



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**RONALDO FRANCISCO DOS SANTOS**

**PERFORMANCE COMO UMA PRÁTICA DE SI**  
mapeando noções de treinamento performativo

CAMPINAS  
2017

RONALDO FRANCISCO DOS SANTOS

PERFORMANCE COMO UMA PRÁTICA DE SI  
mapeando noções de treinamento performativo

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance.

**Orientadora: Professora Doutora Ana Cristina Colla**

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELO ALUNO RONALDO  
FRANCISCO DOS SANTOS, E ORIENTADO  
PELA PROFA. DRA. ANA CRISTINA COLLA.

CAMPINAS

2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Z178p Záphas, Ronaldo, 1975-  
PERFORMANCE COMO UMA PRÁTICA DE SI : mapeando noções de  
treinamento performativo / Ronaldo Francisco dos Santos. – Campinas, SP :  
[s.n.], 2017.

Orientador: Ana Cristina Colla.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Atores - Treinamento. 2. Ator/performer. 3. Experiência de si. 4.  
Performance (Arte). I. Colla, Ana Cristina, 1971-. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** PERFORMANCE AS A PRACTICE OF ONESELF : mapping  
notions of performative training

**Palavras-chave em inglês:**

Actors - Training

Actor/performer

Experience of self

Performance art

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestre em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Ana Cristina Colla [Orientador]

Daniel Reis Plá

Sílvia Maria Geraldi

Maria Beatriz de Medeiros

Mariana Baruco Machado Andraus

**Data de defesa:** 16-02-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

RONALDO FRANCISCO DOS SANTOS

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. ANA CRISTINA COLLA

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. ANA CRISTINA COLLA
2. PROF(A). DR(A). DANIEL REIS PLÁ
3. PROF(A). DR(A). SILVIA MARIA GERALDI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 16.02.2017

*dedico esta pesquisa à minha mãe Rosária por me ensinar a olhar o mundo com ética, ao meu pai Josafat por abrir meus olhos para a estética, e à minha companheira Débora por ser meu terceiro olho, que me ajuda a trabalhar o olhar a si mesmo*

## **Agradecimentos**

Gratidão!

Agradeço à minha mãe Rosária que dentro de si carregou o meu mar e que me conduziu ao mergulho, em vida e em morte. Ao meu pai Josafat que sem saber me deu afetos invisíveis.

À minha companheira Débora pelo amor e olhar generoso, por decidir viver comigo cada vírgula desta escrita, e por me dar a mão para me socorrer a cada afogamento que vivi neste processo.

À minha gatinha Zequinha (Erva-Doce), que me aquietou com cada olhar silencioso, companheira que foi de todos os dias, noites e madrugadas de escrita.

Agradeço imensamente ao meu parceiro Henrique Godoy Nunes, pela parceria de todos estes anos de laboratório de artevida, do qual este trabalho é fruto, e por aceitar ser meu irmão de vida.

Ao Antônio Januzelli por me apontar as transparências do mar que somos.

Especial agradecimento ao Guillermo Gomez-Peña, Saul Garcia Lopez, Lígia Marina e todo o coletivo La Pocha Nostra e parceirxs performers pelo mundo por me acolher nas suas imersões e mergulhar comigo nos diversos mares de intensificação de si.

À minha orientadora que teve generosidade em acolher meu processo-caos de escrita, propondo uma troca horizontal ao quebrar hierarquias educacionais, mergulhando em nossas ignorâncias, e sendo parceira nesta trajetória.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, em especial à Daniela Gatti, Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, de cujas disciplinas participei e que contribuíram muito para esta pesquisa. À mestra Verônica Fabrini que me instigou continuar na vida performativa, sem saber. À

banca de qualificação e defesa, Tania Alice, Silvia Geraldi e Daniel Plá, que se disponibilizaram em trocar afetos comigo.

Ao SENAC-SP pelo incentivo a esta pesquisa, e que me ofereceu espaço para experimentações e reflexões, e em especial aos meus alunos do Senac por me ajudarem a entender a arte do teatro e da performance a cada troca na nossa relação professor/aluno.

Aos meus amigos artistas que me incentivaram neste mergulho, Rudson Marcello Duarte, Carolina Hamanaka Mandell, Luciana Hoppe, Luis Antônio de Toledo e Laura Melamed Barbosa meu agradecimento!

A todos os integrantes do nosso Grupo de Pesquisa “Presença e Vida” do LUME Teatro, pelas trocas, aprendizados, reflexões e risadas deste corpo de afetos.

Por fim, ao Mestre Renato Cohen (*in memoriam*) que plantou em mim a semente da performance e da artevida, para eu florescer. Por ele a artevida faz todo o sentido.

Diante de tantos mergulhos realizados, agradeço ao mar, por relevar a dimensão da minha existência.

Aqui fico mergulhado em gratidão!



Chapatte

É preciso que eu lhes ensine que nada tenho a ensinar-lhes.

Jacques Rancière



## RESUMO

Pensando em movimentos de mergulho e flutuação do conceito de treinamento para o performer, ao mover-se entre a ideia de adquirir técnicas para potencializar capacidades, e a de intensificação de si, como modo de estar no mundo e de estar em cena, constantemente porosas, este estudo pretende compartilhar/compor os diversos olhares que testemunham algumas práticas de si que edificam este movimento de artevida. Esta miríade de olhares é cartografada através de pistas como os campos perceptivo e interpretativo. Este último consiste nas ideias de Renato Cohen, Jerzy Grotowski, Antônio Januzelli e Guillermo Gomez-Peña sobre a dimensão do treinamento para o artista presencial. O campo perceptivo é composto pela biografia do performer que transita entre a memória e a invenção. Assim, os movimentos de mergulho e flutuação dar-se-ão pela produção performativa oriunda do encontro entre tais campos.

**Palavras-chave:** Treinamento. Intensificação de si. Artevida. Performer.

## **ABSTRACT**

Thinking about movements of diving and floatage of the concept of training for the performer, to move between the idea of acquiring techniques to enhance capabilities and intensifying oneself, as a mode of being in the world and be on the scene, constantly porous, this study aims to share/compose the various looks that testify to some practices of oneself who build this movement of artlife. This myriad of looks is charted through clues as perceptual and interpretative fields. The latter consists in the ideas of Renato Cohen, Jerzy Grotowski, Antônio Januzelli and Guillermo Gomez-Peña about the dimension of training for presencial artist. The perceptual field is composed of the biography of the performer who moves between memory and invention. Therefore, movements of implosion and explosion will create the performative production by the meeting between these fields.

**Keywords:** Training. Intensifying of oneself. Artlife. Performer.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: ME PROVOCANDO.....	14
FIGURA 2: EU ME REENCONTRANDO COM O MAR.....	18
FIGURA 3: MEU PAI CAMINHANDO PELAS RUAS DE ESTIVA-MG.....	20
FIGURA 4: PROVOCADO PELO MOVIMENTO.....	21
FIGURA 5: PROVOCADO PELA AÇÃO.....	24
FIGURA 6: CONVOCANDO O CORPO.....	27
FIGURA 7: MEMÓRIAS IMPRESSAS NA PAREDE.....	30
FIGURA 8: PROVOCANDO DELÍRIOS.....	33
FIGURA 9: PROVOCANDO MEUS EUS.....	37
FIGURA 10: A LIBERDADE DE VOAR.....	42
FIGURA 11: “ARTAUD: O ANARQUISTA COROADO”, 2002. TEATRO CENTRO DA TERRA.....	45
FIGURA 12: “ARTAUD: O ANARQUISTA COROADO”, 2002. TEATRO CENTRO DA TERRA.....	48
FIGURA 13: “ARTAUD: O ANARQUISTA COROADO”, 2002. TEATRO CENTRO DA TERRA.....	49
FIGURA 14: PROVOCADO POR ESPANTOS.....	50
FIGURA 15: HENRIQUE GODOY NUNES REALIZANDO O EXERCÍCIO DE “CÍRCULO NEUTRO”, 2010. OFICINA CULTURAL AMÂNCIO MAZZAROPPI.....	57
FIGURA 16: EU REALIZANDO O EXERCÍCIO DE “CÍRCULO NEUTRO”, 2010. OFICINA CULTURAL AMÂNCIO MAZZAROPPI.....	58
FIGURA 17: ATORES DO TEATRO DAPASSAGEM REALIZANDO O EXERCÍCIO DE “CAMINHADA DAS AXILAS”, 2011. GALERIA OLIDO.....	60
FIGURA 18: CENAS DA PERFORMANCE “COMO SE FORMAS AS ILHAS?”, 2008. ESPAÇO CULTURAL EUREKA OFF-NARTE.....	63
FIGURA 19: CENAS DA PERFORMANCE “COEXISTÊNCIA”, 2010. TEATRO DO SESI CIDADE A. E. CARVALHO.....	65
FIGURA 20: PROVOCADO A CONTINUAR.....	71
FIGURA 21: PROVOCADO A VOLTAR-SE PARA SI.....	78
FIGURA 22: MEU RELATO SOBRE UM DIA DE PRÁTICA LABORATORIAL COM JANÔ.....	83
FIGURA 23: RELATOS DE HENRIQUE GODOY NUNES SOBRE UM DIA DE PRÁTICA LABORATORIAL COM JANÔ.....	85
FIGURA 24: LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO DE ESTADOS PSICOFÍSICOS COM OBSERVAÇÃO DE HENRIQUE GODOY NUNES.....	87
FIGURA 25: PROVOCADO POR REBELIÕES DO/NO CORPO.....	88
FIGURA 26: ME REENCONTRANDO COM OS PARALELEPÍEDOS DE MINHA CIDADE, CAMBUI-MG.....	93
FIGURA 27: MEU PAI EM SUA DERIVA DIÁRIA PELAS ESTRADAS DE TERRA DO INTERIOR DE MINAS GERAIS.....	96
FIGURA 28: MEU PAI EM SUA DERIVA DIÁRIA E SEUS ENCONTROS NA CIDADE DE ESTIVA-MG.....	99
FIGURA 29: EU EM MINHA DERIVA COM UM CORAÇÃO DE BOI NA MÃO E MEUS ENCONTROS NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.....	99
FIGURA 30: PROVOCADO A ATRAVESSAR AS FRONTEIRAS DO IMAGINÁRIO.....	106
FIGURA 31: PERFORMANCE “MAPA CORPO/RATIVO”, 2015. SESC SANTOS.....	118

FIGURA 32: EXERCÍCIO “STOP-AND-GO JAM SESSION” NA OFICINA DE PERFORMANCE, 2012. SESC SÃO JOSÉ DO RIO PRETO. ....	119
FIGURA 33: ALGUNS EXEMPLOS DE “HUMAN ALTARS”, NO LABORATÓRIO DE PERFORMANCE, 2015. UNIVERSIDADE ABC, TIJUANA, MÉXICO. ....	120
FIGURA 34: EXEMPLO DO EXERCÍCIO “STOP-AND-GO JAM SESSION”, NA OFICINA DE PERFORMANCE, 2012. SESC SÃO JOSÉ DO RIO PRETO.....	124
FIGURA 35: EXEMPLO DO EXERCÍCIO “ADVANCED JAM SESSION: CREATING COLLECTIVE DREAMS AND/OR NIGHTMARES”,2015. UNIVERSIDADE ABC, TIJUANA, MÉXICO. ....	124
FIGURA 36: PERFORMANCE “MAPA CORPO/RATIVO”, 2015. SESC SANTOS. ....	125
FIGURA 37: PERFORMANCE “MAPA CORPO/RATIVO”, 2015. SESC SANTOS. ....	125
FIGURA 38: PROVOCANDO POSTURAS.....	128
FIGURA 39: PROVOCANDO PALAVRAS. ....	134
FIGURA 40: EU E A MINHA MÃE, EM SEU TÚMULO, EM CAMBUÍ-MG.....	136
FIGURA 41: NA CIDADE. ....	138
FIGURA 42: NO MATO. ....	139
FIGURA 43: MINHA DERIVA COM VESTIDO DE NOIVA PELAS RUAS DE SÃO PAULO, 2015. ....	141
FIGURA 44: EU E MEU PAI, PERFORMANDO MULHER E HOMEM, 2014.....	141
FIGURA 45: LABORATÓRIO DE PESQUISA VESTIDO+CORAÇÃO, POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO, 2014 .....	143
FIGURA 46: PERFORMANCE “PAPER DOLLS”, VIVENDO OUTROS FEMININOS NO MEU CORPO, CCSP, 2015.....	143
FIGURA 47: DIFERENTES MOMENTOS DE EXPERIMENTAÇÃO DA PERSONA DO VESTIDO NOS ENCONTROS COM O LA POCHA NOSTRA, NO BRASIL E NO MÉXICO EM 2015. ....	144
FIGURA 48: NO MAR. ....	147

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: MERGULHANDO NOS MAPAS</b> .....	<b>14</b>
1.1) PRIMEIRO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE DESLOCAR..	21
1.2) SEGUNDO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE AGIR.....	24
1.3) TERCEIRO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE CORPORIFICAR .....	27
1.4) QUARTO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE PROVOCAR....	30
<b>2. MAPEANDO DELÍRIOS</b> .....	<b>33</b>
2.1) PRIMEIRA FRONTEIRA: CADA EU QUE DIGO É OUTRO.....	37
2.2) PRIMEIRO MERGULHO: PÁSSAROS CRIADOS EM GAIOLAS, ACREDITAM QUE VOAR É UMA DOENÇA .....	42
<b>3. MAPEANDO ESPANTOS</b> .....	<b>50</b>
3.1) SEGUNDA FRONTEIRA: É TÃO LONGE VOLTAR ATRÁS....	70
3.2) SEGUNDO MERGULHO: ESTUDAR A SI MESMO, A ARTE MAIS DIFÍCIL .....	78
<b>4. MAPEANDO EXISTÊNCIAS</b> .....	<b>88</b>
4.1) TERCEIRO MERGULHO: ATRAVESSANDO AS FRONTEIRAS DO IMAGINÁRIO .....	106
<b>5. MAPEANDO-SE</b> .....	<b>128</b>
5.1) FLUTUANDO NAS SUPERFÍCIES.....	134
5.2) ÚLTIMOS DESVIOS: ENTRE-LUGARES.....	138
5.2.1) DESVIO UM: CAMINHANDO COM O CORAÇÃO .....	138
5.2.2) DESVIO DOIS: TROCANDO DE PELE .....	139
5.2.3) DESVIO TRÊS: AMBIVALÊNCIAS .....	142
<b>6. CONSIDERAÇÕES ATUAIS: ENCRUZILHADAS</b> .....	<b>145</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>148</b>

## 1. INTRODUÇÃO: MERGULHANDO NOS MAPAS

Ser e não ser, eis a questão<sup>1</sup>.

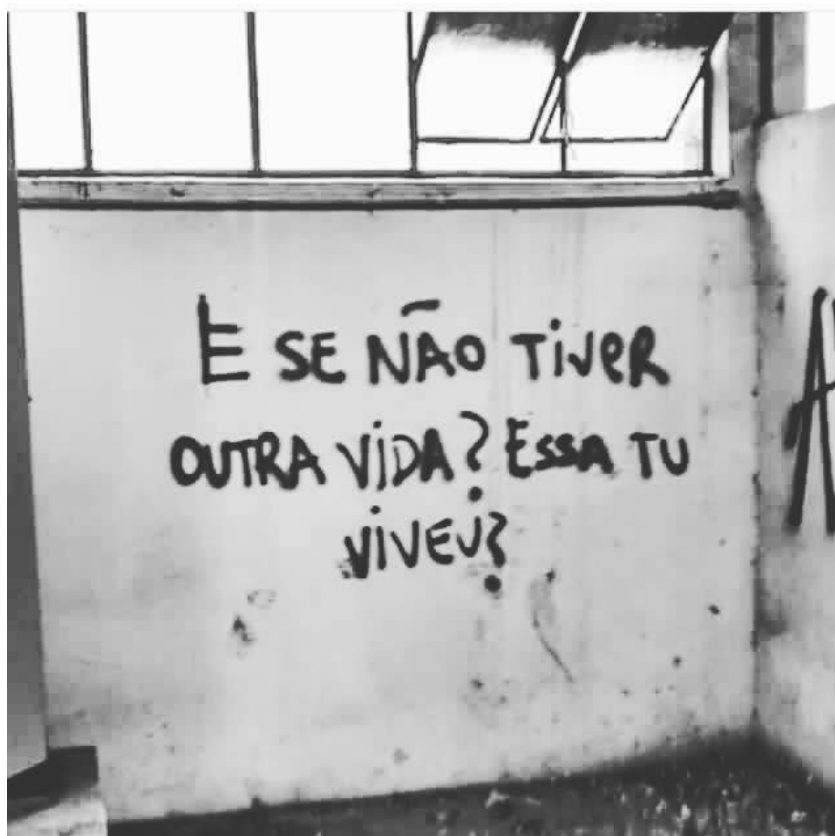


Figura 1: me provocando<sup>2</sup>.

Entre!

Esta é a palavra que tenho ouvido do mar nos últimos vinte anos.

Quando eu tinha oito anos de idade, aproximadamente, eu me afoguei.

---

<sup>1</sup> FABIÃO, 2009, pág. 237.

<sup>2</sup> Todas as imagens e seus respectivos conteúdos que foram retiradas da rede social facebook, foram utilizadas para fins educacionais e estão protegidas pelas leis de direitos de propriedade intelectual da própria plataforma, uma vez que seus autores concedem permissão e licença global não exclusiva e transferível do uso desses conteúdos. Todas as normas que conferem estes direitos podem ser encontradas em < <https://www.facebook.com/legal/terms>>.

Minha família, apesar de não ser descendente de italianos, gostava muito de fazer macarronadas aos domingos. Sou descendente de portugueses misturado com indígenas. É o que contava meu avô Joaquim Bilina. Vindo de família numerosa de lavradores, meu avô materno era afeito a uma macarronada com galinha caipira, cachaça e vinho, reunindo familiares. Sou do interior de minas, sul de minas, Cambuí.

Meu tio Lázaro, genro de meu avô, trabalhava numa plantação de rosas, em Atibaia, São Paulo (as cidades de Cambuí e Atibaia, apesar de serem de estados diferentes, são próximas, são limítrofes, ali meu corpo já se construía pelas/nas fronteiras). Naquela época era comum parcerias entre ocidentais (trabalhadores brasileiros) e orientais (japoneses donos de fazendas e sítios). Um japonês dono de um sítio produtor de rosas fez uma parceria com meu tio Lázaro. Deu-lhe casa e salário em troca do trabalho de produção de rosas. Meu tio Lázaro então cultivava as rosas: plantava, regava e colhia. Morava numa casinha, num sítio, ao lado de um rio. Aos domingos, ao menos uma vez por mês, a família toda do meu avô se reunia nesta casinha para almoçar. Vindo de uma família simples, tradicional de lavradores, a regra era: os homens matavam as galinhas caipiras, pelo pescoço delas (eu sempre tentava matar, mas não conseguia), e depois ficavam na porta da sala sentados contando causos<sup>3</sup> uns para os outros (as histórias que vivenciaram ao longo da vida em que o outro tivesse participado), bebendo cachaça e vinho. As mulheres ficavam na cozinha preparando o macarrão com galinha, e as crianças ficavam brincando num gramado perto do rio, na frente da casa.

Num destes domingos, não sei por que motivos, talvez tomado por alguma provocação de algum primo meu ou pela minha garotice (eu era muito travesso e sério ao mesmo tempo, uma mistura de introspecção com arroubos de ‘ter um parafuso a menos’, como minha mãe falava), ou tomado por uma valentia talvez, não lembro direito. Acredito que queria provar algo a alguém, talvez alguma aposta com uns dos meus primos. Num rompante consegui pegar um copo até a metade de vinho escondido de meu pai, que estava imerso nas risadas e nos causos, e pus-me a beber (num gole só: glub!).

---

<sup>3</sup> O ‘causo’ é uma história que pode representar fatos verídicos ou não, e que é contada de forma engraçada, com objetivo lúdico.

Lembro que o gosto era um pouco amargo, mas era gostoso. Pois bem, alguns minutos se passaram e tomado desse novo corpo, estranho, pulei no rio! Pus-me a nadar. Foi questão de segundos, e muitos vieram me socorrer. As imagens mais fortes que ficaram em minha memória, depois de trinta anos, era meu corpo boiando na água, uma cara de sorriso em meu rosto, e depois muita muvuca, pessoas à minha volta e eu tossindo, muito. Depois vieram as broncas de minha mãe, ela nervosa dizia que eu tinha perdido o juízo, me xingava e ao mesmo tempo me abraçava. Eu não entendia nada, só chorava. Depois desse dia peguei um medo da água, do rio e do mar (que é mãe do rio). Essa história e esse medo carreguei comigo desde meus oito anos de idade.

Toda vez que me via diante do rio ou do mar, principalmente, meu corpo travava. Isso durou mais de trinta anos. E alguns anos atrás teve um agravante. Duas semanas antes do meu aniversário, minha mamãe, já com um quadro complicado de diabetes foi internada. Foram duas longas semanas de exercitar a relação morte e vida (mas acredito ter trabalhado, internamente, a morte de minha mãe dois anos antes). Ela vinha de um quadro de doença de longa data: pedra nos rins e diabetes. Acredito que quando estamos próximos, de alguma forma, da morte é que temos uma dimensão da intensidade da vida. Minha mãe veio a falecer no dia do meu aniversário. Foi algo muito impactante, trágico eu diria.

Essa é outra marca que carrego comigo. A minha relação com o mar só fez se intensificar. Toda vez que chegava perto dele, um misto de medo, tristeza e saudade me tomava. Por diversas vezes eu me via ali em frente ao mar, encarando-o, mas receoso. De repente, vinha o choro, a lembrança, a saudade, e o medo voltava. A sensação era de que o mar havia engolido minha mãe. Queria me engolir ao me convidar: entre, mergulhe! Essa era a sensação. Minha mãe morreu dormindo, depois de beber muita água, dormiu e não acordou mais. Ela aceitou a morte, depois de beber quase dois litros de água, minha mãe era o mar.

