Rosel Grassman. O trabalho da artista e fotógrafa alemã chamou a atenção pela paridade que tinha com a experiência que havíamos acabado de criar em Lençóis.

Rosel estudou fotografia, *design* teatral, técnicas de maquiagem artística e desenvolve o projeto *Pessoas Pintadas e Movimento Autêntico*. Inicialmente, pensamos o desenvolvimento de suas oficinas e performance no mesmo espaço que havíamos experimentado em Lençóis, pois seu trabalho requisita ambientes naturais para a realização. Entretanto, devido à estrutura do evento, optamos por não descentralizar as ações de Salvador, já que o restante dos convidados atuaria na cidade.

Conseguimos, assim, a mata localizada atrás da *Escola de Dança da UFBA*, no *Campus Ondina*, e o passeio público, em frente ao Teatro Vila Velha, também em parceria com o evento. Os demais espaços naturais da cidade não foram disponibilizados, justamente porque as performances seriam realizadas pela pintura corporal com as pessoas nuas.

As oficinas *Pintura corporal e meio ambiente* aconteceram nos dias 5 e 6, no *Teatro Vila Velha*, e no dia 7, no *Campus de Ondina*, pela manhã. À tarde desse dia, aconteceu a performance *Apresentação aberta a visitação: Performance e Meio Ambiente (Projeto Wilderness Bodypainting)*.

A pintura seria realizada apenas no último dia, pois há preparação da energia coletiva e individual, já que a ação não é realizada como algo externo, apenas um adorno. O objetivo desse processo foi criar o contato de cada participante com seus impulsos internos. Não há nenhum modelo de pintura e o processo leva cerca de três horas para cada pessoa. Então, foi combinado com o grupo a pintura recíproca entre os participantes, após aprendermos a lidar com as especificidades da tinta corporal.

No entanto, como houve muitos participantes na oficina, Rosel se adequou à demanda, realizando a oficina apenas no dia 5 e dividiu o grupo, entre os outros dois dias, para o contato prático com a pintura. Inicialmente, eu não poderia participar dessa oficina e performance, já que era pré-requisito estar presente em todo o processo, para chegar no momento de pintar o corpo. Como estava na produção do evento, não foi possível participar da oficina de preparação no dia 5, entretanto Rosel abriu exceção para a produção do evento, nos possibilitando experimentar a prática que aconteceu no dia 7.

Chegamos às 7h da manhã para realizarmos a oficina de pintura e a mostra na tarde daquele dia. O grupo fora menor que no dia anterior, o que deu à atividade maior intimidade e mais tempo de convivência entre um coletivo heterogêneo das áreas de arquitetura, artes visuais, dança, música, psicologia e teatro, que estava unido no encontro pelo perfil somático das práticas ali oferecidas. Portanto, um exemplo do perfil transdisciplinar do evento.

Logo após a primeira dinâmica prática e a conversa inicial com a artista, começamos o processo de desnudamento. Assim como em Lençóis, não houve palavra de ordem para esse processo. Algumas pessoas foram apenas para ajudar na pintura e observar a performance, entretanto, ao final da manhã, estávamos todos pintados com a ajuda mútua. Tive a sorte de ser pintada por Rosel, enquanto ela nos ensinava a metodologia e as especificidades do material. Cada pessoa escolhia suas cores e formas, que eram realizadas pelos parceiros.



Há duas fases para realizar a pintura: primeiramente, foi feita a cor de base no corpo todo, que são cores menos fortes para que não manchem, quando nos encostamos. Logo após, são feitos os traços e desenhos que dão formas e movimento. Para a cor de base no corpo escolhi a cor rosa<sup>3</sup>, uma cor que sempre tive dificuldades de “vestir”, mesmo quando criança. E para os contornos e formas, pedi a ela que desenhasse traços inspirados pela imagem de raízes de árvores.