Do meu afogamento na infância até os dias atuais foram muitas conversas com o mar. Conteí muitas intimidades, conversei com minha mãe através do mar. E muitas vezes vi meu corpo no corpo do mar, na minha imaginação. Umas dessas conversas aconteceu a pouco menos de dois anos



atrás, dentro do meu processo de mestrado de onde essa escrita nasce e testemunha esta pesquisa de arte/vida. Era o período de réveillon e como acontece nos últimos sete anos de minha vida, passo a virada do ano em frente ao mar, conversando com ele. Estava na Ilha do Cardoso, uma pequena ilha no extremo sul do litoral do São Paulo. Para se chegar a este paraíso (e uma reserva ecológica também) é necessário ir até a cidade de Cananéia e pegar uma embarcação que demora, em média, três horas de viagem. Na virada deste ano a lua estava estupenda. O mar estava calmo (geralmente na virada há subida da maré) e neste ano, especialmente, a maré estava baixa e o mar calmo. Na noite da virada, poucos minutos antes do fim do ano, a luz da lua refletia no mar criando um imenso espelho dourado. Foi incrível ver aquela imagem. Diferente das outras vezes, o mar parecia fazer um outro convite: entre, mergulhe em si! Ainda havia o choro, o receio, mas o desejo aumentava. O mar agora parecia um querer atravessar em mim, iminente. Mas eu travei, de novo.

Salto no tempo. Um ano depois. São Miguel do Gostoso, Rio Grande do Norte. Foi nesse paraíso que meu corpo, de fato, reencontrou o mar. O mar era lindo, águas límpidas e as ondas agitadas, mas convidativas. A mesma sensação voltou, o mar me convidava. Pois bem, atravessado pelo mar, atravessei o mar. Entrei! Foi uma experiência de complexa descrição. Como retornar ao mar depois de tanto tempo? Como boiar, deixar o mar te tomar, confiar no mar, dar confiança ao mar, ao rio, à cachoeira, à água? Como retornar à fronteira da água de fora que toca toda a sua pele com a água de dentro, que te constitui? E se não tivesse outra vida, outra chance de estar com o mar? Como fazer? Pois bem, só entrando e mergulhando mesmo! Da fronteira das montanhas mineiras com o mar, das fronteiras do Sudeste com o Nordeste, das fronteiras entre a água de dentro e a água de fora, é que eu falo. Esta investigação acadêmica trata de fronteiras, mergulhos, desvios e atravessamentos. E foi através do encontro com o mar que este campo afetivo começou a nascer.



Figura 2: eu me reencontrando com o mar. Foto: Débora Navega.

A proposta dessa dissertação é compartilhar processos vivenciados junto a artistas da cena e da ação, atravessado pela minha história de vida tendo a figura de meu pai como catalizadora de mergulhos de si. Pretendo compartilhar e refletir sobre estes mergulhos que me constituem objetivando **problematizar a ideia de treinamento performativo como um atravessamento constante no acontecimento visando uma transformação do sujeito da ação**. Em outras palavras, experimentar a região fronteira entre (prepar)ação, (cri)ação e (apresent)ação no trânsito entre teatro, dança e performance arte como *locus* de treinamentos performativos como prática de si. Assim, preparação, criação e apresentação são processos de (des)reterritorialização no campo (po)ético-estético. O treinamento como uma composição de afetos.

Para continuar este fio de água que escorre para todo canto, tensionado entre meu corpo-memória e meu corpo-devir, escolho um tipo de narração aberta às intempéries do mar, às surpresas da vida. Uma narração que pretende misturar histórias de vida com o compartilhamento de ideias sobre treinamento em arte presencial, a fim de compor novas formas de se pensar as práticas artísticas borrando arte/vida. Eu desejo desenvolver uma

maneira de escrever que transite entre a invenção de si e a reflexão sobre o saber do corpo do performer, partindo de algumas vivências que (trans)formam meu corpo ao longo do viver. E assim, ir me debruçando sobre uma ideia de um campo de afetividade, a partir de processos artísticos e afetivos que compõem uma trajetória, visando arrebentar esta linha tênue entre praticar arte e treinar vida, entre preparar, criar e apresentar.

Para Walter Benjamin (1987), existem dois tipos de narrador. Um tipo exemplificado pelo camponês sedentário e o outro pelo marinheiro comerciante. Meu avô paterno, Joaquim Bilina (aquele que gostava de reunir a família aos domingos), foi um exímio contador de causos. Sentado num toco de madeira, em sua casa, a fazer seu cigarrinho de “paia” (como ele falava), entre uma pitada e outra, revelava suas peripécias quando menino e quando jovem. Num destes ‘causos’ revelou que voltava de uma cidade vizinha, Estiva, para Cambuí em seu cavalo, e que tomando umas cachaças (mineiro adora cachaça, dizem!) no caminho começou a ficar embriagado, ou “bêudo”, como dizia. Na dificuldade de cavalgar e cansado, parou, arriou o cavalo, abraçou uma árvore e ali dormiu. Dormiu abraçado a uma árvore no caminho de volta para casa. Dormiu de pé. Inacreditável. Confesso que duvidava das histórias de meu avô. Mas era maravilhoso ouvi-las. Acredito que ele, Joaquim Bilina, pudesse se identificar com a ideia de um narrador camponês sedentário. O meu pai sempre trabalhou como vendedor ambulante ao longo da vida. Ainda hoje, sua maior prática é andar, caminhar todos os dias, o dia todo, de porta em porta, de pessoa em pessoa. Ele traz em seu corpo muitas histórias, muitas delas trágicas e engraçadas envolvendo viagens, mas conto algumas delas mais adiante. Acredito que ele, meu pai, se aproxime mais da ideia de um marinheiro comerciante. Já eu, bem, eu acredito que tenho um pouco dos dois dentro de mim. Este texto vai transitar por estes dois polos, por sua ambivalência. Como aponta Benjamin (1987) essa escrita é um mergulho na vida.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar, na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (BENJAMIN, 1987, pág. 205)



Figura 3: meu pai caminhando pelas ruas de Estiva-MG. Foto: Ronaldo Záphas.

As palavras saem deste encontro que a vida cria entre a gente e o mundo. E assim, através de algumas paisagens que me atravessam, vou caminhando neste mapa afetivo num movimento de descobrir-se. Abaixo proponho descrever um pouco sobre estes atravessamentos que agem sobre mim conforme vou revelando estas experiências de treinamento que venho vivendo. Estes atravessamentos são pistas que abrem buracos por onde essa escrita deságua. As possíveis maneiras de se deslocar e como operar estes deslocamentos são contempladas nos próximos dois itens abaixo. Também dedico atenção em descrever que corpo em formação é este que se desloca, bem como as palavras e imagens que afetam essa trajetória.

É isso o que me parece interessante nas vidas: os buracos que comportam, as lacunas – às vezes dramáticos, às vezes nem tanto. Catalepsias ou uma espécie de sonambulismo por vários anos: muitas vidas comportam esse tipo de coisa. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. Pois a questão é bem a de como fazer o movimento, como furar o muro, de modo a não dar mais cabeçada (DELEUZE apud ROLNIK, 2014, pág. 81).

## 1.1) PRIMEIRO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE DESLOCAR.

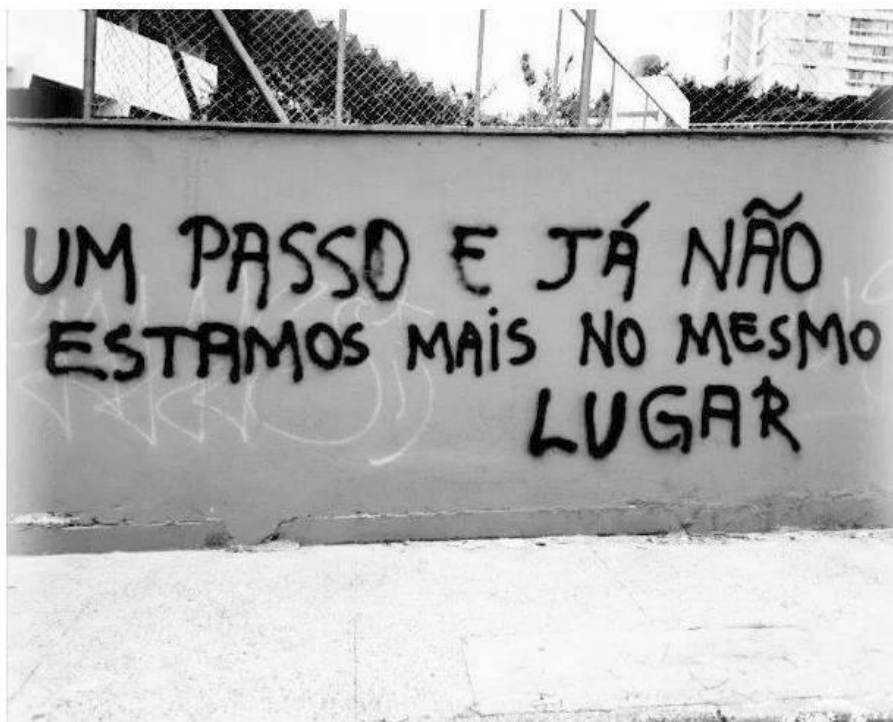


Figura 4: provocado pelo movimento

Neste espaço descrevo um pouco sobre as formas de investigação dessa pesquisa. Essa imagem acima aponta que a metodologia desta pesquisa é movente, como um globo terrestre, girando no seu próprio eixo, num movimento de rotação (um corpo que caminha em direção a si) e translação (um corpo que se abre para o exterior, para o encontro). Ou como um atlas geográfico, onde diferentes mapas revelam a construção de um território. Esses mapas de movência por onde estou passando encontram ressonância no método cartográfico. Este método é um tipo de pesquisa-intervenção, que na sua ação de intervir - dentro de uma pesquisa artística por exemplo -, atualiza constantemente suas premissas. Aqui, o processo nasce, acompanha e se realiza na tensão entre sujeito-artista e objeto-corpo, e que no fundo, ambos abarcam o próprio artista-pesquisador e seu corpo-pesquisa. Pesquisador e objeto de pesquisa são cocriadores e coexistentes ao mesmo

plano de imanência<sup>4</sup>, compostos pela relação sujeito-objeto em estados de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, constantes. Isso revela que a metodologia cartográfica não pesquisa resultados, mas acompanha o movimento dos processos. E assim, reconfigura o conceito de método. Sua abordagem é distinta das metodologias tradicionais,

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas e nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão no sentido tradicional de método – não mais um caminho para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado de caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (PASSOS & BARROS, 2009, pág. 17).

Desta forma, essa escrita acadêmica se debruça em compartilhar processos de experimentação laboratorial, visando as diversas noções de treinamento na preparação-criação-apresentação do performer através de uma poética biográfica. Estas ações têm como pistas treinamentos psicofísicos, práticas de meditação, autoinvestigação corporal a partir de um saber teatral.

Para tal desafio, a cartografia possibilita uma outra atenção no trabalho do pesquisador ou deste sujeito-artista-objeto-corpo, uma atenção flutuante. Como não há coleta de dados, mas a produção de dados, a atenção flutuante promove esta qualidade de atenção em todo plano de composição corpo-espaco-tempo em movimentos de des(re)territorialização. O corpo como um barco flutuando sendo levado pelos movimentos do mar. Nesta, momentos de focalização coexistem como momentos de suspensão da atenção, já que

---

<sup>4</sup> A ideia de plano de imanência aqui é pensada a partir do pensamento de Deleuze e Guattari. Para estes filósofos, o conceito de imanência difere do que normalmente é pensado, ou seja, em algo que é imanente a alguma coisa. Para eles a imanência não é uma dualidade ou um continente que é receptor de um conteúdo, sendo absoluta nela mesma, não estando dentro de algo, sendo pertencente a algo ou a um sujeito. Deleuze (2002), em *A imanência, uma vida...*, afirma que “A imanência não se remete a Alguma coisa como unidade superior a todas as coisas nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência é imanência apenas a si que se pode falar de um plano de imanência” (DELEUZE, 2002, pág. 12).

essa atenção flutua entre dinâmicas diferentes, como diz Virginia Kastrup (2009):

Depraz, Varela e Vermersh apontam que o gesto de suspensão desdobra-se em dois destinos da atenção. O primeiro indica uma mudança da direção da atenção. Habitualmente voltada para o exterior, ela se volta para o interior. O segundo destino implica uma mudança da qualidade ou da natureza da atenção, que deixa de buscar informações para acolher o que lhe acomete. A atenção não busca algo definido, mas torna-se aberta ao encontro. Trata-se de um gesto de deixar vir (letting go) (KASTRUP, 2009, pág.33).

Cartografar noções de treinamento performativo como diluidora dos campos (prepar)ação, (cri)ação, (apresent)ação aqui é investigar qualidades de atenção que possibilita ao corpo estar aberto ao encontro. É pensar este gesto de deixar vir como um treinamento para estar constantemente no aqui e agora, abrindo fendas no corpo para a troca com o mundo, no trânsito dentro e fora. Neste contexto, o gesto de deixar vir traz consigo diferentes dinâmicas no exercício desta escrita, com saltos no tempo, interpenetração de mapas e histórias, recortes, pausas e suspensões, alterações de ritmos, mistura de sabores, ruídos e calores, retomadas e falhas, respirações profundas, risadas leves, gritos inauditos, lágrimas e brisas, escuta e imaginação. Dançando entre estas qualidades é que essa escrita vai nascendo.

## 1.2) SEGUNDO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE AGIR



Figura 5: provocado pela ação

Este vetor trata dos *modus operandi* desta investigação acadêmica, a ação. Ao procurar problematizar a noção de treinamento na (prepar)ação, (cri)ação e (apresent)ação nas artes da ação e da cena, dentro da diluição destes campos, procurarei focar nas noções de performance arte como modo de existência. Os recortes da realidade vivida ao longo do percurso são refletidos por esta perspectiva. A ação performativa é um território fértil para investigação do próprio corpo como campo de composição de forças. A provocação da imagem acima atenta para o lançamento de uma luz nas pequenas revoluções, nas pequenas transformações que nos acomete a todo momento. Essas manifestações aqui são pensadas como revoluções micropolíticas no/do corpo. A performance, neste sentido, é a maneira do corpo se pôr em ação. Portanto, atitudes, desejos, posturas, pensamentos, práticas, todos estes elementos são possibilidades de reconhecer-se corpo em ação, num movimento de descoberta, encontro e morte. Ou como Eleonora Fabião aponta “o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos Corpos, através dos Corpos, com Corpos, como criação de Corpos”



(FABIÃO, 2008, pág. 240). Essa política corporal é porosa e acontece nas microações que o corpo intenta e recebe, no seu modo de compor no/com o mundo. Pensando o corpo como uma composição, a performance arte e seus desdobramentos, como a body art, o environments e os happenings podem trazer diferentes contribuições para esta investigação, ao proporem diferentes territórios de manifestação deste corpo-compositor.

Em tempo, é importante registrar que os estudos da performance têm se ampliado exponencialmente. Assim, diferentes olhares tentam dar conta dos limites e extensões que o conceito de performance estabelece. A multiplicidade de definições deste conceito tem provocado tensões e divergências entre teóricos, pela diversidade de noções da performance arte e seus desdobramentos. Diante de tal fato, neste estudo, para efeito de discussão e reflexão, faço uso das ideias da teórica da performance, pesquisadora e professora da UFRJ, Eleonora Fabião sobre a dimensão do campo da performance no diálogo com outros autores como Richard Schechner, Jorge Glusberg e Cassiano Sydow Quilici. Este recorte se faz necessário para a tentativa de dar conta de pensar a performance como modo de existência. Importante frisar, também, que pelo teor do trabalho, novos autores e perspectivas sobre este campo de estudo ao serem descobertos, podem ser incorporados ao longo do caminho.

Num estudo sobre performance, Eleonora Fabião (2009), ao falar sobre as possíveis definições deste conceito acredita que a força da ação performática se concentra no exercício de desautomatização do corpo, nas relações entre o homem, seu corpo, o corpo do outro, as dimensões temporais e espaciais e a relação entre a pessoa e seu contexto histórico. A performance é um campo de difícil conceituação, um termo escorregadio, tergiverso, tangencial e liso, que escapa a definições estanques. Ainda segundo ela, o hibridismo e a flexibilidade do termo performance, ao deslocar as concepções de 'artista', 'cena', 'espectador' contrariam uma ideia de determinação, sobretudo no que tange quais mídias e materiais ela utiliza e em quais espaços se manifesta, diante disso a pesquisadora propõe que “ao invés de uma investigação sobre o que *significa* performance, [devemos construir] uma

reflexão sobre *o que move a performance e o que a performance é capaz de mover* (FABIÃO, 2009, pág. 63)

Desse modo, a performance pode explorar as particularidades do performer no campo do gênero, do racismo, das modificações corporais (a performance como política), passando pela valorização de dramaturgias pessoais, onde as biografias são performadas (performance como poética), ou pelos exercícios de alteridade entre performer e audiência (performance socialmente engajada) até o alargamento dos limites da resistência do performer e de uma audiência frente a uma ação (performance como ontologia). Vemos que são diversas entradas que a performance pode nos possibilitar enquanto um campo movediço. Aqui, nesta investigação a ideia de uma performance como (po)ética de si se sobressai, mas como no ato de acionar em performance as escolhas são múltiplas, o uso de outras formas de manifestação performativa é encorajado no exercício desta escrita.

### 1.3) TERCEIRO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE CORPORIFICAR



Figura 6: convocando o corpo

Eu já vi muitas vezes esta imagem nas redes sociais. E toda vez que me deparo com ela fico me perguntando o porquê desta cultura machista que me conforma ser tão arraigada, desde a tenra infância. Eu não tive um pai que exercia diretamente sobre mim uma pressão dentro de casa para um pensamento machista, não diretamente, mas acredito que o contexto que eu vivia, as relações que construía ao longo da vida, na infância e na adolescência numa cidade interiorana, traziam muito forte este aspecto. Mesmo sendo homem, irmão de duas mulheres, sabia o quanto esta construção cultural do corpo perfeito da mulher tolhia nas meninas o direito de ir e vir, e nos meninos o direito de um pensamento diferente. O direito de ter/ser o próprio corpo. Que corpo sou eu?

Escolhi esta imagem para tentar refletir o corpo, neste estudo. É certo que aqui o corpo não é idealizado, mas um campo de acontecimentos. Entre a perfeição corporal produzida pelo modo de produção capitalista, que visa um corpo-simulação até a dimensão de um corpo-real, como recorte da realidade, em constante processo de territorialização, há uma gama de diferentes manifestações que poderei usar aqui. O pesquisador português José Gil propõe uma definição interessante, considerando o corpo,

(...) já não como um “fenômeno”, um percebido, concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (GIL, 2013, pág. 53).

Dentro desse paradoxo que me dimensiona, vivo processos de des(re)territorialização, tensionado e tencionando memória e devir. Assim, meu corpo é **contradição**. E entre as contradições eu danço, vou e fico, entro e saio, crio e destruo meu corpo. Vejo meu corpo através de Kazuo Ohno,

Os olhos, abertos assim. Quando o espírito, de leve, foge por eles, lá fora chega algo que se assemelha a um pássaro, um pássaro feito de espírito – será que ele conseguirá penetrar no seu espírito sem dificuldade? Seus olhos estão prontos para permitir sua entrada? Quando o pássaro está prestes a entrar, será que você dança com os olhos que o acolhem? Sempre em movimento, com leveza – é preciso dançar com leveza para que ele seja acolhido. Como se houvesse uma porta de entrada e de saída do espírito, uma porta fundamental. Será que o que nasce com isso é sua alegria ou sua tristeza? (OHNO, 2016, pág. 34)

Então também sou **passagem**. Este lugar de ir e vir, de produzir e destruir energias, forças e intensidades. De quantos corpos posso falar nesta escrita ou sou um corpo transpassante? Recorro a Espinosa, transcrito por Eleonora Fabião,

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa. [...] Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o que ele afeta e como afeta, e pelo que ele é afetado e como é afetado. [...] O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está,

incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado (FABIÃO, 2008, pág. 238)

Por isso também sou **relacional** no seu modo de efetuação, ou seja, um corpo que 'é' sendo, assim, uma potência-corpo em movimento. Arrisco pensar que sou também um corpo a partir de seu completo esvaziamento. Como quando vivi uma experiência transformadora sobre a minha relação com a morte e a vida.

Meu avô Joaquim Bilina morreu aos noventa e dois anos. Nos últimos três anos de vida eu cuidava dele, com auxílio de minha mãe. Muitas das vezes eu era incumbido de dar banho em meu querido avô. Dar banho nele era também uma forma de investigar o corpo nas suas microações, sua textura, e sua memória incrustada nos seus poros. Sua morte aconteceu em um hospital numa cidade vizinha, e pela relação de afeto que tínhamos, fui o escolhido para, junto à equipe funerária, transportar o meu avô para o velório. Foi uma das experiências mais marcantes na minha vida. Chegar no hospital na área do necrotério, e dentre tantos corpos mortos, duros, opacos de vida, reconhecer e retirar o corpo morto e nu de meu avô foi bastante intenso. Primeiro pela relação que os funcionários desta ala tinham com estes corpos sem vida, era um pegar pelo pé, arrastar, puxar, empurrar: terrificante! Depois, pelo fato de eu manusear o corpo do meu avô, colocá-lo no caixão e realizar todos os procedimentos de ornamento para o velório, vestindo-o, ornando-o com flores e véu. Nunca havia tido um contato tão grande com um corpo onde a vida havia se esvaído. O que pode o corpo? Provoca Espinosa. Qual a capacidade de afetar e ser afetado do/no corpo? É uma questão de experimentação. Eu diante do corpo morto de meu avô talvez seja uma experimentação-resposta. Então também sou **silêncio**.

Nesta investigação, são as vozes dissonantes destes corpos que me habitam, e que no seu encontro em mim falam. É da manifestação destes corpos dentro da minha existência que procuro refletir sobre algumas noções de treinamento performativo como composição de afetos. Entre o corpo construindo realidade e o corpo construído pela realidade é que costuro as palavras do meu corpo.

#### 1.4) QUARTO ATRAVESSAMENTO: MODOS DE PROVOCAR

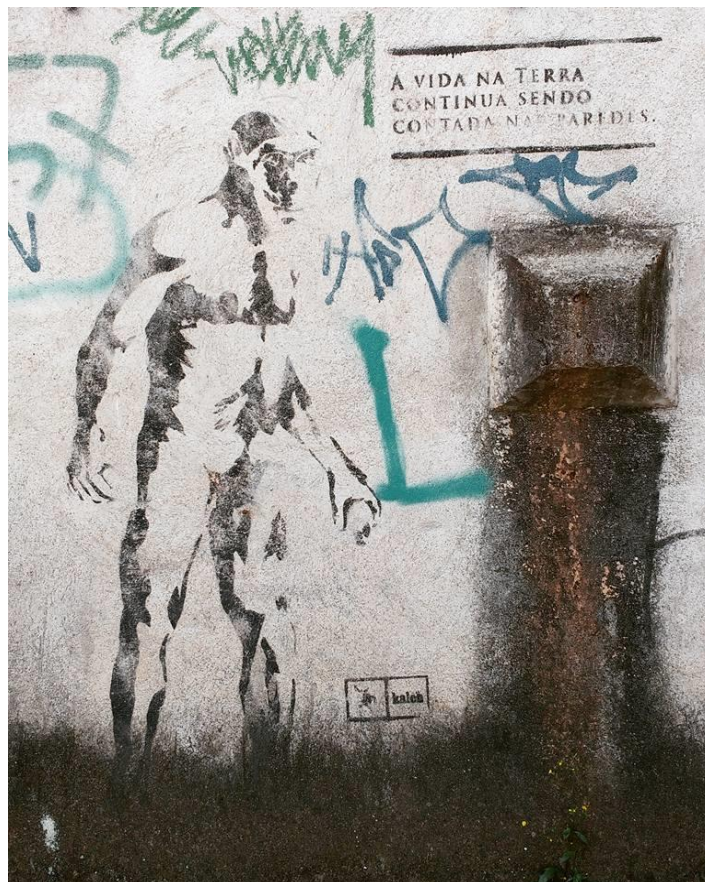


Figura 7: memórias impressas na parede

Aqui revelo a importância poética destas imagens-palavras. Elas são provocadoras, disparadoras de perguntas, morada do invisível, esconderijo do tempo. Neste mergulhar no meu interior vejo que há palavras que ficam em suspensão através destas imagens ou causadas por elas, brincam de esconde-esconde com minha razão, me afetam e sorrateiras me deslocam. São estímulo e mistério, e vão compor também este movimento. São ritos de passagem, do conhecido para o não revelado, para o desconhecido. E cavoucá-las para encontrar novas pistas é um dos jogos mais interessantes para o desenvolvimento desta escrita. Reatualizar o corpo no ato de sentir estas palavras reverberando. Esconder-se em discursos sutis, convidar ao encontro poético, à efemeridade do momento.

Venho reunindo uma série de imagens que chamo de provocadoras. Este jogo nasceu do fato de ver tantas imagens que chegavam até mim, seja pelas redes sociais (que exercem um papel importante para novas leituras do mundo) ou nas ruas, nas minhas caminhadas, nos muros, nas paredes das casas e nas quinas dos prédios, e que pareciam conter novos discursos, outras palavras escondidas por trás das inscrições. Elas me afetavam, me provocavam perguntas, elas me conduzem. Assim, fui guardando e experimentando, usando-as como pistas para a criação de mapas de deslocamento para o nascimento deste ato de escrever. Por isso, elas vão nos acompanhar nos capítulos, nas falas, nas reflexões, sempre tentando deixar uma abertura para o novo e o escondido, para o não dito, completando aquilo que a razão desconhece, mas um saber que o corpo parece entender. Mantendo viva as perguntas que me movem, criando conexões entre eu, você e o mundo. Deixando o corpo dançar estas palavras que,

(...) nos preenche com alegria e energia e nos transmite a ilusão de que o corpo, que acabou de decolar, possa voar, como se fosse parte da natureza, como se tivesse asas, como se fosse um pássaro. Sem a nossa presença como público [ou leitor], esse movimento de autodesvelamento não poderia ser realizado. Nós, os espectadores [e leitores], somos o meio que libera e recebe essa energia adicional. Mas não podemos planejar nem evocar esse “autodesvelamento do Ser”. Querer entender o “autodesvelamento do Ser” significaria impossibilitá-lo de antemão como evento. Por isso tudo o que podemos fazer quando assistimos fascinados a uma dança é estar presentes. Concentrados, receptivos e serenos, sem intenções e sem muita autorreflexão. Estamos presentes – e assim recuperamos novamente uma noção do nosso lugar na natureza. Ao mesmo tempo, participamos do meio para o autodesvelamento do nosso próprio Ser. (GRUMBRECHT, 2012, pág. 125).

Assim, evocarei nestas imagens, nestas paisagens e nestas palavras todas as entradas e orientações possíveis para mergulhar em algumas noções de treinamento performativo visando deslocar as fronteiras entre (prepar)ação, (cri)ação e (apresent)ação do performer, como um desvelar-se, portanto uma prática de si.

Começo entrando nos diferentes mapas que me compõem como artista e pessoa. Mas, antes de embarcar, é importante dizer que apesar deste estudo discorrer sobre treinamentos performativos visando compreender as práticas de si do performer, os caminhos apontados não devem ser vistos

como únicos ou definitivos. Estas reflexões pretendem colaborar para o desenvolvimento de outras investigações artísticas, bem como estimular novas práticas e reflexões que revelem a complexidade do trabalho do performer no trânsito entre teatro, dança e performance, e na forma de registrar seu percurso.



## 2. MAPEANDO DELÍRIOS

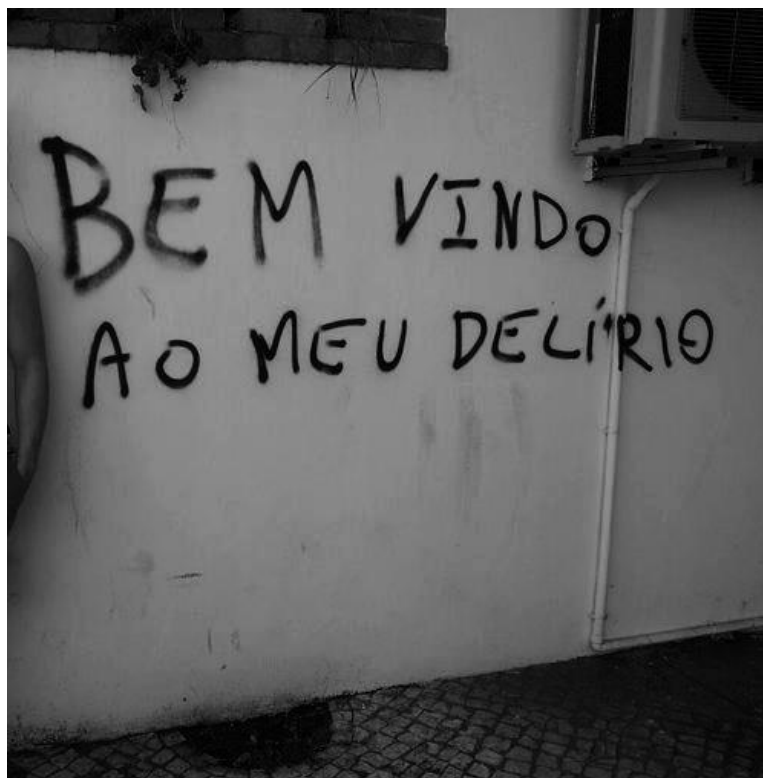


Figura 8: provocando delírios

A cena contemporânea comporta a coexistência de diferentes linguagens, revelando uma multiplicidade de olhares, formadora de um amplo espectro de manifestações cênicas. Este aspecto propicia novas delimitações das fronteiras das linguagens. Uma experimentação pode ser construída a partir da mistura de paradigmas da dança, do teatro e de outras artes, criando linguagens instáveis, temporárias.

Pela perspectiva teatral é possível desenharmos um quadro revelador de dois elementos edificantes da cena contemporânea: a afirmação do encenador-criador e a presença do ator-performer. Para o pesquisador francês Patrice Pavis (2016) “o ator contemporâneo está cada vez mais envolvido no processo de dirigir, encenar e até mesmo conceber a performance toda (na assim-chamada *criação coletiva*). Assim, os limites entre ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo estão borrados” (PAVIS, 2016, pag. 174), ou seja,

surtem novos limites dos modelos constitutivos da cena, possibilitando pensar sobre a ideia de um encenador-performer.

Da mesma forma que as funções de ator, diretor e criador se interpenetram, as fases do processo criativo também reclamam um novo status. Sobre este aspecto o pesquisador e performer Renato Cohen<sup>5</sup> (1998) sugere pensar num câmbio entre processo e produto, ou seja, o processo criativo como produto estético resultante. Para esta possibilidade, Cohen, propõe o conceito de *work in process*, 'trabalho em processo'. Ao definir o *work in process* como linguagem, Cohen concebe como resultado estético apresentado a uma audiência um processo em permanente transformação. Desta forma, uma obra se apresenta em resultados temporários e únicos, revelando uma efemeridade própria das manifestações artísticas mais vanguardistas, consonantes a uma sociedade cada vez mais dinâmica e virtualmente conectiva.

Instaurando outras aproximações com a recepção do fenômeno e com os processos de criação e representação, o procedimento do *work in process* alcança a característica de linguagem, determinando uma relação única de processo/produto. Caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade e também pelo mergulho e descoberta de novas significações, o *work in process*, enquanto produto criativo, estabelece através de seus anaforismas, da criação de novas sintaxes cênicas, uma nova *epistemée* consonante com os paradigmas contemporâneos (COHEN, 1998, pág. 45).

A cena hoje pode comportar múltiplos olhares e o agente da arte presencial transitar entre atuação e encenação, e o processo criativo se configurar como espetáculo. Esta reflexão intenta lançar mais um olhar sobre a cena contemporânea observando as diferentes possibilidades de se pensar o processo criativo. Uma perspectiva proposta é a ideia de Cohen de que o

---

<sup>5</sup> Renato Cohen foi umas das pessoas mais influentes na minha formação como performer. Era diretor, performer e teórico. Professor acadêmico na Unicamp, pesquisador de arte e tecnologia, e atuava em São Paulo desde meados dos anos 1980, como um dos diretores mais conectados às inovações multimídias e performáticas. Após realizar mestrado e doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com temas associados às práticas da performance, Renato Cohen torna-se professor da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), respeitado como um especialista em tais domínios. Como autor, Renato escreve *A Performance Como Linguagem*, primeira incursão brasileira sobre o tema, em 1989 e, dez anos depois, publica *Work in Progress na Cena Contemporânea*, obra que analisa realizações de criadores de vanguarda, como também resgata as origens nas pesquisas das vanguardas históricas.

trabalho em processo (*work in process*) transforma-se em linguagem. Outra perspectiva aqui especulada é: podemos pensar o *work in process* como treinamento para o performer? Um treinamento performativo? Em outras palavras, a noção de treinamento em performance pode ser ampliada de modo que a todo e qualquer momento se treina, se ensaia? O exercício do pensamento é também um treinamento de si? Como pensar o treino como um fluxo constante? E o que se repete quando nos percebermos em fluxo? Estas são algumas das perguntas disparadoras deste olhar sobre as possibilidades formativas do performer. Diante disso um primeiro mapa é desenhado: o processo criativo como ação poética e a ação poética como treinamento de si. Em outras palavras, problematizar a ideia de treinamento do performer ao longo do processo criativo: nos campos da preparação, da criação e da apresentação em arte presencial.

O interesse aqui é compreender as diferentes noções de treinamento para o performer no seu exercício como artista e como ser humano nos mais diversos ambientes. Poder extrapolar a sala de ensaio/criação e adentrar na cena, extrapolar a cena e adentrar no cotidiano, retornando à sala de ensaio. Um mergulhar e um desaguar. Importa registrar que não se procura descobrir uma cartilha ou um manual de informações sobre a função do treinamento para o performer (se hoje o treinamento é de fato uma função que tem um caráter estabelecido ou somente uma característica estético-processual que atravessa a criação), mas acompanhar o movimento dos processos de criação de realidades artísticas, e nestas poder testemunhar práticas performativas, físicas e espirituais, que possam redimensionar a ideia de treinamento em performance e apontar novas qualidades de presença do performer. Ou seja, o interesse está num questionamento da pedagogia performativa que deseja introduzir perguntas no corpo, fazê-las correr como sangue nas veias, transformá-las em (re)ações (po)éticas.

Mapeando este delírio me debruço sobre o tornar-se performer e seus limites, frente à influência de Renato Cohen na minha formação artística e humana. Aqui procuro tentar compreender o nascimento de um *ethos* formativo na minha trajetória artística, onde aconteceram as primeiras experiências com o imbricamento entre as linguagens da performance e do

teatro. Onde os primeiros rascunhos do desenvolvimento de procedimentos de treino se estabeleceram. Onde as primeiras experiências laboratoriais foram afirmadas, enquanto descoberta de diferentes modos de fazer teatro, em que a tônica recaía sobre o coletivo, em processos mais colaborativos, em detrimento de processos calcados na figura central do intérprete de seres ficcionais.

Observo neste capítulo em que medida a produção prática de materialidades cênicas resultantes das proposições do artista-professor Cohen ao longo do processo com as textualidades ali investigadas puderam me influenciar na criação e formulação de procedimentos teatrais que na sua fricção com o campo da performance apontassem ao menos dois posicionamentos. Um diante do fato de que fosse possível borrar os limites das fases do processo criativo, considerando aí o contato com o público como uma destas fases; outro num referencial que possibilitasse transformações ontológicas no próprio artista-pesquisador, nos seus modos de existência e sua relação com o cotidiano, com as coisas da vida. Em outras palavras, o performer como um veículo de experiências ético-estéticas pensadas aqui como prática formativa que problematizam as noções de treinamento atoral e performativo.

## 2.1) PRIMEIRA FRONTEIRA: CADA EU QUE DIGO É OUTRO



Figura 9: provocando meus eus

Neste espaço reflito sobre o teatro performativo para compreender minhas experiências na fronteira entre teatro e performance. E aqui proponho pensar em alguns apontamentos sobre as figuras do ator e do performer, e seus possíveis imbricamentos. Os estudos em performance vêm contribuindo de maneira significativa para a ampliação do conceito de ator, através de pesquisas que procuram redimensionar o seu papel, principalmente nos últimos trinta anos. Segundo Josette Féral<sup>6</sup> (2015), o campo performativo propõe ao ator uma valorização da ação em si em detrimento da construção sógnica do teatro, onde os elementos da representação como texto, narrativa e personagens circunscrevem sua forma mais tradicional. Aparecem então duas visões do campo teatral, uma mais centrada na ação em si como um agenciamento de uma estética da presença e outra, alicerçada pela tradição, conformada pelos elementos teatrais centrados no texto como disparador da cena. Relacionado à primeira visão, Féral propõe o termo “teatro performativo”.

---

<sup>6</sup> Josette Féral é docente da École Supérieure de Théâtre da Universidade de Québec, em Montréal. Tem contribuído muito sobre o debate em torno das noções de teatralidade e de performatividade, participando em diferentes seminários, conferências e comunicações, em universidades americanas, canadenses, europeias, asiáticas e latino-americanas.

No seu livro *“Além dos limites: teoria e prática do teatro”*, a pesquisadora revela as mudanças que romperam com a tradição ao pensar “a transformação do ator em performer, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto” (FÉRAL, 2015, pág. 114). Os apontamentos de David Willians sobre as reflexões de Peter Brook citada no livro *“Entre o Ator e o Performer”* do professor e pesquisador das artes da cena e da arte da ação Matteo Bonfitto (2013) reforça esta dicotomia entre as figuras do ator e do performer, aproximando-os ao universo do “outro” e do “eu”, respectivamente,

Brook estabeleceu uma diferença entre o “ator”, que habita completamente uma personagem imaginária, mergulhando sua personalidade em um ato de identificação e autotransformação, e o “performer”, uma Edith Piaf ou Judy Garland, que se impregna totalmente somente quando a sua individualidade floresce sob o foco de atenção do público (WILLIANS apud BONFITTO, 2013, pág. 95)

Esta distinção do ator (que habita uma personagem imaginária, um outro) e do performer (centrada na individualidade do eu que floresce apenas diante do público) é uma operação interessante para o entendimento das possíveis distinções destas figuras no teatro contemporâneo. Outra pesquisadora a reforçar tal distinção é Lynda Hart, citada pela pesquisadora e performer Ana Bernstein (2013), apontando que “a arte da performance não permite a percepção da distância entre o performer e sua linguagem e gestos, que o ator possui automaticamente através do uso histórico do ‘personagem’” (HART, apud BERNSTEIN, 2013, pág. 91).

Não acredito nesta dicotomia para a contundência deste estudo. Nos últimos anos os estudos teatrais têm alargado a concepção de ator. Esta imagem do ator colada à ideia da criação de personagens que turvam sua personalidade refletem uma das possíveis entradas para a atuação, talvez a mais representativa do seu processo criativo. Entretanto, o pensamento contemporâneo ao desconstruir os paradigmas teatrais como “cena” e “espectador”, por exemplo, vem pressionando o ator a responder aos novos desafios, investigando novas pedagogias formativas, procurando novas entradas para a formulação do ator contemporâneo, conforme reflete Quilici,

[...] parece que as técnicas que visam a aquisição de habilidades ligadas a uma estética específica tornam-se muito limitadas diante das questões colocadas pela cena atual. O ator interessado em formar-se como um “bom intérprete de personagens” mesmo, não se limitando ao naturalismo e realismo, não estará necessariamente preparado para enfrentar os desafios de encenações e dramaturgias que operem com a desconstrução de paradigmas teatrais e que questionem a própria função da arte na sociedade atual (QUILICI, 2015, pág. 173).

Penso que ambas as figuras transitam entre um “eu” (pessoal) e um “outro” (personagem ou o público/audiência). Então, este outro pode ser tanto uma personagem imaginada quanto a potencialização de um novo “eu”, ou seja, um novo corpo formado pela relação artista e público. Se a cena ainda delimita o campo de atuação do ator, ao construir uma força convergente na relação ator e público, o performer como disparador da ação, atravessa a cena, explodindo seus limites, desestabilizando suas relações. Deste modo, me parece que a abertura a que o performer se coloca possibilita uma maior expansão de sua função na ação estética, mesmo sabendo que seus limites, entre o ator e o performer, são muito tênues.

O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realiza-lo. Ao agir seu programa, necessariamente, des-programa seu organismo e seu meio. Tratam-se de experimentações, de ações “extracotidianas”, da vivência de estados psicofísicos alterados que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, política, emocional, orgânica, ideológica, espiritual, identitária, sensorial, sexual, social, racial... (FABIÃO, 2009, pág. 63)

A ideia do texto como disparador do trabalho do ator cai por terra na medida em que diversas pesquisas partem de outras materialidades que não a textual como catalizadora da cena. A própria ideia de trabalho colaborativo ou da dramaturgia do ator, muito em voga, revelam novos aspectos da construção cênica. Vejamos o caso dos atores-pesquisadores do LUME<sup>7</sup>: o grupo tem trabalhado, em toda a sua trajetória de mais de vinte anos, na criação cênica a

---

<sup>7</sup> O LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.

partir da produção de ações físicas, assim a própria ideia de dramaturgia é expandida nas pesquisas dos atores. Acredito também que, com o advento da expansão das linguagens da TV e do Cinema, a consolidação do naturalismo e realismo como chaves interpretativas mais usuais fazendo com que muitas leituras da obra de Stanislavski aconteçam por esse diapasão, são elementos que reafirmam a perspectiva do trabalho do ator centrado na criação de personagens a partir do texto. Não é o foco aqui desenvolver uma maior reflexão sobre os limites dramáticos a que o ator contemporâneo está atrelado, porém apontar estes aspectos me auxiliam na escolha do performer como condutor deste estudo.

Desta forma, proponho, a partir dessa perspectiva, usar o termo performer, cuja atitude é performar, ou seja, agenciar uma estética da presença ancorado na diluição das fronteiras do teatro e da dança. Observando hoje o meu trabalho com Cohen, vejo-o transitando por um teatro performativo, por seu interesse nas diferentes formas de exercitar a ficcionalização, aproximando-se do universo performático como um campo de re-ritualização.

Ao observar os limites entre apresentação, criação e preparação do corpo do performer, procuro refletir sobre a escuta/atenção como catalizadora de processos de pensamento-ação na arte presencial. Uma escuta que gera 'linhas de forças'<sup>8</sup>, ou seja, linhas intersticiais reveladoras da produção de forças que se relacionam entre si, intensificando-se e propiciando à consciência a criação de estruturas para a manifestação de estados de espontaneidade, um despertar (d)o corpo em constante abertura no/para o mundo. Assim, podemos refletir sobre a escuta/atenção dimensionada pela relação entre corpo, mente, espaço e tempo, ou a constituição dessas unidades como atravessadoras no processo de (cri)ação, visando testemunhar como se instauram procedimentos que possam mapear estes estados de escuta/atenção. Consciência aqui compreendida não ligada ao sentido, mas à presença. Em outras palavras, não uma consciência de si reflexiva, *consciousness*, mas uma consciência do corpo, *awareness*. Segundo Gil (2014) a consciência de si reflexiva tende a dificultar a fluência do movimento e da ação, a espontaneidade e os fluxos

---

<sup>8</sup> Michael Faraday, físico e químico inglês do século XIX, revela que *linhas de forças* é um conjunto de linhas imaginárias, dispostas de tal forma que a força que atua sobre uma carga de prova positiva em qualquer ponto do espaço é tangente à linha naquele ponto.



internos, as pequenas percepções. Por outro lado, a consciência do corpo não procurar captar o movimento a fim de apreender seu sentido, mas se põe porosa e aberta ao deixar o corpo livre para pensar por si só. O pensador ainda destaca que não se trata de deixar o corpo num movimento e ação inconsciente e cego, mas uma consciência corporal que modula a captura das linhas intersticiais de tensão e energia.

São duas configurações opostas de consciência. Uma fecha-se sobre si, a sua transparência interna – do seu objeto para ela própria, e dela própria para ela própria – torna-se opacidade, impermeabilidade aos movimentos internos do corpo. Observa-os sempre do exterior [*consciousness*]. A outra, pelo contrário, distende-se, enche-se de buracos (os gaps de Steve Paxton), torna-se porosa: é a condição para desposar os movimentos [e as ações] e as tensões internas do corpo [*awareness*] (GIL, 2014, pág. 121).

Então, estas linhas intersticiais de forças são combustíveis desta ação-reflexão. Este processo criativo vivido com Cohen se alicerça nestes atravessamentos todos, espaço, tempo, ação, percepção, intensidade. Não são ancorados numa forma tradicional de se trabalhar uma textualidade, desaguando em seres ficcionais que habitam este corpo e que quando vem à tona, são efemérides do eu, isto é, emergem das forças que compõem o corpo a cada novo dia. A escolha desta imagem como ilustração dessa dinâmica de locais da fala do performer dentro do processo criativo é salutar, gerando questionamentos como: de que lugares posso falar em processos criativos abertos como são as criações orientadas por Renato Cohen?