Essa escolha é contaminada por uma imagem que desenho desde pequena: uma árvore com muitas raízes. Um desenho importante para a primeira performance que realizei no curso de graduação em Artes Cênicas da *Universidade Federal de Ouro Preto*, na mostra dos trabalhos da disciplina *Arte e Contemporaneidade*, ministrada pela professora-doutora Clarissa Alcântara, em 2008.

A performance foi o processo de pintura dessa árvore, que muda com os anos em minha trajetória. No dia da ação, deixei a pintura exposta em um cavalete, com todas as tintas e materiais de trabalho e me tranquei do lado de fora de uma porta de vidro, ficando exposta como autora sentada ao lado da obra, mas presa.

A intenção foi deslocar o *status* da obra como produto final e intocável, reconfigurando a posição de autoria, ao transpor a ação para os visitantes da mostra. As pessoas me perguntavam se poderiam mexer e é evidente que, como autora, eu não deixava. Apenas uma pessoa teve coragem de pintar, ao que, como reação verdadeira, eu não gostei, pois já me apegara à forma. Fiquei me debatendo do lado de fora, monitorando cada pincelada realizada no quadro, ainda com tinta fresca. Pedi para abrirem a porta, e, ao me libertarem saí com o quadro de 1 m x 40 cm virando um corpo quadro. Segue a imagem do quadro como está agora:

<sup>3</sup> Ao lembrar do momento em que Rosel questionou sobre a cor de base, penso que a escolha não foi aleatória, ainda que não passasse pela consciência o fato a seguir: o rosa fora a cor que mais recebeu retaliações em minha trajetória, pois era ligada a um símbolo do feminino como espaço do fraco, exemplificado pelo uso excessivo em brinquedos e roupas femininas, que enquadravam a oposição realizada entre meninos e meninas. Sempre quis escapar à dualidade do rosa e azul, identificando-me com a cor vermelha presente constantemente nas unhas e lábios de minha mãe.

Revisitando esse trabalho, penso que as cores usadas são o reflexo do estado em que me encontrava na época. Desenho essa árvore desde pequena e nunca ela ficou tão densa e violenta. Assim como na pintura corporal de Rosel, a pintura desse quadro teve, primeiro, a base da tinta vermelha em uma expressão de força. Durante o processo de pintura, notei que a forma mais evidente da árvore era a foicce, que saltara na base vermelha do quadro. Meu nome é Lenine Guevara e foi a primeira vez que expurguei o peso do símbolo que me aprisionava através de um histórico de *bullyings*<sup>4</sup> na escola.

Ao reler a narrativa acima, sinto um estranhamento por revelar questões que misturam a experiência artística da experiência pessoal. Antes de escrevê-la, não havia me preparado para criá-la dessa forma, nem em seu conteúdo. Essa é uma experiência que desloca, em minha trajetória, o modo de escrita, pois, apesar de falar muito em desconstrução, ainda tenho apego à neutralidade de meu posicionamento como autora.

Temo, às vezes, que a escrita trazida para contar o universo íntimo de processar a criação artística possa cair nos tantos preconceitos que dividem a produção científica da produção de sensação e sensibilidade. Entretanto, como artista, é emergencial que criemos passagens para criticar o modo como percebemos a realização de um processo artístico. Trazer essas experiências para a dimensão escrita é recriar criticamente sobre elas, despertando para a consciência de nossos apoios e métodos criativos.

Passado o enorme aposto, volto à oficina de Rosel. Em uma breve retrospectiva ao leitor, estava relatando o processo de realização das pinturas até lembrar-me da razão da escolha do desenho, e assim compartilhar o acontecimento que me levou a essa escolha.

Após esse processo, estávamos exaustos, pois a atividade de pintura durou a manhã inteira e não podíamos sentar para não estragá-las. Contudo, a sensação de exaustão não era um estado corriqueiro de cansaço, e, sim, um processo que alterou o

<sup>4</sup> Por definição, bullying compreende todas as atitudes agressivas, intencionais e repetidas, que ocorrem sem motivação evidente, adotadas por um ou mais estudantes contra outro(s), causando dor e angústia, sendo executadas dentro de uma relação desigual de poder. (NETO, 2005, p. 165)





estado de percepção entre nós e o ambiente.