## 2.2) PRIMEIRO Mergulho: PÁSSAROS CRIADOS EM GAIOLAS EM GAIOLAS, ACREDITAM QUE VOAR É UMA DOENÇA

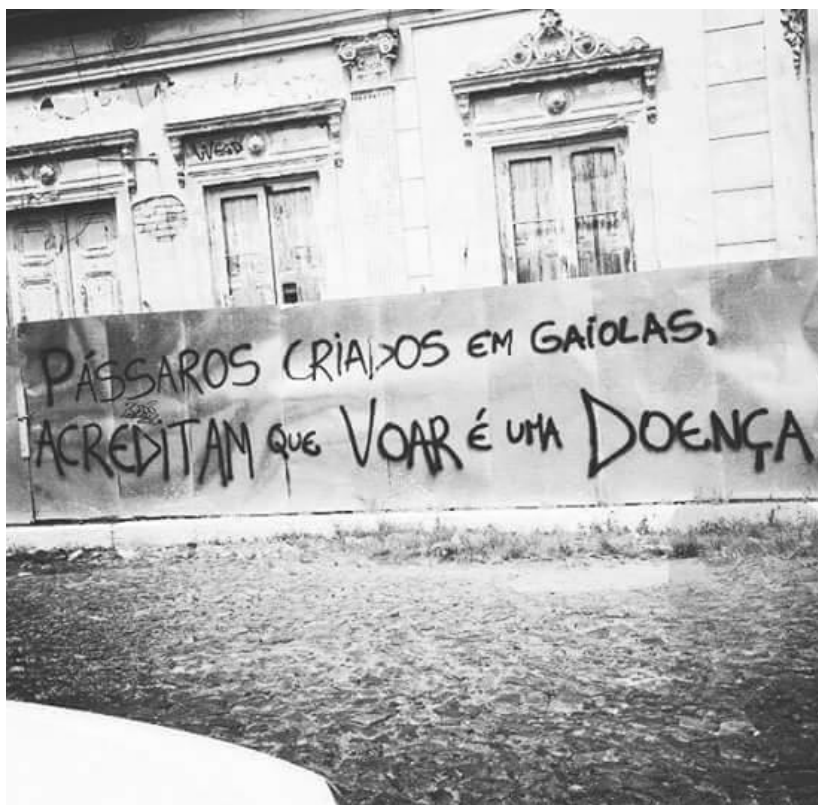


Figura 10: a liberdade de voar

Esta imagem reflete um momento em que o desejo era sair da gaiola, ultrapassar os limites do meu entendimento de teatro. Volto no tempo, para o ano de 2002, quando minha alma como um pássaro experimentou o movimento da liberdade, na cena. Quando a criação de um sujeito ficcional é na verdade uma recriação de nós mesmos os elementos performativos se confundem com os teatrais, em outras palavras, é um atuar-se. Em uma de minhas criações na fase de graduação na universidade, pude vivenciar o deslocamento entre qualidades de ser/estar. Foi durante um trabalho artístico que realizei sob a condução do Cohen naquele ano. Este trabalho me possibilitou entrar em contato com as primeiras experiências de um trabalho corporal em que o corpo funcionava mais como um campo a ser explorado por si mesmo, e menos como uma ferramenta consciente para a criação de

personagens ficcionais, não que este aspecto não fosse relevante ao processo. Um espaço interessante é criado, pois o objeto-corpo e o sujeito-artista eram um só, compunham um mesmo território existencial.

Estava no terceiro ano de estudos em teatro na universidade e já naquela época havia em mim um desejo de experimentar outras formas de se pensar o corpo do atuante. Os exercícios de atuação que centravam nas estéticas do realismo e naturalismo como criadoras de seres ficcionais norteavam a minha formação, e por isso me provocavam o desejo de conhecer as perspectivas mais vanguardistas que Cohen experimentava naquele momento, mais próximas das ideias de um 'trabalho do ator sobre si mesmo' stanislavskiano, em processo de (cri)ação em detrimento da produção cênica centrada no texto e no primado do diretor. Podemos entender o trabalho do ator sobre si como um constante processo de aprimoração, na percepção de si mesmo para a eliminação de bloqueios e de convencionalismos e para uma potencialização de sua natureza criativa. Diante disso, a expectativa de levar à cena um corpo que em si disparasse experiências de um teatro sensorial, que pudesse provocar na sua relação com o público, outras formas de apreensão poética de si me instigaram a participar do processo coheniano.

Ao oferecer esse tipo de processo criativo, distanciado dos tipos consagrados de criação, conformados na lógica: leitura do texto, criação da gênese da personagem, memorização do texto, marcação da cena, ensaio/repetição e apresentação, Cohen me propiciou um processo singular. Na sua pedagogia as propostas de espaços de experimentação eram fascinantes. Acredito que a forma de nós alunos respondermos às suas provocações também possibilitou criarmos um espaço interessante de investigação performática. Me parece que estávamos formando um espaço contaminado de exercício, onde as dicotomias hierárquicas diretor e ator, ensaio e apresentação, indivíduo e coletivo, personificação e personalidade eram diluídas. Estas relações eram repensadas e resignificadas, na perspectiva do projeto estético que Cohen nos apresentava.

À medida que a arte performática e parte do teatro contemporâneo toma um distanciamento mais radical da própria noção de espetáculo, compreendendo-se mais como um acontecimento modificador da qualidade de consciência, a discussão dos procedimentos criativos e treinamentos tende a abrir-se para campos de conhecimento distintos

da área artística *strictu sensu*. Mesmo no teatro contemporâneo que procura manter-se dentro dos limites das realizações do palco são presentes as contaminações dessas questões, seja no âmbito da preparação dos atores, seja nos processos criativos (QUILIÇI, 2015, pág. 176).

Este processo performático orquestrado por ele carregava certo misticismo. Os encontros eram geralmente a portas fechadas, diversas experimentações aconteciam com todas as luzes artificiais da sala desligadas. O uso de velas, tochas, e outras formas de iluminação, mais primitivas, dava o tom do universo que adentrávamos a cada semana. Estes elementos friccionavam-se com os textos de Antonin Artaud<sup>9</sup>, acionados pelos nossos corpos, funcionando como disparadores da cena performática. Importante registrar que estas dramaturgias artaudianas fugiam muito de um modelo de dramaturgia tradicional, pois seus pontos de potência estavam no corpo pela sua fiscalidade e pelas ações corpóreo-vocais criadas para a sustentação de uma musicalidade dissonante que compunha a instalação de um espaço-tempo ritualizado.

A partir de fragmentos do texto '*Heliogabalo ou o Anarquista Coroado*', proposto por Cohen nasceu a performance "*Artaud: Um Anarquista Coroado*"<sup>10</sup>. Desta forma, pude entrar em contato com procedimentos contemporâneos de criação e atuação na linguagem da performance. Neste processo não havia a criação de personagens tipificadas ou psicologizadas, contornadas por uma estruturação hermética (uma construção com começo,

---

<sup>9</sup> Antonin Artaud nasceu em Marselha, em 1896, e faleceu em Paris, em 1948. Foi um poeta, ator, roteirista e diretor de teatro francês. Em 1935 Artaud conclui o "*Teatro e seu Duplo*" (*Le Théâtre et son Double*), um dos livros mais influentes do teatro deste século. Na sua obra ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Esse era o Teatro da Crueldade de Artaud, onde não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo. Em 1937, devido a um incidente, Artaud é tido como louco. Internado em vários manicômios franceses, cujos tratamentos são hoje duvidosos, ele é transferido após seis anos para o hospital psiquiátrico de Rodez, onde permanece ainda três anos. Em Rodez, Artaud estabelece com o Dr. Ferdière, médico-responsável do manicômio, uma intensa correspondência. Este médico o submete a tratamentos de eletrochoque que prejudicam sua memória, seu corpo e seu pensamento. Antonin Artaud foi autor de importantes obras teatrais como "*Para acabar com o julgamento de Deus*", "*Heliogabalo, o Anarquista Coroado*", entre outros.

<sup>10</sup> *Artaud: Um Anarquista Coroado* foi uma performance resultante prática da disciplina AC 360 – Tópicos em Práticas de Encenação, ministrada pelo professor Dr. Renato Cohen, dentro da graduação em Artes Cênicas da Unicamp, apresentada no Teatro Centro da Terra, em São Paulo, em 2002.

meio e fim) ou a criação de seres ficcionais com características muito específicas, mas sim a criação de ações ritualizadas para a afirmação e manifestação do próprio corpo em si (corporalidades mais arquetípicas), dada a abertura dos acontecimentos, num trabalho em processo, valendo-se dos escritos artaudianos como pretexto e contexto. Depois de aproximadamente três meses de criações, ensaios e recriações, para maior aproximação ao universo artaudiano, rascunhei a composição de uma figura xamânica, meio indígena brasileiro, meio mexicana, meio mulher, meio homem, um transexuado fronteiro, um deformado libertário, um curandeiro insurgente. Artaud compreendia o teatro como um espaço de libertação, um lugar de revelação e o corpo do ator como um território de agenciamentos afetivos. Com este processo começa meu interesse em compreender através do teatro e da performance, como uma investigação de si, deste corpo manifesto, poderia ser um caminho para a realização de um tipo de ação performática, em que as instâncias do real e do ficcional se diluíssem, ou seja, compreender até que ponto a concepção de um ser ficcional não é uma manifestação própria do eu que o transcende, trazendo novas atualizações para a cena. Em outras palavras, uma alteridade radical que provocasse instabilidades nos alicerces do si mesmo, rumo à fome de um absoluto (Artaud), deflagradora de encontros provocadores de qualidades de presença do corpo ou materialidades de presença do performer. A cena potencializada aqui é entendida como um corpo cênico que busca por uma ampliação da intensidade da ação no ato em si.



Figura 11: “Artaud: o Anarquista Coroado”, 2002. Teatro Centro da Terra. Foto: João Maria.

Meu corpo lembra de um dos dias de ensaio quando Cohen nos conduziu por uma experimentação de estados corpóreo-vocais provocados pela qualidade de silêncio e sua duração na sala, pelo calor produzido pelas tochas de fogo, pelos exercícios vocais nas intensas repetições de pequenos fragmentos de textos de Artaud, onde a duração da performance em sala de trabalho possibilitava aos alunos cada vez mais um maior envolvimento neste campo subjetivo. Um aspecto interessante era o fato de Cohen nos proporcionar uma sensação de liberdade na criação. Sua condução remava em sentido contrário ao de um diretor centralizador. Ao optar por colocar em suspensão esta relação hierárquica ator-diretor Renato Cohen apostava em duas premissas. Primeiro o incentivo, uma vez que ele nos incentivava muito dentro de nossa criação, seja com palavras, seja com a presença do seu corpo dançando junto (o que me parecia uma forma de ultrapassar os limites entre o atuador e o diretor) e a sua escuta ao observar o que dali emergia (ele parece que ligava os pontos que ia nascendo, como uma costura cartográfica). Diante destes dois aspectos, uma paisagem de caoticidade (aparente) se apresentava, mas que no fim a cena acontecia. Isso era novo para mim, pois ele nos conduzia *in loco*, em outras palavras, no meio dos ensaios ele entrava no campo da cena, provocada e saía. Repetia tal procedimento por diversas vezes. Sua presença não me bloqueava, longe disso, era uma centelha de luz, era um coração a pulsar, era uma chama a inflamar, ele me instigava a ir além, a mergulhar. Suas provocações não eram redutoras ou inibidoras, pelo contrário, me impulsionavam a distanciar de uma perspectiva realista de atuação (que até então eu havia aprendido como a maneira mais lógica de se estar em cena), possibilitando um outro formalismo cênico. Era um trabalho em que o processo funcionava como resultado e forma espetacular, tornando-se assim uma linguagem, onde pude viver, como *práxis*, o então chamado *work in process*.

O trabalho do *work in process* implica, em relação a outros procedimentos, um aumento de graus de liberdade e incremento do nível de entropia. É próprio dos modelos caóticos a observação de dois momentos: um, primeiro, entrópico, e, um segundo, tendendo à organização ou, pelos menos, à compreensão do modo de entropia. A teoria do caos, apesar do termo ser associado a situações derrisórias, irreversíveis, é, ao contrário, uma procura de ordem – na

busca através de modelos heurísticos<sup>11</sup>, probabilísticos, da predição, inferição de fenômenos não-repetitivos, imprevisíveis. Na cena, essa metáfora do caos está relacionada a modelos dinâmicos de criação/textualização, que implicam mutações/transições e pareamento de uma diversidade de variáveis: autoria, laboratórios, hibridização de fontes, recepção, recorrências (COHEN, 1998, pág. 25).

Ao pensar o processo como resultado, Cohen revelava querer se afastar do teatro tradicional para se aproximar de uma arte de vanguarda experimental<sup>12</sup>. Sua preocupação não era com um resultado-fim, algo comum nos processos que eu havia realizado até então, mas com novas formalizações que a cena performática poderia produzir na sua tensão com as fronteiras das linguagens, onde a imagem ganhava uma importância em detrimento da palavra. Ele, na prática, se aproximava da figura de um regente que no ato de orquestrar nos lançava para um universo paralelo, dissonante ao meu ver, pois era novo para mim um diretor que atravessa, literalmente, a cena e isso contribuir para a sua formalização. E eis que os corpos em estado performativo respondiam em outra vibração. O teatro de Cohen era vibracional.

---

<sup>11</sup> Modelos heurísticos podem ser considerados processos cognitivos centrada em decisões não racionais, podendo ser uma estratégia que ignora parte da informação com o objetivo de tornar a escolha mais fácil e rápida.

<sup>12</sup> Para Renato Cohen, essa vanguarda experimental vem responder a uma carência da produção artística de outras formas de expressão cênica, mais consonantes aos acontecimentos do final do século passado. “*Dentro da carência que caracteriza nossa produção cultural, enveredou-se, nas publicações de artes cênicas, pelos textos dramaturgicos e pelo teatro engajado, na linha brechtiana, criando-se um vácuo para toda produção voltada para o imagético, para o não-verbal, produção essa suportada em temas existenciais e em processos de construção mais irracionais. (...) [Todavia] a característica de arte de fronteira da performance, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc, questões que são extensíveis à arte em geral (COHEN, 1998, pag. 26)*”.



Figura 12: “Artaud: o Anarquista Coroado”, 2002. Teatro Centro da Terra. Foto: João Maria.

Este processo durou aproximadamente seis meses. Realizamos apresentações deste trabalho na Universidade Estadual de Campinas e num espaço cênico em São Paulo, o Teatro do Centro da Terra. Depois da morte de Cohen em 2003, um vazio e uma fissura apareceram diante de mim. Por um lado, sentia que as minhas pesquisas sobre o universo performático perdiam o respaldo daquele que plantou em mim as primeiras sementes do campo performático como forma de expressão artística, por isso um vazio. Esse mesmo esvaziamento abriu uma fissura onde minhas reflexões apontavam para a necessidade continuar, e compreender melhor a figura do performer, ainda incipiente nas artes da cena naquele período, sobretudo seus procedimentos de treino como prática de si. Uma dessas perspectivas que Cohen me apontou era o sentido laboratorial da prática performativa. Mas a dúvida era como aprofundar uma prática de si na sua relação com o público? Como o público é parte do treinamento do performer? A pesquisadora Ana Carvalhaes revela as ideias de Cohen,

[...] a presença do público funcionava para Cohen como uma “intervenção edipiana” da ambiguidade entre vida/cena. A solução encontrada por Grotowski para esse problema dos espectadores é encerrar as apresentações públicas a fim de não interromper a “intensidade ritualística, evocativa” experimentada em “laboratórios parateatrais”. A tendência de Cohen, no entanto, em consonância



com Artaud, é integrar o público no “estado de intensidade e presença que denominamos *campo mítico*” (CARVALHAES, 2012, pág. 33)



Figura 13: “Artaud: o Anarquista Coroado”, 2002. Teatro Centro da Terra. Foto: João Maria.

Em 2006, como opção, me mudei para São Paulo, e ali procurei construir um espaço laboratorial distanciado da relação do público, como proposta, num primeiro momento. Pensei sobre a possibilidade de dar um passo atrás nas investigações na medida em que a cena coheniana era muito vertiginosa, e a necessidade de um espaço e tempo dilatados, para experimentação e reflexão, se faziam urgentes naquele momento.

### 3. MAPEANDO ESPANTOS

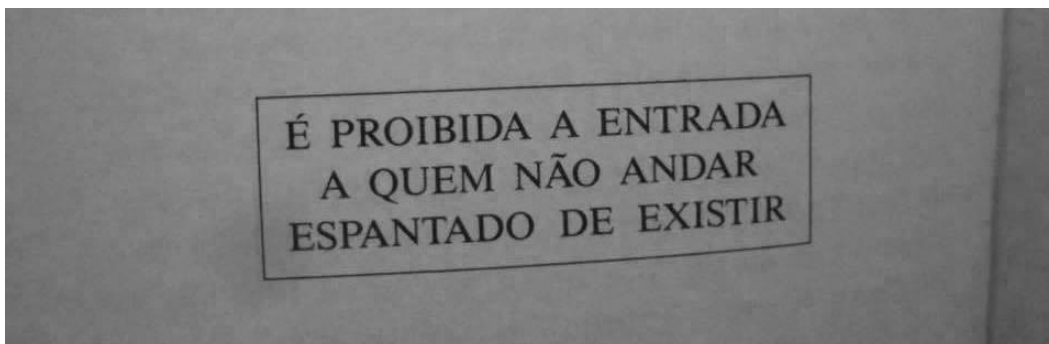


Figura 14: provocado por espantos.

Esta frase é uma das mais provocativas para a criação dessa escrita. Foi uma das primeiras que chegou até a mim nos meus voos rasantes pelas redes sociais, mas ao entrar em contato com estas palavras, tentando compreender o que poderia estar por trás delas (esse jogo de investigação do além entendido é um propulsor a continuar, instiga a novas escritas e a novos olhares), confesso que fugia dessa frase. Talvez porque ela estabelecesse uma fronteira, provocava uma atitude. Era uma porta entreaberta, uma porta do próprio corpo. O que será que tem do outro lado? Como o treinamento poderia apontar para atravessar essa porta do corpo?

Um novo território aqui é produzido na tentativa de mapear alguns espantos no processo de problematizar noções de treinamento performativo. Nessa época, procurei me deter no trabalho do performer sobre o corpo, buscando compreender o desenvolvimento dos processos de formação do artista presencial mais centrados em procedimentos de preparação/criação, afastados do compartilhamento com o público. Primeiro espanto: estou eu sozinho, numa sala vazia, somente com a roupa de trabalho no corpo, com espaço e tempo livres para investigar e carregado de desejos e vontades. Primeira indagação: investigar o que? Acredito que investigar como meu corpo se comporta diante de diferentes desafios, como o de se perceber internamente ali, por exemplo, ou como meu corpo pode dialogar com o tempo e o espaço. Posso pensar também em como ativar meu corpo para o trabalho criativo. Parto dos exercícios que carrego no meu repertório. As experiências

que vivenciei ao longo do tempo, em diversos processos de criação, sejam eles tradicionais ou inovadores. Separei os procedimentos mais interessantes sob a perspectiva de um treinamento para o artista presencial apartado de um tema disparador.

Segunda indagação: não tendo como catalizadores, para o treinamento performativo, materialidades como textos, imagens, sons entre outros recursos para acessar a criatividade do performer, o que resta ao corpo? O que pode fazer o corpo que tem como aliado o espaço e o tempo? Subjetividade? O corpo flerta com o vazio? E se o corpo se coloca na ação do fazer, o que/quem comanda o corpo e para onde o direciona? Estas perguntas são algumas provocações que me conduziram a pensar sobre as práticas espirituais do performer.

Antes disso, antes de entrar em questões espirituais, flertando com o vazio começo a procurar na minha história momentos interessantes, que pudessem vir à tona pela memória. Momentos que me causaram certo espanto. A morte do meu avô foi uma pista disparadora. Não somente toda história de sua morte, que foi muito chocante para mim, mas sua forma de encarar a vida, sua resistência física, sua rotina com horários rígidos para acordar e dormir, sua relação com o cigarro de palha, sua luta contra uma bronquite forte em decorrência do cigarro, e principalmente nossa relação nos seus últimos três anos de vida, onde eu lhe dava banho. Aqui já tenho material suficiente para um começo de treinamento que se pretende travessia entre a repetição de elementos técnicos e a criação de elementos expressivos do artista da cena.

Outro vasto campo com que eu flertava era o universo religioso que a minha mãe cultivava. Vinda de uma família radicalmente católica, minha mãe seguia a cartilha de uma verdadeira fiel em um deus cristão. As rezas, novenas, as missas, bem como o estudo da bíblia faziam parte de seu cotidiano. Por educação, participei em grande parte desse seu processo. Fui até obrigado a me catequizar quando adolescente. Acionar estes materiais enquanto minha mãe entrava numa fase de forte enfermidade caminhando para a morte era uma forma de homenageá-la, e de me espantar. Estamos no ano de 2007. Esse material, composto de memória de canções litúrgicas e vivências em

novenas serviram também de estímulo para a fundação de um espaço de experimentação de qualidades expressivas do performer em laboratório. Estas pistas foram me levando para um lugar interessante da pesquisa. A cada retornar a este universo observava que, além do meu corpo, estava investigando os comportamentos da minha consciência. Ao invés de me focar na criação de cenas, fragmentos e experimentos para um público (mesmo sabendo que isso, inevitavelmente, também poderia acontecer), me via investigando minha forma de ver o mundo, descobrindo aspectos do meu interior, a partir das memórias afetivas e das histórias que me constituíam.

[...] estamos falando de uma concepção de treinamento que extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida, configurando-se como uma espécie de “arte da travessia da existência”. O tema ressoa nas preocupações recorrentes de boa parte da arte ocidental moderna e contemporânea que problematiza a separação entre arte e vida, buscando a ampliação do sentido da experiência estética para o âmbito do cotidiano (QUILICI, 2015, pág. 179).

Fui compreendendo que, dos lugares possíveis de investigação no corpo do performer, é na consciência enquanto dimensão do trabalho que ele realiza sobre si mesmo que estavam os elementos mais interessantes como o se saber no aqui e agora. O trabalho que o performer pode realizar sobre si mesmo é deslocado da realidade do mundo? Essas memórias afetivas veem me revelando que não, mas maneira oposta que a realidade do mundo deve ser um fundo de investigação inesgotável. Em outras palavras, o contato com esta memória pode potencializar e dinamizar uma relação afetiva que se tem consigo próprio. Desta forma, pode-se tomar as fronteiras do processo criativo (preparação e criação, por exemplo), como locais potenciais para um trabalho sobre si. Mas, e as fronteiras sociais, sexuais, geográficas, culturais, todas elas podem ser um campo fértil para um trabalho sobre si ou este trabalho necessita de uma reclusão do cotidiano? Estas fronteiras podem fertilizar a experiência, todavia a necessidade de mapear pequenas percepções carece de uma certa dose de acuidade solitária.

Depois de viver alguns processos criativos onde experimentei a construção de seres ficcionais trabalhando dentro de algumas chaves como o

naturalismo, o realismo e o épico, havia uma grande vontade de criar um laboratório de investigação performática. Mesmo que os modos de efetivação daquelas experiências teatrais tenham trazidos um aprofundamento do fazer teatral na minha trajetória, meu corpo carregava a necessidade de compreender o sentido performativo na composição do artista presencial, operando nas fronteiras daquelas experiências. Estes processos de formação foram referenciais na apresentação de pistas para mapear possíveis transformações de si, desencadeando em mim o desejo de aproximação da arte experimental de Renato Cohen. Estes universos, apesar de qualidades riquíssimas, foram revelando a necessidade de outro tempo de maturação, de compreensão das fronteiras de linguagens, e de transformação das materialidades produzidas em entradas para a pesquisa do trabalho do performer sobre si.

Reveladores de um modo de produção teatral vertiginoso, ou seja, a criação de peças teatrais em quatro intensos meses por exemplo, estes processos anteriores que vivi apontaram também para o desejo de um tempo de investigação que contrapõe uma lógica de mercado. Nesta outra forma de pensar a cena, os ganhos parecem imateriais, invisíveis e pluridimensional, logo de difícil conciliação a um *modus operandi* do teatro, como profissão ou função, apenas. O corpo pedia um espaço laboratorial onde este teatro, mais avesso a uma linha de produção, pudesse contemplar alguns pontos como a criação de um espaço de comunicação espiritual, de aplicação de técnicas, exercícios e procedimentos que culminasse na investigação do performer em direção ao homem, ao ser humano, neste sentido. Um espaço/tempo fechado ou restrito destinado a criar/experimentar novos formatos de expressão da arte presencial e da vida, mas que ao mesmo tempo não fossem ensimesmados. Eis um dos enormes desafios aqui, não ficar à mercê de uma linha de produção em cadeia e ao mesmo tempo se distanciar de modelos de enclausuramento e autorreferenciação, que também parecem não auxiliar o entendimento do ser performer, nesta perspectiva aqui adotada.

Os processos vividos e as leituras realizadas, durante a fase escolar, apontavam para a importância da condição laboratorial como elemento estruturante do meu processo performativo. A influência deste pensamento

culmina na criação de um laboratório de pesquisas atorais, num formato pequeno e restrito. Todavia, essencial, para esta nova fase. Mirella Schino, pesquisadora do teatro laboratorial, revela a importância da construção deste espaço.

Em primeiro lugar, deve-se lembrar o ponto de vista que favoreceu, no trabalho laboratorial, o status do teatro como morada religiosa. Essa posição tinha enfatizado o valor do novo, profundo e espiritual que emergiu particularmente com Grotowski, mas que tinha sido latente até mesmo antes disso. Esse valor totalmente novo e fascinante, que permitiu ao ator trabalhar em si próprio, emergia nos períodos gastos ensaiando e treinando. Por causa de sua própria natureza, ele era desvinculado da necessidade de produzir espetáculos. (SCHINO, 2012, pág. 181).

Ainda no ano de 2007 criei um laboratório de pesquisas, que tinha como primeiro foco praticar e discutir sobre técnicas e procedimentos do ator e do performer que pudessem promover no artista da cena e da ação, modificações existenciais. Buscando construir novas relações entre corpo, mente, experiência e sujeito, e que isso pudessem promover uma transformação no sujeito da ação. Desta forma, este trabalho do performer sobre si entra numa fase intensamente laboratorial, com sua dose de resiliência e ocultismo.

Encontrei um parceiro para esta jornada, alguém que com suas questões queria coabitar um mesmo espaço existencial. Ele, Henrique Godoy Nunes<sup>13</sup>, atador e professor, vinha de um trabalho de formação em mímica corporal dramática no Estúdio de Luis Louis, então trazia experiências da mímica apreendida lá. Eu acabava de participar de uma oficina de treinamento do ator ministrada pelo ator-pesquisador Jesser de Souza do LUME Teatro, e que foi essencial para este período de estruturação. Nesta oficina passei por uma vivência sobre o treinamento energético sistematizado pelo LUME, onde trabalhávamos as dilatações das capacidades expressivas atorais, a preparação e a prontidão do ator. Para Luis Otávio Burnier, ator, pesquisador e

---

<sup>13</sup> Henrique Godoy Nunes é Ator-pesquisador. Realizou graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na USJT, Universidade São Judas Tadeu. Cofundador, em 2006, do Núcleo de Pesquisa TEATROdaPASSAGEM comigo. Desde 2012, participa da pesquisa de Sherwood Chen, sobre as técnicas de Body Weather. Em 2006 realizou o curso de Mímica Corporal Dramática no Estúdio Luis Louis. Neste ano, também realizou estágio em direção, com Cibele Forjaz na Cia. Livre, participando do processo de montagem do espetáculo VEM VAI - O Caminho dos Mortos. Um ano antes, participou do curso de criação, direção e dramaturgia com Cia. do Feijão (2005).

fundador do LUME Teatro, o treinamento energético possibilita ao ator atravessar a fronteira de uma primeira camada de estereótipos para mergulhar no mais profundo do ser/ator.

O treinamento energético, como já foi visto, permite – e visa – ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. Fornece informações importantes, além de apontar caminhos a seguir e resultar em um conjunto de ações físicas que, em geral apresentam uma ligação mais profunda com o ator. (BURNIER, 2001, pág. 139).

Este mergulho para o desvelamento do ator, experimentado na oficina do Jesser foi primordial para o desenvolvimento do procedimento que chamo de **potencialização**, e que é peça central na história deste laboratório, por alguns anos. Este ponto retorno mais adiante. Além disso, carregávamos conosco nossas experiências das graduações nas nossas escolas de formação, ele pela Universidade São Judas e eu pela Unicamp. Então, estas experiências também construíram essa prática laboratorial.

Até o ano de 2016, foram quase dez anos, aproximadamente, entre pausas, retomadas e intensos aprofundamentos que o laboratório de pesquisa artística, chamado de Núcleo de Pesquisa TEATROdaPASSAGEM, pôde existir e ainda insiste. Henrique e eu nos apropriamos de exercícios e jogos apreendidos de outros artistas, adaptamos, alteramos, desconstruímos, enfim, criamos uma perspectiva própria de abordagem sobre alguns procedimentos. Num primeiro momento procurávamos uma divisão entre o trabalho com elementos técnicos e outros mais criativos, o que com o tempo descobrimos não fazer nenhum sentido dentro de nossa prática. Em sala de treinamento, procurávamos nos colocar em risco e em situações limites, como por exemplo, andar em círculo através de um desenho específico corporal, com joelhos semiflexionados e braços soltos em movimento de frente e trás, ao longo do corpo. Andar com esta postura por quase duas horas, até que a mente desistisse do controle, que um fluxo tomasse o corpo, até que se pudesse sentir a energia produzida tocar/chegar em cada parte do corpo, partes estas até então abandonadas pela opressão/esquecimento do cotidiano. Ou então realizar exercícios como o do círculo neutro (que aprendi com o encenador e professor Francisco Medeiros, num curso que ele ministrou na Oficina Cultural Amâncio Mazzaropi, em 2010). Este exercício, dizia ele, fazia parte das

práticas grotowskianas, mas que intencionalmente não se encontrava nenhuma referência documentada sobre isso. A prática consiste em realizar uma trajetória no espaço, dentro de um círculo com uma entrada e uma saída, além de um ponto central, desenhado a giz no chão, e dentro de regras estabelecidas, entrar no círculo olhando o caminho antes de caminhar e quando caminhar, fazê-lo sem olhar o caminho que se caminha, chegar até o centro, mirar a saída e caminhar até lá, sem olhar para o chão que se pisa, procurar o horizonte com a visão, e ao lançar o olhar para fora, também observar dentro de si, ampliando a capacidade de visão interna do corpo, tendo o exterior como guia, e ir vendo as relações entre sensação e percepção, corpo e mente, quem e quando comanda e obedece, na realização do exercício. Nesta atividade tive como desafio tentar diminuir ao máximo a velocidade do pensamento, baixar a ansiedade e aumentar a concentração do corpo. Será que é possível suspender a razão ao procurar mover o corpo o mínimo possível, chegando quase a sua completa imobilidade? Esta suspensão é um norte a se seguir, mas é difícil de atingi-la, mesmo aprofundando-se a cada nova rodada do exercício, entretanto é possível desenvolver uma experiência de realidade menos mediada pela atividade reflexiva e conceitual. O exercício permite um mapeamento das tensões do corpo, e com isso pude experimentar uma dilatação da minha atenção. Este espaço é necessário para o performer poder entrar em contato com seu corpo numa experiência extracotidiana. São limites de querer vencer o tempo da ansiedade e se conduzir pela leveza e calma absurda, do detalhe da manifestação do/no corpo. Estas fronteiras servem para o performer experimentar seus limites de intensidade, e assim se revelar/descobrir, como aponta a atriz-pesquisadora do LUME, Ana Cristina Colla,

Quem já se propôs a executar uma simples ação, como a de levar uma hora para sentar-se no chão? Ou levar mais meia hora para deslocar seu corpo da posição sentada para deitada? Eu já. Ou ficar equilibrando-se em uma perna só durante cinquenta minutos? Eu já. E aí, sou melhor atriz por isso? Seguramente, não. Seguramente, não é o fato de me equilibrar em uma perna só ou sentar-me lentamente que definirá minha qualidade de atuação, mas sim a proposição para a realização dessa experiência. E os extremos que essa proposição me proporciona enquanto experiência intensa. (COLLA, 2013, pág. 40).



Aos poucos, estas experiências foram oferecendo um espaço privilegiado para o empoderamento do corpo. Então, o corpo agenciado pelas forças que o constitui pode ampliar seu diálogo com o entorno e entre suas camadas de significação. As relações entre um corpo físico e um corpo de sensação, um corpo-silêncio e um corpo-passagem, ou a musculatura e a pele, por exemplo, podem ser intensificadas, e melhor compreendidas pelas reflexões que compartilhávamos entre Henrique e eu.



Figura 15: Henrique Godoy Nunes realizando o exercício de “*Círculo Neutro*”, 2010. Oficina Cultural Amâncio Mazzaroppi. Foto: Ronaldo Záphas.

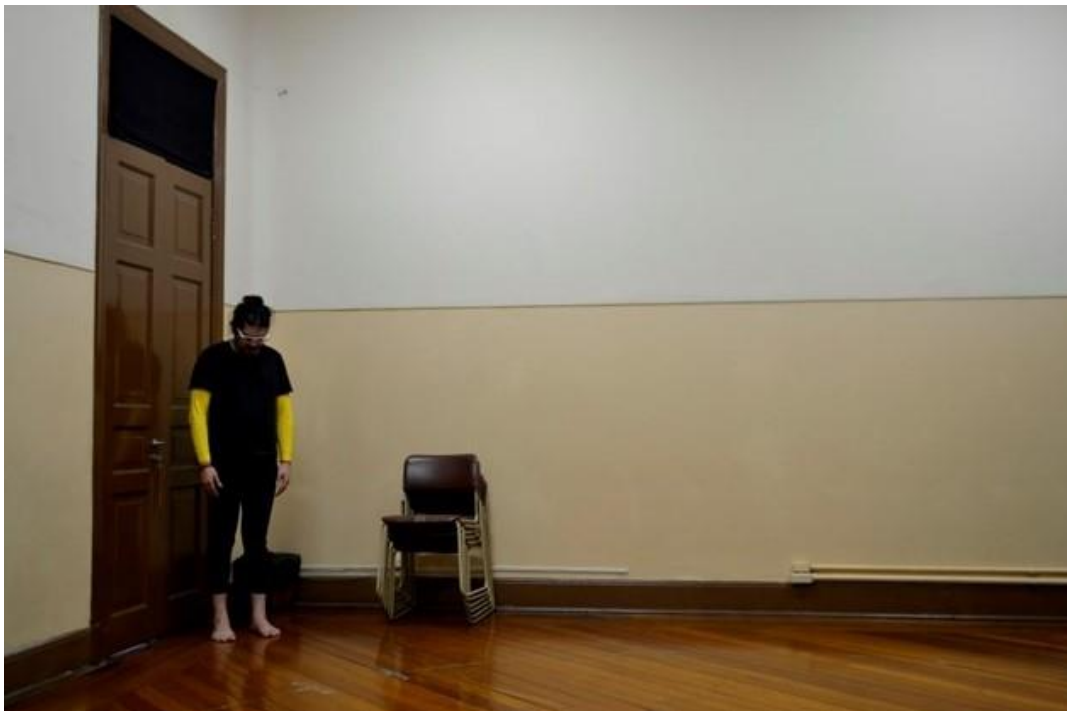


Figura 16: Eu realizando o exercício de “Círculo Neutro”, 2010. Oficina Cultural Amâncio Mazzaroppi. Foto: Henrique Godoy Nunes.

Criamos, alteramos, adaptamos muitos exercícios, partindo de nossas experiências e compreensões. Este exercício do Círculo Neutro, por exemplo, nos revelou algumas questões norteadoras do processo. Algumas destas questões que atravessaram nossas reflexões eram de que os exercícios servem para ampliar a capacidade de resistência e diminuir a ansiedade do artista da cena sim, mas também que tais práticas podem servir a outros propósitos que não a atuação, como uma forma de autoconhecimento. Outro ponto importante é de que as práticas não oferecem resultados imediatos, ou seja, há a necessidade de se aliar ao tempo em doses de paciência, na medida em que as alterações do corpo, como a percepção sobre si e o entorno, acontecem de forma lenta e gradual. Isso nos levou para outros pontos, como concluir que eram exercícios que transcendem ao tempo de uma criação cênica, por exemplo. São exercícios que atravessam o trabalho artístico, desaguam no cotidiano, são para toda a vida. Isto é, compreendem uma mudança existencial no sujeito da ação, ao longo da vida, assim pode-se tomá-lo como um posicionamento ético perante a existência, a formação de um *ethos*.

Nomeamos alguns exercícios para que pudéssemos criar um repertório de práticas passíveis de repetição, aperfeiçoamento e/ou transformação. Por exemplo, realizávamos uma travessia pela sala de ensaio, que tinha um tamanho de quatro por doze metros, e nestes doze metros tínhamos que caminhar o mais lento possível, sem parar. Procurando nesta trajetória ultrapassar limites de resistência corporal, diminuição da ansiedade, ampliação da consciência do corpo, buscando acessar, evidenciar e sentir partes do corpo que normalmente não sentimos ou pouco reconhecemos a sensação ao longo da vida diária. Este, por exemplo, demos o nome de *Passagem Lenta*. Outro exercício que realizamos era caminhar em círculo levantando as mãos até a altura da cabeça, alternadamente, caminhando com a base baixa, joelhos levemente flexionados. Este chamávamos de “*Caminhada das Axilas*”. Mesclados a este tipo de exercício mais organizado, mais retilíneos, tínhamos momento de exercícios de investigação e descoberta de movimento, onde o corpo, através das articulações e comandados pela coluna vertebral deveria dança o/no espaço. Compor com o espaço, alterar o estado do espaço pela energia produzida, ou como dizíamos alterar o nível de energia (propagada) do corpo no espaço. Este chamei de *Dança da Soltura*. Nestas práticas, em diversos momentos, chamamos estes exercícios que tinham uma organização mais formal ‘retilíneos’ e os mais livres de ‘circulares’. Todos eles trabalhavam a propriocepção, ou seja, a capacidade do corpo em reconhecer a sua localização espacial, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais. Importante que tais práticas não compunham uma cartilha a seguir, mas sinalizavam um contingenciamento de redescoberta do corpo, concretizavam um treinamento performativo, ou seja, caminhavam em direção aos limites físicos do corpo, acessava o imaginário e as sensibilidades corporais. Assim, a seleção, abandono, retomada e reinvenção de exercícios era encorajada por nós.



Figura 17: Atores do TEATROdaPASSAGEM realizando o exercício de “Caminhada das Axilas”, 2011. Galeria Olido. Foto: Adriano Carmona.

Para esta fase das pesquisas, me afastei um pouco dos materiais biográficos como base de investigação. Fui caminhando para exercícios mais psicofísicos, técnicos e repetitivos. Me parecia lógico um momento de limpeza,

de pensar o corpo como uma folha em branco. Este desvio não me levou a lugares interessantes, pois uma das questões reveladora destas práticas foi que, ao observar que os exercícios levavam o corpo para o estado criativo, era impossível desvincular o trabalho de uma prática de si do seu imaginário, de colocar-se em situação de realizar exercícios que pudessem oferecer pistas para uma modificação corporal, uma transformação do sujeito, sem considerar o aspecto criativo. O mais interessante não era a separação do cotidiano e do laboratório, mas vê-los como espelhamento um do outro, para instalar o corpo no entre-lugares. Em outras palavras, na interpenetração destes dois planos, cotidiano e espaço laboratorial, tentar entender como e quando um espaço catalisava o outro, para uma intensificação de si, para pensar a criação de si como arte, afastando-se da possibilidade de ser apenas uma expressão inventiva, como parte constituinte da vida, mas a arte como vida, desassociando a separação arte e vida. Por assim dizer, essa escrita aqui que nasce a cada toque no teclado é um tipo de treinamento, uma produção de si. É a criação de um corpo afetivo, na relação do meu corpo com estas palavras que dele nascem. Uma forma de manifestação da vida. Não desvinculada das normas que a rege, mas também envolvida numa (po)ética de re-existência. Assim, no choque entre o já dado e o percebido que vou me escrevendo.

Ao diluir esta dicotomia arte/vida, na prática, ou ter a sensação de sua diluição, esta questão foi deixando mais clara uma outra, que é a dificuldade para o artista de entrar em sala de ensaio sem parâmetros de criação artística como modo de produção, em outras palavras, não criar um espetáculo, mas recriar-se enquanto um modo de existir, como uma maneira de investigar-se, desligado de um viés mercadológico. Segundo Tatiana Motta Lima, prefaciando o livro de Cassiano Sydow Quilici “*O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si*”, o artista deve se interessar,

(...) por uma arte que ultrapasse o território estetizante/mercadológico, mas que não caia nas malhas da ‘novidade’, da ‘adesão ao contemporâneo’, da rígida ‘contraposição’ a normas e modelos (numa concepção [avaliada por Cassiano] como ingênua de ‘produção de diferença’), da transformação do devir absoluto. (MOTTA LIMA apud QUILICI, 2015, PÁG.12)

Descobrir na própria história de vida temáticas ou objetos disparadores da criação para se aproximar de um processo de transformação

de si, sustentado por um descolamento do próprio tempo, examinando a possibilidade de não se impregnar do atual, como uma aderência automática, mas experimentar atualizações a partir da memória foi um dos alicerces deste período de investigação. Mesmo assim, inevitavelmente, buscando estabelecer um outro tempo existencial, as práticas foram alvo de críticas de toda ordem feitas pela razão, pelo medo de não se estar num caminho produtivo. Novos questionamentos foram me orientando. Como tentar entender se o performer nesse modo de existência, se ele de fato provoca algum tipo de transformação de si, sem cair em extremismos? Como não reduzir o trabalho em certo ou errado pressionado pelo desejo de produzir materiais? Ao longo do processo, por vezes, esta pressão venceu.

Desse tensionamento entre o trabalho do performer sobre si e o artista como produtor de materialidades, coagido por um tempo mercadológico, nasceram dois experimentos, circunscritos na temática “violência sutil”. A situação que disparou esta temática foi uma das histórias de meu pai. Na minha infância ele sempre realizava viagens entre Cambuí e São Paulo. Ele sempre levava para a capital paulista queijo minas frescal e cachaça mineira, e vendia na praça da Sé. Em algumas destas viagens ele me levava com ele. Em São Paulo, em pleno centro da cidade, meu pai tinha uma atitude curiosa, por diversas vezes soltava a minha mão e me abandonava à deriva pelas ruas do centro. Eu, uma criança de dez anos, curiosa e assustada, perambulava pelas ruas. Em algum momento, sempre meu pai pegava novamente a minha mão e íamos embora. Esta mania ele repetia todas as vezes que viajávamos para a cidade paulistana. Desta história nasceu o desejo de trata do tema da violência sutil, misturando realidade e ficção. Na nossa proposta, numa destas atitudes de meu pai, ele não voltava, e assim eu era abandonado nas ruas da cidade grande. Desta forma, nasce o projeto *Como se formam as Ilhas?*.

No desenvolvimento deste trabalho, outros artistas foram se juntando ao processo. Alguns artistas atravessaram brevemente as práticas de treinamento criativo, outras ficaram por mais tempo. O projeto se desdobrou em dois experimentos. O primeiro de mesmo nome, parte desta história minha com meu pai para se misturar com a histórias de violência sutil de outros artistas participantes, bem como situações inventadas. Assim, costuramos uma

dramaturgia, em processo colaborativo. Por mais de três anos, entre 2007 e 2010, estabelecemos residência artística num galpão ao lado da Funarte, em São Paulo. O espaço pertencente ao artista, iluminador e produtor Robson Emílio era carinhosamente conhecido como Espaço Eureka Off-narte. Muito influenciado pela vertente do *work in process* de Cohen, este trabalho tinha um sentido de abertura nas apresentações, ou seja, compartilhamos um processo performático e não uma apresentação como resultado-fim.



Figura 18: Cenas da performance “*Como se Formas as Ilhas?*”, 2008. Espaço Cultural Eureka Off-Narte. Foto: Diana Basei.

Na verdade, esta criação serviu como preparação para o outro experimento. Fui observando que a cada nova visita a este processo era uma forma de atualizar as bases de investigação performática do laboratório, melhor dizendo, seguíamos um roteiro para a execução das ações, para o desenvolvimento das cenas, mas havia uma abertura para a improvisação e criação de novas sintaxes cênicas. Como revela Cohen (2013), “numa comparação com o teatro, a performance de fato se realiza, em geral, em

locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação” (COHEN, 2013, pág. 27).