Assim, o processo de pintura foi um acontecimento, pois a materialidade expressiva de identidades conhecidas era reconfigurada entre o coletivo, deslocando a separação entre identidade e alteridade. Ao chegar ao espelho do banheiro, não estava nua e nem mais possuía a mesma identidade no rosto<sup>5</sup>, era outro ser, mutante. Tanto que, no caminho entre o prédio e o local marcado para a performance, comentamos que havíamos entrado em um estado avatar<sup>6</sup>, mas essa representação da presença virtualizada não se cristalizou como imagem durante a performance. À distância do acontecimento, noto que entrei em um estado dado pela materialização da fronteira através do estado sensorial da pele potencializado pela visualidade do coletivo.

Ao chegarmos ao local da performance, experimentamos o ambiente em deriva, espalhados pela natureza e ainda sem a presença de visitantes. Aos poucos, cada performer encontrou um local específico de interação. O meu foi embaixo de uma grande folha de bananeira seca, que parecia um útero. Não aconteceu muita movimentação, mas um estado de habitação através de movimentos bem lentos.

Em dado momento, Rosel foi visitar cada *performer* em sua ação, fotografando-nos. Senti mais a presença dela do que na performance em Lençóis, como um corpo difuso ao ninho que eu criara, gerando uma desatenção momentânea, quanto aos impulsos internos, devido à preocupação com a exposição de meu corpo. Aos poucos, sua presença atenuou e, por conseguinte, parei de me preocupar com a espetacularidade de minha performance.

<sup>5</sup> Situado no conceito “rostidade” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 28), o rosto é um espaço que carrega o traço da identidade e da representação. Não significa que seja um componente para a singularidade, mas um mapeamento pelo qual regulamos os processos de conhecimento do mundo, através da identidade e não da diferença. Portanto, está situado junto à metafísica representacional que sustenta os binarismos históricos.

<sup>6</sup> Referências das personas criadas no que é chamado realidade virtual, em que as pessoas criam formas diferentes de sua identidade, mas que, paradoxalmente, inserem uma identidade virtual. Além, é evidente, da referência ao filme de Steven Spielberg com o mesmo nome.

Tudo isso se deu em um estado de espera.

Apesar da similitude experimentada entre os dois eventos (exemplificados pelo processo de desnudamento, o uso do *Movimento Autêntico* e a pintura corporal) gerar um estado de reconhecimento, não fixou as ações realizadas e sensações criadas em um modelo a ser repetido e assimilado. Isso é notório através da reação de conforto que tive, ao ser filmada em Lençóis, e ao desconforto inicial, ao ser fotografada por Rosel. O contato inicial com essas informações interferiu na segunda experiência, mas isso não foi vivido de um modo cumulativo, em que a sensação de desconforto estivesse relacionada ao caráter inédito da experiência com a nudez.

Retornando à performance, saí de meu ninho e passamos a interagir entre o grupo, reconhecendo o território, em ações coletivas, através do contato entre todos, ao formar um corpo coletivo. Voltamos à sala para almoço e descanso. Ao descermos novamente, a mata estava povoada de pessoas que nos olhavam com estranhamento, o que gerava uma identificação entre nós. Antes de começar, fomos dirigidos momentaneamente por Frank Handeller e Jacqueline Hand, que estavam apoiando todo o processo. Combinamos, assim, o ponto de saída e chegada, como um trajeto parecido ao que havíamos criado na primeira experimentação, e começamos a performance dessa vez entre os impulsos internos e o impulso sonoro.