Desse material nasceu o experimento “COexistência”. Através dos procedimentos de seleção, colagem e reorganização do material criamos este novo experimento performático que melhor respondia aos nossos anseios. Fomos treinando novas formas de utilizar as materialidades, tanto em laboratório fechados aos interessados quanto nas apresentações em contato com o público. À vista disso, fomos descobrindo um procedimento que chamamos de **potencialização**. Tal procedimento servia tanto para o treinamento como melhoramento das capacidades de atuação, ao trabalhar a produção de energia, e ampliação da escuta e os níveis de concentração; quanto para a criação de ações, cenas, sequências de movimentos e gestos. E de alguma forma, reproduzíamos o procedimento frente ao público, servindo assim como apresentação cênica. É uma ferramenta improvisacional de prática de si potente para nós dentro do laboratório.

O experimento “COexistência” foi todo ele criado e apresentado através deste procedimento. O que tínhamos como fios condutores era um roteiro/dramaturgia que tinha como característica poética sempre se atualizar no tempo, ou seja, conforme a performance ia de desenvolvendo ao longo do tempo ficcional alertávamos o público sobre a passagem do tempo real. Assim, as histórias rememoradas e criadas culminavam sempre no horário e dia em que a performance acontecia, isto é, caminhávamos de um campo ficcional até a presente realidade, e nesse momento o público se via cocriando com os performers em tempo real. Outro elemento que reforçava este aspecto era o uso do vídeo, com projeções de imagens poéticas que na duração do experimento terminavam registrando as reações do público em tempo real projetadas numa tela, a fim de afirmar aquela realidade que nos circundava. Por fim, a música também nos auxiliava, pois era executada e criada ao vivo. Dois músicos, uma violoncelista e um músico da música experimental eletroacústica nos acompanhavam, ora sendo conduzidos pelos dois performers, ora conduzindo-os. Enquanto modo performativo que borra preparação, criação e apresentação, este exercício foi uma maneira interessante de vivenciar este aspecto nos laboratórios.





Figura 19: Cenas da performance “COexistência”, 2010. Teatro do SESI Cidade A. E. Carvalho.  
Foto: Fernando Baia.

O espaço laboratorial, nesse momento, me possibilitou investigar os limites entre preparação, criação e apresentação ancorada pela produção de materialidades e atravessada por um procedimento como treinamento performativo. A potencialização tem como objetivo deixar o corpo em um fluxo contínuo de estímulo/impulso/reação/ação, rompendo a dicotomia pensamento-ação, exigindo cada vez mais que o pensamento não seja um aparte que controla o corpo, mas o corpo como um todo orgânico pensante. Longe da censura da racionalização, o corpo dilatado presentifica sem escapes todas as nuances da emoção. Sempre a proposição é de relações de jogo entre o performer, o outro, o espaço e o tempo.

Em decorrência disso, neste novo estado, surge um vazio criativo. Quando o performer realiza uma ação que se esgota pela repetição, ele está entrando no espaço do vazio que se tornará criativo à medida que a escuta corporal e seu fluxo se mantêm em movimento e relação. Aqui as emoções são próprias do performer, desencadeadas pela experiência. Também o estado criativo se relaciona com modos de (re)existir no aqui agora, revelando novas percepções de si. Como revela Quilici (2015), o espaço laboratorial que criamos nos possibilitou vivermos intensidades essenciais para nossa (trans)formação como performer. Ele diz:

Sentimo-nos em casa com as noções de exercícios, treinamentos, alterações do cotidiano, ou seja, de um saber prático capaz de desencadear uma experiência intensa, como se costuma dizer. A proximidade ainda é maior quando tratamos de artistas que desinvestem da construção de mundos ficcionais para concentrarem-se nas modificações do próprio corpo e dos hábitos, gerando ações performáticas (QUILICI, 2015, pág. 158).

Criamos também algumas dinâmicas reflexivas, como enquanto um realiza as ações o outro observava e vice-versa. Ora realizamos juntos e partilhamos nossas impressões. Durante o período destes laboratórios mantive contato com outros artistas e professores, através de palestras, cursos e oficinas, que tinham também como horizonte de investigação estas modificações do próprio corpo do artista, possibilitando que minhas práticas ganhassem outros respiros. O contato com o trabalho do ator e diretor Marcin Rudy, através de um curso realizado na Sala Crisantempo, em São Paulo, em 2010, foi fundamental na ampliação do território-treinamento. Marcin é inglês e desenvolveu seu aprendizado dentro do Grotowski Center, em Wroclaw, na Polônia, onde estudou. Assim, pude me aproximar, na prática, de algumas experiências para o treinamento do ator influenciado pelo pensamento grotowskiano.

Marcin chamava o seu método de treinamento de Método de Coordenação. Ele consistia em experimentarmos algumas proposições como: o corpo se fundir com o espaço (se compreender em fluxo), o corpo pensar por si só (quebra de hierarquia corpo-mente) e a transformação de dois corpos em um, poeticamente (um corpo que se instaura entre corpos, em jogo, em resistência/re-existência). Corpo em resistência aqui entendido pelo pensamento de Ferracini (2012), ou seja, um corpo num constante expor-compor, e não num negar ou negar-se como declara,

Resistência, aqui, pensada não como simples oposição a algo, mas como exposição e composição. Exposição de um corpo enquanto vontade de superação de si, de um devir de si mesmo (seja corpo coletivo ou singular). Composição para a geração de outros modos de existência. Resistência enquanto superação de si ou vontade de potência nietzschiana (exposição) e também enquanto *conatus* no sentido espinozano (esforço ativo) de agenciamentos alegres. Enfim, resistência enquanto re-existência: novos territórios ativamente recriados para novas potências de geração de vida. Resistência, finalmente, como um grande SIM à vida e assentada na criação de outros modos possíveis de existência (FERRACINI, 2012, pág. 177).

Durante uma semana intensa, a prática de exercícios físicos solos e coletivos foram sendo propostos, provocando desautomatizações na musculatura psicofísica do performer. Pude vivenciar estados de qualidades ainda não experimentados, como dois exercícios que adaptei no TEATROdaPASSAGEM. Um exercício, que chamei de *abelha*, feito em dupla, consistia em um fechar os olhos e o outro 'picar' (tocar com a ponta do dedo) em algumas partes do corpo do colega, lugares como testa, atrás dos joelhos, mãos, dedos, região do quadril, cotovelos e região dos ombros, sempre nas extremidades do corpo. O corpo tocado deveria reagir o mais rápido possível afastando-se ao máximo do ponto do toque e retornando também o mais rápido possível à posição inicial do corpo. Este exercício trabalhava as reações do corpo e seu poder de escuta, devia ser feito em profundo silêncio. O outro exercício, era seu complemento, chamei de *zangão*, e consistia na mesma tarefa, entretanto, ao invés de reagir, o receptor deveria se deixar levar pela provocação do outro. Uma pequena dança nascia pela condução do outro.

No fim do curso já eram notórias a organização e a projeção do corpo no espaço. Em alguns momentos de improvisação o envolvimento naquele espaço construído era disparador de uma zona de experimentação onde tempo e espaço eram atravessadores do corpo e atravessados pelo/no corpo, reveladores de qualidades (como leveza, densidade) no estado de jogo. Corpo psicofísico brincava com o espaço e o tempo, formando qualidades corporais. Não havia a necessidade de um tipo específico de criação, mas sim o desejo livre de criar (criar o que? Criar-se, criar seu 'corpo' no espaço e no tempo e, no encontro, recriar-se). Estas experiências foram aos poucos sendo absorvidas nos laboratórios do núcleo de pesquisa.

Esse contato com Marcin me instigou a intensificar as leituras sobre o trabalho de artistas contemporâneos que apontavam novos treinamentos para o performer. Se uma das perspectivas nestes laboratórios era viver estados sutis da/na realidade, modos micropolíticos de re-existência, precisava desenvolver novos olhares sobre o funcionamento do corpo, da máquina corporal. Assim, fomos aos poucos, introduzindo nos laboratórios, práticas meditativas como outras formas de 'tocar' o corpo.

Uma das vertentes teóricas que influenciaram este momento do processo laboratorial foi o pensamento de George Gurdjieff<sup>14</sup>. Para ele, nas palavras de seu discípulo, o matemático e filósofo Ouspensky (1993), o homem deve ter como premissa um estudo de observação de si como condição inicial para a compreensão, numa primeira camada, dos atravessamentos que ele, o homem, sofre. Em outras palavras, o místico armênio Gurdjieff acredita que a ignorância humana começa pela não compreensão de sua máquina, o corpo, como campo de conexões e correspondências de um mundo exterior que age sobre o homem. Seu pensamento revela,

A primeira razão da escravidão interior do homem é sua ignorância e, acima de tudo, sua ignorância de si mesmo. Sem o conhecimento de si, sem a compreensão do andamento e das funções de sua máquina, o homem não pode ser livre, não pode se governar e ficará sempre escravo e juguete das forças que agem nele. (...) O homem, em seu estado presente, está muito longe do conhecimento de si. É por isso que, rigorosamente falando, a meta de um homem não pode ser o conhecimento de si. Sua grande meta deve ser estudar a si mesmo. (...) O método fundamental para o estudo de si é a observação de si. Sem uma observação de si corretamente conduzida, um homem nunca compreenderá as conexões e as correspondências das diversas funções de sua máquina, nunca compreenderá como nem por que nele tudo acontece (OUSPENSKY, 1993, págs. 126-128).

---

<sup>14</sup> George Ivanovic Gurdjieff foi um importante líder espiritual e místico armênio que nasceu em 1866 ou 1877 (a data não é precisa), no Império Russo e morreu em Neuilly-sur-Seine, na França, no dia 29 de outubro de 1949. Ensinou a filosofia do autoconhecimento profundo, através da lembrança de si, transmitindo a seus alunos, primeiro em São Petersburgo, depois em Paris, o que aprendera em suas viagens pela Rússia, Afeganistão e outros países. Gurdjieff era uma figura enigmática e uma força influente no panorama dos novos ensinamentos religiosos e psicológicos, mais como um patriarca do que como um místico cristão. Era considerado, por aqueles que o conheceram, como um incomparável “despertador” de homens. Trouxe para o Ocidente um modelo de conhecimento esotérico e deixou atrás de si uma metodologia específica para o desenvolvimento da consciência. Seu ensinamento foi transmitido para o Ocidente por seu discípulo, Peter Ouspensky, a quem o Gurdjieff permitiu que fossem tomadas notas de suas conferências em Moscou, São Petersburgo e outras cidades da Rússia. O fruto deste trabalho resultou no livro *Fragmentos de um Ensino Desconhecido - Em Busca do Milagroso*, que traça de forma didática as principais lições do pensador armênio, então residente na Rússia. Após sofrer um grave acidente automobilístico nos Estados Unidos em meados dos anos 30, Gurdjieff dedicou-se a escrever seus livros, dando origem à trilogia composta por *Relatos de Belzebu a seu Neto*, *Encontros com Homens Notáveis* e *O Mundo só é Real quando eu Sou*. O segundo livro foi adaptado para o cinema nos anos 80 pelo encenador teatral Peter Brooks - assessorado pela Mme. de Salzman, sendo chamado, em inglês de *Meetings with Remarkable Men* (em português, "Encontros com Homens Notáveis").

O pensamento de Gurdjieff me desestabilizou. No desenvolvimento da pesquisa, muitas vezes me via na dúvida entre um caminho que me parecia produtivo e às vezes uma sensação de dar voltas sem sair do lugar. Ficava me perguntando se de fato estava num “caminho de transformação de si”. Como ultrapassar uma sensação egóica de autorreferenciação? Havia uma ansiedade vinda de fora da sala de ensaio, querendo entrar, tencionando uma busca por resultados. E por dentro muitas dúvidas. Aos poucos, novas perguntas foram clareando o processo. Há um tempo definido para a transformação de si? Eu queria o caminho ou a chegada, o resultado? Isso me fez sentir a necessidade de contar com olhares externos ao processo, que pudesse ver além do que Henrique e eu, imersos nas práticas que estávamos, éramos capazes de ver, como forma de nos trazer outras visões sobre estas práticas. Alguém que estivesse a mais tempo nesta busca, que estivesse a mais tempo percorrendo esses caminhos. Este trabalho de investigação de si não pode acontecer de forma solitária e ao mesmo tempo não se pode delegar a outrem essa tarefa intransferível, como aponta Quilici (2015), mas podemos contar com olhares exteriores em perspectiva relacional,

(...) o trabalho sobre si se dará sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público (QUILICI, 2015, pág. 21-22).

Quilici acredita ainda que este tipo de conhecimento é preciso estar ancorado em processos de transmissão, onde práticas e técnicas são compartilhadas entre gerações, onde a perspectiva da tradição pode ajudar na construção desta trajetória, evitando assim uma ideia de atividade realizada por artistas que se acreditando talentosos são reféns desta crença. Pois, segundo o teórico, estas formas de trabalho devem “ser acompanhadas por um conhecimento (teórico-prático) que lhe garantam a precisão, a eficácia e a qualidade ética em seus processos” (2015, pág. 160). Diante deste fato, as pesquisas ganharam em profundidade ao acessarmos duas novas perspectivas, uma teórica e outra prática. No contexto teórico procurei estudar as ideias do pensador e encenador polonês Jerzy Grotowski, para ali encontrar

pistas para a continuidade do desenvolvimento das práticas de si como treinamento performativo.

### **3.1) SEGUNDA FRONTEIRA: É TÃO LONGE VOLTAR ATRÁS**

A trajetória artística de Jerzy Grotowski como encenador-pedagogo pode ser dividida resumidamente em cinco fases. Interessante que estas fases se sobrepõem como é notável pelos seus períodos. E alguns de seus pressupostos defendidos no começo de sua trajetória são, por ele, refutados posteriormente. A primeira fase é chamada de 'Teatro de Representação' ou 'Teatro de Espetáculos', e reflete o período entre 1957 e 1969. Dentro dessa fase são apontados três momentos distintos: de 1957 a 1960 quando Grotowski começa com os estudos de ator na Escola Superior de Arte de Cracóvia, o segundo momento está associado ao início de seu trabalho no "Teatro das 13 Filas", iniciado em 1959, em Opole, Polônia. Um terceiro momento, de 1962 a 1969, nasce o "Teatro Laboratório". O segundo período é o "Parateatral" ou "Teatro Participativo", onde Grotowski se afasta do teatro e se aproxima da intersecção entre performance, antropologia e estudos rituais. A terceira fase é o "Teatro das Fontes" ou "Teatro das Origens", de 1976 a 1982, quando Grotowski se dedica ao homem e às suas técnicas de conduta, sobretudo corporais. A quarta fase é o "Objective Drama", de 1982 a 1985, quando Grotowski refugiado, trabalha na Universidade em Irvine, EUA. A quinta fase é denominada de "A Arte como Veículo" (termo alcunhado por Peter Brook para definir este momento de Grotowski), chamada também de 'Artes Rituais', é etapa final de sua pesquisa, em vida, de 1985 em diante, até a última fase que perdura depois de sua morte em 1999, na continuação de seu legado, no trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski, conduzido por Thomas Richards.



Figura 20: provocado a continuar.

A escolha desta imagem com essas palavras como título deste item da pesquisa remete a provocação que a frase me causa. No meu processo, ao iniciar estes treinamentos psicofísicos, passar ou chegar até o pensamento de Grotowski era inevitável, era uma questão de tempo. E agora vejo que é tão longe voltar atrás. Esse caminho de pedras é necessário para o meu processo de investigação de si, uma forma de atravessar fronteiras, barreiras, caminhos de pedras.

A arte como veículo foi uma perspectiva norteadora dos meus treinamentos performativos, para uma prática de si. Na última fase da obra de Grotowski, há uma obstinação do pensador polonês em compreender o ser performer. Seu entendimento é que o performer é o ser que age, o homem da ação. Não representa outrem, mas se produz ficcionalizando-se em ato, atua a si mesmo, como revela:

O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é um espetáculo. Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas. Eu sou teacher of Performer (Falo no singular: of Performer). Teacher – como em qualquer ofício – é uma pessoa por meio da qual o ensinamento passa; o ensinamento deve ser recebido, mas a maneira de o aprendiz redescobri-lo só pode ser pessoal. E como é

que o teacher, por sua vez, conheceu o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo furto (GROTOWSKI, 2015, pag. 2).

Para o artista polonês o performer é revelado como um estado de ser, então alguém circunscrito num *ethos*, numa postura diante da vida. Alguém produtor do conhecimento e ao mesmo tempo produzido por este. Comprometido com o conhecimento, como revela:

(...) um rebelde diante do qual o conhecimento é tido como um dever; ainda que os outros não o amaldiçoem, ele sente que é diferente, um outsider. Na tradição hindú, fala-se dos vratias (hordas de rebeldes). Um vratia é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento (czlowiek poznania) tem à sua disposição o fazer, o doing, e não ideias ou teorias. O verdadeiro teacher – o que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: faça isso. O aprendiz luta para entender, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. Pelo simples fato de querer entender, ele resiste. Ele só pode entender depois de fazer. Ele faz ou não faz. O conhecimento é uma questão de fazer (GROTOWSKI, 2015, pág. 2).

Aqui Grotowski parece propor a necessidade de compreender uma dimensão ritualística no trabalho do performer. Um trabalho laboratorial, através de práticas e exercícios, que possibilite acessar lugares internos do corpo. Este parece ser um dos elementos de acesso, o trabalho com o ritual. O ritual como uma forma de autopenetração, ou como ele diz, “a ideia de penetração da nossa própria natureza de homem, de penetração de quanto há nela de mais tenebroso e de mais íntimo” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2012, pág. 107). Para isso são necessárias algumas condições: espaço, tempo e resiliência consigo próprio.

Isso é um indício de que a perspectiva de investigação do encenador polonês não está calcada em descobrir algo de novo, mas algo que ao longo do tempo foi esquecido, e que pode ser atualizado pela memória. Fui me interessando por este aspecto ritualístico no trabalho do Grotowski, isso por um lado aproximava-se das minhas experiências com Cohen, e por outro me possibilitava ver no ritual um disparador do fenômeno performático. E mais, como o trabalho do performer pode vislumbrar alguma espécie de ascese (*askesis*), que segundo Foucault se refere a um “conjunto de práticas pelas quais o indivíduo pode obter, assimilar a verdade, e transformá-la em um



princípio de ação permanente” (FOUCAULT, 2004, pág. 93). Ou seja, entender o ser performer/ser humano a partir de um conjunto de práticas e disciplinas que tem por característica a alteridade e autocontrole do corpo e do espírito, logo, um ‘cuidado de si’, onde Foucault também afirma ser um “trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor” (FOUCAULT apud QUILICI, 2015, pág. 156).

Essa reflexão me remete a uma experiência intensa e transformadora, que me acometeu e que ampliou meus sentidos sobre esse lugar incorpóreo, espaço ritualizado de alteridade e autocontrole. Eu estava imerso em práticas performativas em Tijuana, México, em 2015, quando participava de um curso intensivo de treinamento performativo. Tijuana é uma cidade mexicana fronteiriça, ela faz divisa com San Diego, nos EUA. Num dos últimos dias de prática, fui convidado por uma amiga bailarina espanhola a conhecer um ritual temazcal que ficava num lugar situado bem na divisa dos dois países, do lado mexicano. Era noite de lua cheia, e o céu estava estrelado. O temazcal é uma cerimônia milenar de fortalecimento, cura e purificação. É um espaço de reflexão e de auto-observação. Um momento de produzir forças de superação e de coragem. É complexo descrever, mas o Temazcal foi um momento muito especial na minha passagem pelo México, pois, através dele pude vivenciar um equilíbrio físico, emocional e espiritual. Estas foram as sensações. A cerimônia acontece da seguinte forma, ela se utiliza da simbologia dos elementos terra, fogo, água e ar, além de representar a gestação e o renascimento. A vivência acontece em uma tenda que chamam de Inipi, construída em um local calmo em meio à natureza, de forma que todos os participantes ficam em contato com o solo, com a terra.

La ceremonia de Temazcal (o Inipi) es un momento bello y poderoso en nuestra vida, una oportunidad para reconciliarnos con nosotros mismos, con todas nuestras relaciones, con la Vida, con la salud, la fuerza, con nuestro camino espiritual, detenernos y encontrarnos...y volver a nacer, a renacer cargado de energía vital para así continuar nuestro Camino sobre esta Madre Tierra, de una buena manera<sup>15</sup> (CAMINO DE LOS HIJOS DE LA TIERRA, 2016).

---

<sup>15</sup> A cerimônia de Temazcal (o Inipi) é um momento belo e poderoso em nossa vida, uma oportunidade para reconciliarmos com nós mesmos, com todas as nossas relações, com a vida, com a saúde, a força, com nosso caminho espiritual, parar e nos encontrarmos ...e voltar

A cerimônia foi realizada numa região de mata, de difícil acesso, incrustada num vale rodeado de diversas árvores, a poucos metros da fronteira com o EUA. O local estava escuro, era proibido o uso de luz artificial, as únicas fontes de iluminação eram a lua cheia com o céu estrelado e uma fogueira ao lado da tenda. A tenda parecia ser construída com mantas, cobertores, gravetos e madeiras. Dentro, no centro da tenda foram colocadas as “anciãs pedras”, pedras incandescentes que já estavam no fogo a um bom tempo. Um guia ficava fora da tenda e realizava os primeiros rituais de entrada. Não se podia entrar de camisa ou camiseta e nem de sapatos. O chão no interior da tenda era de terra batida. Depois de um ritual de iniciação com diversos cânticos um pajé (o responsável pela condução do ritualismo mágico) de dentro da tenda autoriza a entrada, um por um, dos participantes. A vivência durou em média quatro horas. Aproximadamente, a cada quarenta minutos de cânticos, eram introduzidas novas pedras de fogo, que pareciam grandes brasas, e que dentro da tenda recebiam água com ervas aromáticas e medicinais, liberando um vapor que tomava conta de todo o ambiente. As pedras eram colocadas aos poucos, geralmente em quatro rodadas com treze pedras. Foram colocadas mais de cinquenta pedras e a cada nova rodada o calor, o vapor, o cheiro e os cânticos se intensificavam mais e mais. E pela sua repetição, mesmo eu não sendo mexicano, não compreendendo perfeitamente o significado de todos os cânticos, consegui acompanhar e também intensificar minha vibração vocal e corporal naquela imersão. Foi uma experiência realmente intensa. Os poros do corpo dilatados, a sensação da pele ampliada, as transformações do corpo, da pele, da musculatura, da ossatura, das vísceras e do espírito eram fascinantes. Não se assemelhava a uma sessão de sauna, era maior, algo muito mais sutil e intenso, pois eu não estava ali passivamente, mas participando do processo ao me colocar em ação, em estado de cantoria, cantando, agindo e reagindo a tudo aquilo, acessando uma corporalidade ritualística e ritualizada. Todos os participantes entoavam cantos sagrados e faziam seus pedidos através de orações e mentalizações. Foi um

---

a nascer, a renascer carregado de energia vital para assim continuar nosso caminho sobre esta Mãe Terra, de uma boa maneira. (Tradução nossa).

momento único, pois estava consciente o tempo todo, não em transe. E estar consciente naquele momento parecia um saber viver intensificado, um sabor de vida, em outras palavras, era uma imersão numa arte ritual, um ritualizar a vida em grande intensidade.

Para o teórico da performance Richard Schechner (2012), o ritual é composto de três momentos chamados de preliminar, liminar e pós-liminar, onde o central deles é o liminar, no qual a pessoa se coloca no que ele chama de “entranhas e entre”, ou seja, nos limites das categorizações sociais, e assim a pessoa não é nem uma coisa nem outra, ou as duas coisas ao mesmo tempo, pois para ele esta fase liminar visa:

(...) reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaco onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui, nem lá, no meio da jornada que vai de um eu social a outro. Durante este tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade (SCHESCHNER, 2012, pág. 63).

Essa vivencia teve uma importância descomunal para esta escrita, para a compreensão e sensação do que relato aqui e da (trans)formação que trago ao tê-la vivido. Nela pude refletir como a força de um ritual como o temazcal provoca mudanças significativas no sujeito da ação. A sensação de se ver deslocado do tempo cotidiano, ao entrar num tempo dilatado da experiência me põe impermanente, suspende uma ideia de poder sobre o corpo, mas uma potência produzida pelo próprio corpo. O que Fuganti (2013) chama de uma ‘atividade rara’, ou seja, o deslocamento da ação do acontecido em mim (o ritual no meu corpo) para uma forma de atravessamento em mim, e eu como um atravessamento também, agora potencializado com estas forças que me constituem e que me atravessam ao me colocar em situação de produzi-las, pois é o corpo que acessa o ritual, e ao mesmo tempo é somente num processo de ritualização que se percebe este corpo.

Portanto, um amalgamar entre meu o corpo e o ritual, que de uma alteração da realidade a partir destas forças que o constituem, são produtoras de mais forças, em outras palavras, forças que produzem mais forças em seu modo de efetuação. Então, este estado/sensação de potência em latência e

não de poder, foi primordial para compreender como o ritual pode ampliar a dimensão do treinamento performativo. Pois, este treinamento deve supor um ultrapassamento de si, como reflete o pensador Quilici, com a possibilidade da “elaboração de um conceito de treinamento que não se confunde com um processo de enclausuramento subjetivo, mas visa justamente a ultrapassagem da própria noção de si, a superação da ilusão do eu como entidade permanente” (2015, pág. 22). Ao mesmo tempo pode oferecer uma dose de solidão ao artista na manifestação de seu espírito.

Estudiosos do teatro reconhecem no criador do Workcenter of Jerzy Grotowski, uma das figuras centrais no desenvolvimento do teatro contemporâneo, sobretudo na sua atuação como encenador-pedagogo, na formação do agente da arte presencial. Aquele que suscitou no performer, através de um campo estético, a vicissitude de aprofundar-se em direção a si mesmo, num sentido ético, dentro de um campo filosófico, humanístico. E o encenador inglês Peter Brook (2011) no seu contato com Grotowski revela o cuidado com o terreno que devemos preparar para este mergulho carregado de mistério, pois é “o preço a ser pago por toda nova pesquisa. Frágil, ela deve ser protegida. Ela não pode ser ao mesmo tempo profunda e aberta a todos” (BROOK, 2011, pág. 36). Para Brook, o pensador polonês mostra que para tocar aquele lugar pré-verbal do ser humano, esse lugar ritualizado, que pode nos oferecer experiências de amadurecimento, necessitamos certa dose de acuidade.

A partir do momento em que alguém começa a explorar as possibilidades do ser humano, é preciso simplesmente aceitar o fato de que esta pesquisa é uma busca espiritual. Eu utilizo um termo explosivo, muito simples, mas que está na fonte de numerosos mal-entendidos. Eu entendo “espiritual” no sentido de que, assim que a gente se inclina para a interioridade do homem, a gente passa então do domínio do conhecido para o desconhecido (BROOK, 2011, pág. 37).

Nesse sentido de ‘espiritualização’ do performer apontada pelo encenador Peter Brook, entendo que Grotowski deu continuidade às pesquisas sobre a formação do artista presencial, iniciada por Constantin Stanislavski. Sobretudo ao aprofundar a investigação sobre “o trabalho do performer sobre si mesmo”, que o teórico russo começou no início do século passado. Em

Stanislavski, este trabalho de investigação si, ainda incipiente, coexistia com o trabalho de criação de personagens e da construção de um estado criativo a serviço da formulação de um ser ficcional, como aponta Quilici,

Em Stanislavski, por exemplo, todos os procedimentos práticos e as situações pedagógicas se articulam em torno da produção de um “estado criativo”, que num certo sentido, deve anteceder o trabalho de personificação do papel pelo ator. A nítida distinção entre “o trabalho do ator sobre si mesmo” e a construção da interpretação demarca uma ideia fundamental que alimentará diversos artistas posteriores: a compreensão do ofício teatral como um trabalho mais abrangente sobre o homem. O estado criativo é um “poder ser” humano, uma possibilidade que é atualizada no teatro através de técnicas específicas. É a partir dele que o ator atingiria certa qualidade de comunicação com a plateia, ultrapassando a mera representação de um papel para alcançar o contato vivo com o outro e consigo mesmo. A palavra “vivo” denota aqui uma experiência não apenas racional, mas carrega a dimensão dos afetos e intuições singulares, que podem se revelar na troca com o público (QUILICI, 2015, pág. 76).

Coube a Grotowski, na fase “A arte como Veículo” ou da “Artes Rituais”, se debruçar sobre o ofício do performer de maneira muito mais verticalizada que o russo Stanislávski, afastando-se da produção espetacular, e de certa forma, verticalizando o processo stanislavskiano de formação atoral. Depois que entrei em contato com o pensamento de Artaud, percebo que tanto Grotowski quanto Artaud procuraram em suas poéticas continuar o caminho de descoberta do homem artista, iniciada pelo mestre russo, por perspectivas distintas, mas que produziam pontos de conexão. Uma delas, vivida em minha experiência prática neste estudo, é que por meio de experiências artísticas realizadas através do universo artaudiano, pelas mãos de Cohen, foi possível uma aproximação da conceituação de performer proposta por Grotowski.

Tanto Grotowski quanto Artaud acreditavam que para além da aquisição de técnicas, era necessário ao performer um minucioso trabalho de investigação que pudesse extrapolar seu universo de aprendizagem técnica, sendo necessária uma autoinvestigação. Eles não queriam uma investigação localizada numa camada de profundidade em que descobrir e lapidar habilidades era o horizonte possível, ou seja, eles queriam ir além, e assim refletir uma pedagogia do atador que propusesse caminhar em direção a um aprofundamento do performer a ponto de conduzi-lo ao núcleo da questão: como pensar o teatro (e no caso deste estudo também a performance) como

paradigma formativo do humano, não apenas do artista da/na cena e da/na ação.

Tanto as práticas que eu realizava com meu parceiro Henrique, quanto as leituras e reflexões feitas por mim pediam outras provocações, parecia ser necessário também a participação de um olhar estrangeiro a nós. E as perguntas me raptavam. Como realizar este processo de mergulho em si quando se está carregado de informações e ideias ou como esvaziar-se? De que ferramentas o performer dispõe para esse esvaziamento? Como lidar com o receio de se perder? Como lidar com o boicote consigo próprio? Estas eram algumas de tantas dúvidas que apareciam nas reflexões que tinha. Um novo espanto: carregado destas questões eu e meu parceiro fomos assistir uma palestra de um ex-professor meu sobre a formação do ator, para ver se podíamos encontrar novas respostas para nossos anseios. Espanto! Lá estava também o pesquisador Antônio Januzelli. Ali começou a sua influência prática em nosso trabalho.

### **3.2) SEGUNDO MERGULHO: ESTUDAR A SI MESMO, A ARTE MAIS DIFÍCIL**



Figura 21: provocado a voltar-se para si.

A própria imagem em si já diz tudo. Reflete, cirurgicamente, como vejo a influência do trabalho de Januzelli em mim. As reflexões e práticas compartilhadas, ao mesmo tempo que revelam um espectro de possibilidades de produção de materialidades, ou seja, que podem desaguar em cenas, também revelam um foco no desenvolvimento do artista presencial. Compartilhar possibilidades de treinamento performativo que corroborem para a quebra do binômio ser artista/ser humano, servem para instigar artistas e pesquisadores das artes da cena a acessarem o mais profundo do humano, como prática de si do performer, numa arte contemporânea multifacetada, porosa e aberta ao encontro. Neste ponto, o nosso laboratório de prática atoral encontra-se com o Laboratório Dramático do Ator, do pesquisador Antônio Januzelli, carinhosamente chamado de Janô.

Antônio Januzelli é um mestre<sup>16</sup> para mim. Provocador também deste estudo sobre as noções de treinamento que trabalham uma modificação existencial no performer, Janô, nascido em 1940, é diretor e ator. Foi professor do Departamento de Artes Cênicas e da Escola de Arte Dramática, ambos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tem mais de cinquenta anos de trabalho dedicados ao teatro, realizando pesquisas que enfocam os processos de preparação e criação do ator. E nos últimos vinte anos, Janô vem desenvolvendo uma profunda pesquisa sobre a presença do ator, tendo como influência o pensamento de Gurdjieff, conforme destaca o pesquisador e performer Rodrigo Severo,

Baseando-se nos escritos de autores como Ouspensky e Gurdjieff [Janô] consolidou o que intuía sobre o “ser” e “estar” em cena, tanto na vida quanto no palco, “a partir do resgate da presença integral do sujeito em cada coisa que pensa ou realiza, que ele intitulou “presença de si””. (...) Contrariamente a muitos diretores e atores, o trabalho dele está constantemente preocupado em investigar primeiro o “ser-corpo”, o corpo fenomênico do ator e os caminhos que o levam a transformá-lo em um corpo energético, corpo incandescente (SEVERO, 2015, pág. 25)

---

<sup>16</sup> Em seu livro “Caminhante não há caminho, só rastros” a atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla chama um de seus parceiros de pesquisa, Tadashi Endo, de mestre, sem medo, pois para ela, ele era capaz de “compartilhar com sabedoria e generosidade sua experiência adquirida ao longo de uma vida dedicada à arte” (COLLA, 2013, pág. 52). Então, nesse sentido Janô para mim é um Mestre.

Vi em Janô a possibilidade de poder refletir, mais ainda, sobre o trabalho prático de Grotowski. Por diversas vezes, em nossos encontros, vi Janô citando Grotowski como referência na formação do performer. Uma característica que os aproxima é o fato de ambos se dedicarem ao desenvolvimento do artista presencial mais do que a montagem de espetáculos, além do fato de tanto Grotowski quanto Januzelli terem o pensador Gurdjieff como um elemento referencial de suas pesquisas. Estes são pontos de contato que fizeram com que eu me aproximasse ainda mais do professor Janô.

Como o meu foco nesta investigação acadêmica não é a criação, *a priori*, de uma espetacularidade, mas a reflexão a partir de minha *práxis* sobre as influências de uma latente porosidade entre (prepar)ação, (cri)ação e (apresent)ação enquanto concepções de treinamento performativo na (trans)formação do performer, o trabalho junto com Janô foi focado na descoberta de estados afetivos por meio de exercícios para a intensificação de fluxos de vida na instauração de um espaço de re-existência atoral e humana. Thomas Richards, artista condutor do Workcenter Jerzy Grotowski, à luz da pesquisadora Tatiana Motta Lima, acreditava no fluxo como uma das forças constituintes do artista da cena, “somente a partir da luta de duas forças opostas, que [Richards aqui] nomeou ‘forma’ e ‘fluxo de vida’, que o equilíbrio da vida cênica poderia aparecer” (MOTTA LIMA, 2012, pág. 54), e acreditando nesse fluxo de vida como território privilegiado não só da cena, mas da ação performática, não só na cena, mas extrapolando-a, é que tem caminhado o meu entendimento de treinamento performativo. Treinar em/no/para o fluxo da vida. O treinamento como o jogo que se estabelece entre a existência e o fluxo da vida e esse fluxo como um atravessamento em mim, como explicita Eleonora Fabião,

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010, pág. 321).



Procuro, no contato com Januzelli, praticar, observar e tentar entender sua perspectiva de (trans)formação do performer. Nisso já estamos juntos, pesquisando a mais de um ano<sup>17</sup>. Sempre através de processos laboratoriais, ou seja, num espaço-tempo privilegiado, onde podemos suspender nossas couraças e nossas mecanicidades, como ele diz. Nos laboratórios que desenvolvemos, junto à prática física, realizo também um exercício intelectual prático de escrita performativa, em outras palavras, um fluxo de vida de/na escrita, sempre instantaneamente durante/após as práticas corporais. Práticas estas com a perspectiva de que os laboratórios aconteçam sempre na criação/descoberta/experimentação de exercícios que amalgamam preparação e criação num mesmo arcabouço.

Janô não nos ensinava nada de novo, na medida em que não nos oferecia nenhum exercício ou prática nova. Sua proposta era nos ajudar na nossa trajetória. Então, Henrique e eu levamos nosso repertório de trabalho para a sala e colocamos em contato com seu olhar. Este repertório consiste em sessões de potencialização. A criação de ações físicas, a partir da escuta do corpo, sua repetição, seu abandono, retomada, alterações de ritmo, pausas, organização de lógica, estabelecimento de caos, enfim, diversas entradas para colocar o corpo em outro estado, e poder investigar a mente com o corpo em ação, o corpo com a mente em ação, em outras palavras, investigar o ser sendo, um fluxo meditativo na ação, em composição com o tempo e o espaço, intensificando o/no fluxo. Procurando o que Janô chama de estágio das transparências.

A experiência de desalojar-se de si, desenvolvendo a capacidade de ser outro, de ser mil outros, está atrelada ao exercício de autoinvestigação em nível cirúrgico. Saber de si para saber do outro. Desmobilizando as *personas* musculares que se desenham ao longo dos anos produzida por nossas defesas e fugas, recuperando nesse trajeto a porosidade necessária para a expressão transparente de nossos sentimentos e emoções. E essa transparência está

---

<sup>17</sup> O trabalho laboratorial que realizo com o professor Antônio Januzelli acontece desde 2015. A periodicidade dos encontros é variável, de acordo com a quantidade de materialidades que produzimos (eu e meu parceiro de investigação, Henrique Godoy Nunes) ou o tempo necessário para elaborar respostas para as provocações que ele realiza conosco em sala de treinamento. Em alguns momentos ficamos um mês se nos encontrar, em outros uma semana. O trabalho se propõe ser extensivo, assim nos intervalos entre os encontros com Janô, eu e Henrique treinamos e produzimos a partir dos desejos e necessidades que os encontros com o mestre propiciam. Haja visto que uma das provocações dele, que diversas vezes faz é nos perguntar: “você tem mais trinta anos para pesquisar isso? Você aguentaria fazer isso para o resto de sua vida?”.

diretamente ligada ao nosso humano profundo, que reclama respiros, muitas das vezes abafados pelas nossas personalidades (JANUZELLI, 2011, pág. 327).

Fui a procura do mestre Janô, por entender que suas pesquisas poderiam oferecer novas perspectivas, principalmente no que tange experimentar o pensamento do Gurdjieff na prática atoral e performativa, e os desdobramentos disso na geração do artista presencial. Em outras palavras, sondar possíveis nexos entre as práticas físicas e meditativas<sup>18</sup>, como procedimento de exame da relação corpo-mente, ou quebrando tal relação, e então cingindo corpo e mente na concepção de um corpo-afeto. E vejo que sua participação nesta fase do processo é essencial.

Segue uma de várias escritas pré-pós-prática, acessada pelo vivido, onde me colocava em processo de escrever o que viesse à cabeça, da prática experimentada, sempre dentro de dois campos de investigação que Janô propôs, que era pensar o artista presencial na impressão e na intuição, quando um ou outro, ou ambos aconteciam nos fluxos vividos.

É sempre um exercício curioso e intenso o colocar-se em sala de ensaio vazia, e ali desenvolver desenhos corporais, criar diálogo com o chão, deixar o corpo conversar com o ar, o calor, o tempo e o corpo do outro, sendo conduzido ora pela intuição ora pela impressão que se tem de si. Transitando entre qualidades de um corpo-relacional e um corpo-passagem.

---

<sup>18</sup> Sobre as práticas meditativas, o trabalho me abriu para este novo universo. Ainda é incipiente este aspecto no presente estudo, mas por conta disso entrei em contato com alguns grupos de estudos, e frequentei algumas vezes os encontros para práticas meditativas baseadas nas ideias de Gurdjieff. Também realizei um curso de oito semanas em mindfulness, chamado de MBSR (Mindfulness Based Stress Reduction), ministrado pelo professor de Meditação da Casa de Dharma Arthur Shaker, em São Paulo, em 2016. Segundo o professor Arthur, “O termo “Mindfulness” é uma tradução, na língua inglesa, do termo original Sati, da língua páli, em que há 2500 anos, Buddha transmite seus ensinamentos. Uma das possíveis significações para Sati seria *consciência, atenção e memoração*. [...] A primeira tradução de dicionário teria datado de 1921, Kabat-Zinn define Mindfulness como “a consciência que surge de prestar atenção intencionalmente no momento presente, e sem julgamento, às experiências que surgem em cada momento”. Maiores informações podem ser consultadas no link: <<http://saudemindfulness.blogspot.com.br/p/artigos.html>>.

As sensações com o trabalho hoje foram muito interessantes. A respiração é o ponto chave da potencialização. Com a presença de Janô, que provavelmente tenha influenciado a qualidade do exercício, nos colocou num estado de maior atenção. Me vi muitas vezes naquele lugar, naquele tempo, naquele lapso de segundo entre o instinto ou desconhecido e a razão, na demora de mais alguns milésimos de segundos a razão domina, e quando ela preenche o corpo, todos os automatismos se estabelecem. Anterior a esta razão ditadora naquele pequeno tempo, um vazio em fluxo, um fluxo de energia que pode ela sim conduzir ao próximo passo, ou seja, o fluxo de energia criando o caminho em pontinhos antes da razão direcionando o conhecido, o esperado. Presente do presente, tal qual Fabião? Outro momento que precisa de maior investigação é quando do surgimento da palavra, ela como também construtora do desconhecido é difícil se tomada na sua semântica, mas possível na sua materialidade apenas: forma, volume, velocidade: fluxo.

Figura 22: meu relato sobre um dia de prática laboratorial com Janô<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Este é um relato de um dia de prática laboratorial com Janô. Foi realizada logo depois de realizar uma atividade corporal intensa. Sempre depois destas atividades, o desafio era transpor no papel as incandescências do corpo. O relato: "As sensações com o trabalho hoje foram muito interessantes. A respiração é o ponto chave da potencialização. Com a presença de Janô, que provavelmente tenha influenciado a qualidade do exercício, nos colocou num estado maior de atenção. Me vi muitas vezes naquele lugar, naquele tempo, naquele lapso de segundo entre o instinto ou desconhecido e a razão, na demora de mais alguns milésimos de segundos a razão domina, e quando ela preenche o corpo, todos os automatismos se estabelecem. Anterior a esta razão ditadora naquele pequeno tempo, um vazio em fluxo, um fluxo de energia que pode ela sim conduzir ao próximo passo, ou seja, o fluxo de energia criando o caminho antes da razão direcionando o conhecido, o esperado. Presente do presente tal qual [Eleonora] Fabião? Outro momento que precisa de maior investigação é quando do surgimento da palavra, ela como também construtora do desconhecido é difícil se tomada na sua semântica, mas possível na sua materialidade apenas: forma, volume, velocidade, fluxo" A transcrição do texto está na íntegra, respeitando as imperfeições da escrita, pois ela nasce logo após a prática, tentando se aproveitar do fluxo criado pelo corpo em ação. Portanto, uma escrita em fluxo real (Transcrição nossa).

No relato acima um ponto interessante a se destacar é este 'lugarzinho' tocado uns segundos antes do acontecer entre a razão enquanto domínio do fazer e o fluxo enquanto um atravessamento do desejo de estar, de ir, de se deixar. Poder vivenciar este momento de indefinição entre dar o próximo passo e sentir que o próximo passo já tinha sido dado, e não sendo estimulado pela razão, é neste lapso que se pode pensar numa noção de presença produzida pelo corpo em sua relação com o espaço, o tempo e o outro. Janô tem uma máxima que é a necessidade de se dar tempo para as coisas brotarem, acordarem, aparecerem, é necessário prontidão e paciência para torna-se corpo sutil, para observar estas alterações que já estão em curso. Então, estes treinamentos com Janô continuam, e deixam questões: este trabalho pode ser um ensaio para o vazio? O que o vazio tem a me oferecer? A ideia de vazio aqui é compreendida como uma vacuidade do 'eu', não o vazio da matéria, por exemplo, mas um 'eu' inerente, a ausência da existência em si do fenômeno, portanto um vazio evanescente.

Estou de fato tocando o indizível, por isso a complexidade das perguntas e mais ainda das respostas que são fugidias, que não são da ordem da razão? Grotowski ajuda a clarear estas questões ao discorrer sobre a importância do ensaiar-se,

Nas performing arts existe uma cadeia com numerosos elos. No teatro temos um elo visível – o espetáculo e um outro quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são apenas a preparação para a estreia do espetáculo, são para o ator um terreno em que descobrir a si mesmo, as suas capacidades, as possibilidades de ultrapassar seus próprios limites. Os ensaios são uma grande aventura, se se trabalha seriamente (GROTOWSKI, 2010, pág. 229).

Tento intuir que o trabalho até então é um ensaio em direção a si mesmo, uma presença incandescente, ser presente, ser presença pura de si. Intuição é uma das palavras que movem estes laboratórios. O que aparece e o que permanece na nossa impermanência? Seria um ensaiar a percepção e treinar a intuição? Treinar-se para uma abertura para a intuição em estado latente de jogo? Parece que é uma percepção aberta para algo que já está lá (atualizar o virtual em mim), e para dar o passo nessa direção é preciso confiança e/ou escuta. Portanto, este algo que já está lá seria uma potência, ao efetuarmos um tipo de realidade, onde essa potência seria uma dimensão

virtual da força e a força como dimensão atual da potência, logo, este 'estar lá' nada mais é do que uma força atualizante no corpo. E o instante em que a coisa (a força) se manifesta, procurar apreciar, perceber, receber e produzir mais força pela própria força.