O impulso sonoro aconteceu dada a interação com AwaHoshi Kavan, que ministrara a oficina *Cura pelo som: Sinos de Cristais de Silício e Ressonância Corporal*. Os sons dos cristais de silício atuam na harmonização dos fluidos do corpo, uma pesquisa desenvolvida pela artista, que gerou interação entre impulsos internos e estímulos externos, provocando ações que se deram na fronteira entre espaço interno e espaço externo.

Terminamos a performance na mata, despedindo-nos do coletivo, e cada *performer* saiu pelo *Campus de Ondina*, vestido mas ainda pintado. Em meu trajeto, com um dos *performers*, caminhamos pela *Av. Centenário* até parar em uma padaria, pois estávamos famintos. A performance estendeu-se, em visualidade, pelas ruas de Salvador, com uma recepção interativa e festiva, sob vias de elogios. A reverberação em meu corpo durou dias e, por



vezes, encontrava no banho rastros da tinta escondidos nos cantos desse espaço que sou e que não atento ser.

Afinal, através desses dois eventos, houve a conexão das fronteiras entre a percepção interna e a percepção externa das ações no mundo, quando estamos performando. Essa percepção está ancorada na sensação tão comum de separação entre corpo e espaço, já que

A separação entre corpo e espaço parece um dado tão verdadeiro e inquestionável, que é difícil imaginar sua interação teórica, quanto mais prática. Ou seja, aparentemente, o espaço começa onde termina o corpo. A pele seria o limite entre esses dois universos paralelos. Tanto que usamos expressões do tipo ‘estou na cadeira’ ou ‘estou em Salvador’. Indiscutivelmente, o corpo está no espaço. Mas como aceitar que o inverso também é verdadeiro – o espaço está no corpo – e qual as implicações (infinitas) disso para a nossa interação, compreensão, e atuação no mundo? (FERNANDES, 2007, p. 28)

Sendo assim, a investigação desses eventos foi realizada pela atenção nas passagens dinâmicas, entre o espaço interno e o espaço externo, através da percepção dos impulsos internos do corpo. Em ambos os eventos, essa passagem foi criada a partir de uma literalidade do sentido da pele, como fronteira de experimentação, pois as performances foram materializadas através da pintura corporal nos *performers*.

Esse estado de criação de uma presença materializada na fronteira entre espaço interno e externo não foi estável e criador de uma presença contínua. Antes, esteve em movimento, entre esperar e agir, estar presente e ausente, escapando a um estado de representação para um estado de re/presentação (LEPECKI apud PHELAN, 2004, p. 6), ou seja, de acesso e saída ao/do tempo presente.

O sufixo “re” nesse estado de re/presentação não diz apenas daquilo que é novo, novamente, como um presente que se repete no tempo, pois, assim entendido, sustentaria a percepção linear do tempo presente, dada em sequenciamento cronológico. O termo re/presentação, no entanto, aponta para modos de contato com o tempo presente em

um percurso de investigação sobre os campos da ausência e da morte, na dissolução das identidades fixas, evocando a simultaneidade dos tempos em processos criativos. Por isso, o trânsito entre presença e ausência, durante o tempo da performance, se dá “à beira da dissipação do self, (essa persistência da re/presentação sendo tantos ensaios para ausência, para a morte)”. (LEPECKI, 2004, p. 6)

Dessa forma, quando estamos em performances, a separação temporal entre pensamento e movimento se torna vaga, para eventos que não lidam com a sustentação da representação de papéis estáveis. Portanto, a afirmação de um estado que transita entre a criação no tempo presente, que é o tempo prevalecente na ação performática, se realizamos ações com atenção ao que acontece no trajeto corporal de passagem de um movimento ao outro. O procedimento de acesso e perda ao/do tempo presente é o balanço que conecta impulsos internos e externos, criados como uma usina. O acesso se dá, ao permitir que o movimento e a ação emergem, ao desidentificar com vontade e expectativa de agir para a entrada no acontecimento, como um canal aberto à passagem de forças.

Retomando o intuito inicial desse ensaio, aparece no horizonte do papel a possibilidade de grafar experiências que sejam também grafadas no corpo. Assim como na prática artística, a investigação que traço está em criar sensações e afetos que não se fixem em representações estáveis, de modo que também a escrita seja vivida através da criação de um campo de ausência e morte daquilo que já é cognoscível e referente.

No primeiro momento, diante do ato de escrever, a mídia ou o corpo de atuação, ou seja, a folha de papel, não é um espaço desprovido de referencial também como a tela do pintor não é um espaço vazio, pois

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar, para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 262)



Portanto, como o pintor e o escritor, o trabalho do *performer* na produção criativa é deixar emergir ações, a partir desse exercício, esse ensaio para o desfazimento. Dada essa característica de ensaio, aproximado fazeres com movimentos e efeitos diferentes, mas que são práticas criativas inscritas a partir da repetição ou ritual. Contudo, sob a perspectiva de haver sempre uma diferença produzida nessa repetição, transformando-a em presentes ir-repetíveis.

A proposta desse ensaio foi então uma criação de escrita que se deu na tensão e conexão entre conceitos e atividades, sujeitos e objetos da investigação, na fronteira entre o fazer e a escrita artística. O intuito foi criar um desejo similar aos ensaios práticos, atentando às passagens entre escrita e movimento, para que a criação híbrida, entre teoria e prática, seja a possibilidade de invenção de um espaço intersticial do artista/pesquisador no campo das Artes Cênicas. Em adição, tentei estar conectada com os momentos de presença e ausência do tempo presente nesse percurso de criação de corp(o/u)s.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Minotauro, s.d.; São Paulo: Max Limonad, 1984
- BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963*. Avant garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAREMBLITT, Gregório. (Org.). *Grupos: teoria e técnica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Tradução de Aurélio Guerra Neto. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FERNANDES, Ciane. *Corpos Co-Moventes*. In: Roberto Pereira, org. *Lições de dança*. v. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p. 35-80.
- \_\_\_\_\_. *Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*. Comunicação. In: V Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Entre impulso e estrutura: análise em movimento e videodocumentário no processo criativo em dança-teatro*. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). *Ensaio em cena*. São Paulo: Cetera, 2010. p.82-93.
- \_\_\_\_\_. *Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna. *Espaço e performance*. Brasília, DF: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p 49-62
- \_\_\_\_\_. *Educação Somática e performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa*. Palestra. In: III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação. Recife, 23 a 27 de julho de 2012.
- \_\_\_\_\_. *Pausa, Presença, Público: Da Dança-Teatro à Performance Oficina*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 77-106, jan/jun 2011. Org. Gilberto Icle. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 10.11.11
- \_\_\_\_\_. *Pela Câmera Somática: A Dança-Teatro e o Vídeo-Documentário como Performance*. *Revista Contemporânea*, Faculdade de Comunicação da UFBA, v. 8, 2010. José Francisco Serafim, org. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom>>. Acesso em: 20.10.11
- \_\_\_\_\_. *Transmutação Estética: A Criação Cênica a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do Movimento Genuíno e da Vivência Somática*. In:



- ALBANO, A. A.; STRAZZACAPPA, M. (Orgs.). *Entrelugares do Corpo e da Arte*. Campinas, SP: Faculdade de Educação, UNICAMP, 2011. p.121-144.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1973.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLBERG, Rosele. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JUPIASSU, H. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O sonho transdisciplinar: e as razões da filosofia*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LEPECKI, A. (Org.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- NETO, Lopes. *Bullying – comportamento agressivo entre estudantes*. Rio de Janeiro: Jornal de Pediatria, Rio de Janeiro, v.81, n.5, p.164-172, 2005.
- PHELAN, Peggy. Trisha Bronw’s Orfeo, Two Takes on Double Endings. In: LEPECKI, A. (Org.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p. 13-28
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura, interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