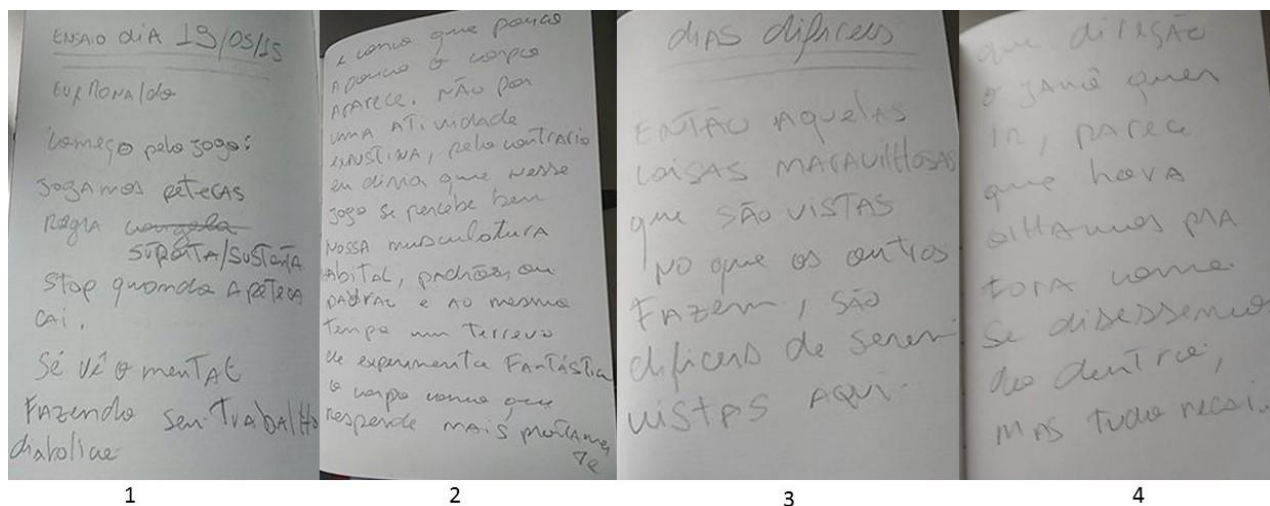


Figura 23: relatos de Henrique Godoy Nunes sobre um dia de prática laboratorial com Janô<sup>20</sup>

Todavia, este movimento é gerador de novas perguntas, e elas nos fazem nos mover mais: de onde vem estas forças? E o que a fronteira destes lugares racionais e irracionais tem a nos oferecer enquanto provocadores da produção de efeitos de presença? Podemos pensar a presença como a manifestação desta força dimensionada pela sua atualização? Os exercícios performativos podem produzir tais forças? Para Januzelli, o exercício é um caminho,

O homem só aprende através de exercícios, da ação. Existe um caminho para aquilo que eu quero ser. E eu tenho que trabalhar para isso. Esse trabalho é ação, são exercícios que eu tenho que fazer. Quais são os exercícios para trabalhar o homem? O trabalho é em cima do homem. Ator é uma função, é um ofício. A tônica da

<sup>20</sup> Aqui uma sequência de imagens de registros das práticas feitas com Janô. São escritas produzidas pelo meu parceiro de laboratório, Henrique Godoy Nunes. As transcrições procuraram ser literais sem a preocupação com possíveis correções gramaticais, e mostram, "1: Ensaio dia 19/05/15. Eu e Ronaldo. Começo pelo jogo: jogamos petecas. Regra: suportar/sustentar. Stop quando a peteca cai. Se vê o mental fazendo seu trabalho diabólico. 2: E como que pouco a pouco o corpo aparece. Não por uma atividade exaustiva, pelo contrário, eu diria que nesse jogo se percebe bem nossa musculatura habitual, padrões ou padrão e ao mesmo tempo um terreno de experimento fantástico. O corpo como que responde mais prontamente. 3: dias difíceis. Então aquelas coisas maravilhosas que são vistas no que os outros fazem, são difíceis de serem vistas aqui. 4: que direção o Janô quer ir, parece que hora olhamos pra fora como se disséssemos do dentro, mas tudo recai." (Transcrição nossa).

preparação é trabalhar o “estar” do indivíduo ator. Normalmente às vezes a gente vê trabalhando o sujeito, trabalhando o ator dele, mas não trabalhando o homem. Então o exercício é em cima do homem. E uma das coisas fundamentais é trabalhar o nosso animal, nossa potência [...] Estar em cena? É o ator estar centrado em si mesmo. Ele não pode artificializar nada, mas ele tem que presentificar a si mesmo no aqui e agora imprimindo uma marca no seu observador (SEVERO, 2015, pág. 5).

Ao que tudo indica é um constante exercitar-se. E até aqui é interessante refletir que tanto os experimentos criados quanto os exercícios laboratoriais podem ser encarados como práticas performáticas, na medida em que possibilitam abrir um espaço de intensificação da vida no ato de praticar-se, por vertentes diferentes que ampliam assim minha percepção sobre as práticas, pelos vários caminhos possíveis, que cada performer na sua singularidade poderá entrar.

Outras perguntas nascem: o que fala através de mim? Ou qual o conhecimento que o homem adquire e que não passa pelo racional? Talvez a poesia de Gullar (2012) possa me responder ou ao menos aquietar meu coração.

Uma parte de mim é todo mundo:  
outra parte é ninguém: fundo sem fundo.

Uma parte de mim é multidão:  
outra parte estranheza e solidão.

Uma parte de mim pesa, pondera:  
outra parte delira.

Uma parte de mim almoça e janta:  
outra parte se espanta.

Uma parte de mim é permanente:  
outra parte se sabe de repente.

Uma parte de mim é só vertigem:  
outra parte, linguagem.

Traduzir-se uma parte na outra parte  
- que é uma questão de vida ou morte -  
será arte?

(GULLAR, 2015, pag. 346)



Figura 24: Laboratório de investigação de estados psicofísicos com observação de Henrique Godoy Nunes. Foto: Henrique Godoy Nunes.

#### 4. MAPEANDO EXISTÊNCIAS



Figura 25: *provocado por rebeliões do/no corpo*

A imagem acima é muito significativa neste jogo que venho estabelecendo entre minha memória e as imagens que me atravessam. Ela é muito elucidativa no exercício de mapear existências. Desde a primeira vez que vi esta foto fiquei afetado, curioso, e depois feliz pela quantidade de entradas possíveis que a imagem me dá como criação deste território. Muitas pistas estão dentro dela. O primeiro ponto que julgo importante aqui são as inscrições “rebelar-se é justo”. Essa frase encontra ressonância dentro do meu processo, neste ponto em que me encontro na medida em que meu corpo sempre procura frestas para entrar, novas orientações ou atalhos que ofereçam ao corpo outras formas de pensar-se em treinamento. Parece que um movimento de rebeldia com o momento anterior provoca um clima de instabilidade necessária ao universo da arte. A produção de rebeldia fica latejando no corpo, nas palavras e nas formas de encarar o mundo.

Outro ponto muito significativo é a forma que a imagem propõe como ação rebelde. Dançar! Colocar o corpo em movimento, criar diálogos entre o



corpo, o espaço, a arquitetura, as cores e a temperatura da rua, da cidade. Esse jogo de composição entre corpo e cidade, atravessado pelo registro fotográfico que procura condensar, sintetizar, um campo de afetos - mesmo que a imagem não consiga abarcar-lo totalmente, pois capta apenas um fragmento de tempo, uma centelha de vida condensada -, coloca o leitor em modo ativo ao compor (ele leitor) a sua imagem, também me interessa como possibilidade de elucidar este local da ativação de nossa inventividade como campo de treinamento performativo.

O local onde a foto foi clicada estabelece outro atravessamento importante. Trata-se da Avenida Paulista: símbolo da cidade de São Paulo, esta avenida se comporta como um centro financeiro da maior cidade da América Latina, e configura-se também como palco de manifestações e comemorações. Por sua importância histórica e visibilidade midiática, a avenida recebe diversas manifestações, dos mais diferentes movimentos sociais. Diante disso, a 'paulista' funciona como campo de confrontos entre policiais e manifestantes, entre cidadãos. Utilizá-la como um exemplo de plataforma de fricções, choques e dissidências também compõe outro aspecto para observar a espetacularização como espaço de preparação e criação, de educação cidadã e afirmação ética, e por isso também um viés de treinamento performativo que embaralha o cotidiano e o espetacular. Além do fato desta avenida compor uma memória afetiva que guardo comigo.

Na minha história essa avenida tem um lugar especial. Volto no tempo. No fim de minha adolescência, perto dos meus dezoito anos de idade, tive a minha primeira experiência de atravessamento das montanhas de minas (um desejo que carregava a muito tempo, saber o que existia para além das montanhas que circundavam minha pequena cidade) em direção a cidade paulistana. Nesta época estabeleci residência por pouco mais de um ano justamente no prédio em frente onde essa imagem foi fotografada. Como um ato de rebeldia, o meu objetivo de viver em São Paulo era fugir do serviço militar. Por entender que as forças armadas compreendiam um espaço de não liberdade, de excesso de disciplina, de uma obediência civil extrema, o desejo era escapar deste processo. Descobri que haviam dois tipos de pessoas que não eram aceitas no alistamento militar na capital paulista: pessoas lesionadas

e pessoas tatuadas, diferentemente da minha cidade natal onde todos eram chamados pelo serviço militar. Assim, tinha duas possibilidades em mente, quebrar um pé, uma perna ou fazer uma tatuagem, tal era a minha repulsa por tudo que representava este serviço. A modificação corporal conquistada foi uma tatuagem na perna direita como possibilidade de fuga da vida militar. Porém, de nada adiantou, pois, depois de um ano vivendo na cidade grande tive de voltar e me alistar na minha cidade. Por sorte, consegui ser dispensado da vida militar, mesmo assim. Não sei ao certo se a tatuagem teve algum papel preponderante para eles não me aceitarem, é certo que este ato me fez descobrir novos diálogos com meu corpo.

Essa rebeldia é outra pista para se pensar o treinamento como espaço do exercício da liberdade. Um corpo que se quer educar no/pelo encontro, movimento, atravessamento, choque, diálogo, na/pela horizontalidade e não por uma hierarquia militar imposta que torna, segundo Foucault, um corpo dócil, “um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, pág. 118). Fugir do poder sobre o corpo para tomá-lo como potência é o horizonte que se quer exercitar aqui. Desta maneira, o treinamento performativo diversas vezes escapa à esta ideia de treinamento como processo de aperfeiçoamento na medida em que o que se busca é praticar a singularidade do corpo como forma de ser/estar no mundo, e não o objetivar como um lugar de melhoramento corporal, aumento de sua eficácia.

Segundo Foucault (1987) um corpo aperfeiçoado, adestrado e disciplinado tende a estabelecer uma mecânica de poder sobre o corpo, e que define,

(...) como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 1987, pág. 119).

Procuro me afastar do treinamento para o performer que em alguma medida produz um corpo eficaz, não sem considerar este aspecto como

constituente das investigações sobre o corpo do performer em seus processos de (trans)formação, para que atravessando esta camada eu possa adentrar um pouco mais, atingir o pensamento do corpo, chegar até a carne do corpo, encará-lo como um espaço de utopia, como aponta Foucault,

Mas talvez fosse preciso descer mais, por baixo da vestimenta, talvez fosse preciso atingir a própria carne, e veríamos então que em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico conta si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? E os drogados também, e os possuídos; os possuídos, cujo corpo torna-se inferno, os estigmatizados, cujo corpo torna-se sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso (FOUCAULT, 2013, pág. 14).

Ao apresentar todos estes atravessamentos como formas de criar este território utópico, local de reinvenção e encontro entre as mitologias que trago comigo, esta imagem carregada de tantos significados na minha história e disparadora de tantas lembranças que estavam enterradas neste corpo, a imagem provoca uma questão que move este momento da investigação: como experimentar a rebeldia enquanto disparadora de um espaço utópico no corpo como treinamento performativo?

Antes de começar a responder a esta provocação, a frase inscrita na imagem pede mais um salto no tempo! Rebelar-se é justo! Voltando à minha adolescência e o nascimento de minha rebeldia, vou renascer uma lembrança que estava morta no meu corpo. Numa das tantas tardes de sol escaldante, dos meus aproximadamente dez ou doze anos, empurrava um carrinho de sorvete, aquele em que se vendem sorvetes de massa e picolés. Muito por obrigação de meu pai e contra a minha vontade, caminhava de cima para baixo e de baixo para cima, nas ruas íngremes de paralelepípedos ardentes do calor do sul de minas. Os pés ora descalços ora confortados por um par de havaianas surradas eram a base de um corpo franzino a empurrar um carrinho de gelo em duas rodas. Meu corpo suportava aquela experiência. Pelo fato de ser descendente de família de lavradores e comerciantes tive de começar a trabalhar muito cedo. Desde os oito anos e já aos doze era responsável por um

carrinho de picolés. Se um corpo-contradição se desgastava naquelas ruas, outro corpo-silêncio viajava no desejo de fuga.

Se como o dançarino Kazuo Ohno (2016) revela, “os mortos vivem comigo, dentro de mim”, meus mortos, meus sonhos mortos, meus desejos mortos andavam comigo. Mortos por não entender a beleza da realidade que me rodeava. Meu corpo desejava outras paisagens, outros ares. O desejo de explorar o fora de lá de trás das montanhas me levava a comprar num dia – escondido de meu pai – um livro: o atlas geográfico. Não porque gostasse de geografia em si, mas porque era a única forma encontrada por mim para me sentir próximo do horizonte do mundo, longe daquele lugar. Meu primeiro mapa do mundo. Ali, nas horinhas de descuido de meu pai, eu aprendia sobre países, capitais, moedas, idiomas. Não demorou muito, e eu acabei por decorar todos, sim! todos os países, todas as capitais e todas as moedas do mundo inteiro. Para que? Não sabia, pouco importava, queria me sentir vivo, me sentir conhecedor, fazer emergir uma vida que dentro de mim queria nascer. E o ato de atuar, cantar, dançar serve para quê? Senão para se sentir vivo e afetivo! Para mim aquilo era genial. Meu baú de histórias, meu espaço de (cri)ação. Quando mais eu me aproximava do Sri Lanka, mais eu me afastava de Cambuí.

A construção do meu corpo passava pelas paisagens mineiras, pela minha relação com meu pai, e naqueles paralelepípedos, entre picolés eu me derretia de desejo de não estar ali. Mesmo naquela mistura do desejo em dali desaparecer e de ver a alegria nas pessoas chupando picolés e sorvetes de massa, entre vendas e viagens oníricas, eu me (trans)formava. O atlas geográfico como uma fuga daquela paisagem me oferecia paciência, resiliência e deleite. Aos meus olhos de hoje, processos de territorialização e desterritorialização eram por mim criados, sem a atenção necessária para perceber que carregar tal corpo-memória apontava mais do que um futuro, apontava um processo de leitura de um mundo vivo, pulsante.



Figura 26: me reencontrando com os paralelepípedos de minha cidade, Cambuí-MG.  
Foto: Ronaldo Záphas.

No entanto, dentro dessa paisagem outra experiência, uma nova linha de fuga foi criada. Num outro dia, ao descobrir que nos intervalos do labor, entre um sorvete e outro, eu me deliciava com meu atlas, meu pai me tomou o livro e rasgou-o na frente de todos os passantes da rua, me expondo a uma cena que me entristeceu muito. Dizia, gritava, que livros não serviam para nada e que estudo não 'dava feijão'. Meu corpo exposto ao público. Público-corpo meu. Marcou-me profundamente. Doía-me. Doeu, dói. Corpo-Memória. Diante desta atitude dele eu chorei, muito. Vendo meu mapa se desconstruir. Linha de Fuga é um conceito criado por Gilles Deleuze, que define:

A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, pág. 29).

Ao sofrer o constrangimento da perda do meu atlas, decidi realmente sair da minha cidade, quando ficasse maior. E assim fiz. A partir dali minha relação com minha cidade, que era uma extensão da relação com meu pai, ficou estremecida. Lembrar da minha cidade era lembrar do meu pai. Apesar de tais narrativas não serem reflexos de um espetáculo criado, um estado espetacular na experiência tornou-se importante para o meu processo formativo, como homem, como artista. Um lugar que apontava caminhos para outros campos de afetividade. Mal sabia que havia começado a caminhar por aquele mapa de pequenas mortes que tive, mapa este picotado em pedaços pelo meu pai. Mal sabia eu que estava criando os meus caminhos. Salto no tempo, volto ao presente.

Independente das decisões tomadas por contas do ocorrido, aos poucos foi clarificando uma mudança de direção na construção de terreiro afetivo. Comecei cada vez mais lançar olhares para estas pequenas memórias que constroem meu corpo. Observar que estes materiais são a base da minha formação, são pistas extremamente potentes para a prática de si, pois elas organizam minha forma de ler o mundo, e assim me ler. E desta forma, circunscrevem o que chamo de um corpo afetivo, (trans)formado pelos encontros com o mundo.

Ana Bernstein, pesquisadora dos estudos da performance, revela que na “arte da performance, o performer é o autor do seu próprio script. (...) Diferentemente do ator teatral, o performer não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios”. (BERNSTEIN, 2001, p. 91). Assim, grande parte do material de criação do performer é composto por sua biografia. Então, um dos traços principais da arte da performance é o sujeito autobiográfico, ou seja, são as suas histórias que o constitui que sevem de material de (cri)ação. Este processo de atualização constante do presente a partir da memória configura como material para o artista representar-se a si mesmo. O performer tem nestas histórias pistas para a recriação de sua ontologia como (po)ética.

Para começar a responder à questão do rebelar-se acredito ser essencial estabelecer uma relação entre rebeldia, reação e resistência nesta pesquisa. Aqui procuro colocar tais ideias como camadas de adensamento do

corpo como forma de ser/estar no mundo. Em outras palavras, o ato de rebelar-se na formação artística cumpre o papel de revelar as cores da comunicação com o mundo no ato de posicionar-se. Neste sentido a reação funciona como uma camada mais funda, onde realiza-se o choque entre o ser e o mundo, onde as tensões acontecem, onde o corpo responde instantaneamente ao que nele acomete. Já a resistência aqui pode ser compreendida como a camada mais profunda, onde o corpo para reagir rebelando-se necessita de um posicionamento, de um enraizamento, assim uma resistência. Todavia, tais camadas não funcionam em separado, agindo por si só, mas em processos de composição entre si. Este aspecto deflagra um movimento, uma re-existência, menos como um ponto passivo a receber as forças do mundo, mas como um constante movimento de existir e atravessar as forças, e assim compor-se como força, uma insurgência, uma subversão.

Pensar o treinamento como desobediência constitui parte importante dessa investigação; treinamento sempre como adiamento do desfecho e da síntese confortante, como intensificação de uma escuta. O treino não como contenção, mas expansão, ampliação, incluindo a tentativa de manter a disposição para a resistência, para a dissidência e para o desvio. Re-existir como transmissão de experiência e como forma de enfrentamento à pedagogia ilustrativa dos modos de criação e de conceitos, enfrentar a própria criação como forma de existência e o próprio conceito devem ser postos como experiência (BEIGUI; BRAGA, 2013, pág. 4-5)

Encarada desta forma a re-existência como ato não é apenas atravessada pelo mundo, pelo que acontece, mas também é um acontecimento que atravessa o mundo, um acontecimento por conta de seu movimento de sempre desviar, de descobrir novas e diferentes maneiras de existir sempre em relação, na iminência de todas as perdas.

Se pôr em movimento: meu pai traz consigo este aspecto muito claro, pois seu poder de reexistir reside na sua atitude de sempre estar em movimento. Ao mover-se constantemente, ao caminhar todos os dias compondo-se à deriva<sup>21</sup>, ele resiste ao tempo, sua musculatura resiste ao

---

<sup>21</sup> A deriva é um procedimento psicogeográfico que estuda os efeitos do ambiente urbano no estado psíquico e emocional das pessoas que a praticam. A pessoa parte de um determinado lugar e se lança à deriva seguindo uma rota indefinida, deixando que o próprio meio urbano possa conduzi-la ao acaso, pelo caminho que segue. O pensador situacionista francês Guy

desgaste da natureza de seu corpo, e assim ele produz uma poesia do deslocamento e do encontro, uma vez que são os encontros e as histórias que nascem destes é que alicerçam seu modo de viver no mundo, logo adiante abordo este aspecto. Meu pai continua a ser vendedor ambulante. Na altura dos seus setenta e oito anos, seu corpo resiste às intempéries do mundo. Trabalha andando nas estradas rurais, pelas ruas da cidade onde vive e de sua terra natal, cidades fronteiriças.



Figura 27: meu pai em sua deriva diária pelas estradas de terra do interior de Minas Gerais.

Foto: Ronaldo Záphas

Se fui falho na tentativa de modificar meu corpo para me desviar do alistamento militar, a natureza também foi falha em tentar impor longas pausas no corpo de meu pai. Ele sofreu muitos acidentes ao longo de sua vida. E a cada novo acidente ele reexistia. Ele conta que uma vez, voltando de carona de São Paulo para Minas num caminhão carregado de gado, numa curva perigosa, numa descida íngreme, o caminhão em alta velocidade não conseguiu completar a curva, saiu da estrada e capotou seis vezes, antes de afundar num vale. Meu pai quebrou ‘apenas’ uma perna nesta aventura. Em outra façanha, em outro caminhão, agora carregado de bananas, o caminhão

---

Debord criou a Teoria da Deriva em 1958, publicando suas ideias na Revista Internacional Situacionista. Ele também é autor do livro *Sociedade do Espetáculo*.



tombou em outra curva, e meu pai quebrou o nariz. Mas, o acidente mais grave, ao menos na minha memória, foi quando ele estava indo de carona de Estiva para Cambuí num 'fusquinha' (carro popular da época), com seis pessoas dentro, mas o carro só comportava quatro pessoas confortavelmente. Meu pai dividia o banco da frente do passageiro com outra pessoa, mas estava sentado 'na janela'. Pois bem, chegando em Cambuí, o carro que estava em alta velocidade capota e meu pai foi jogado por uma distância de mais de dez metros, quebrando duas costelas. Uma imagem intensa e marcante para mim foi vê-lo, no hospital, na maca, ensanguentado, sendo socorrido por médicos e enfermeiros. Parecia que meu pai vivia no limite da vida. Isso me marcou muito por um lado, por outro criava um orgulho dentro de mim, por ter um pai que tinha vivido histórias perigosas para me contar. A maneira de contar suas peripécias relevando sua capacidade de se reinventar a cada novo acidente me encantava. No corpo do meu pai havia muita re-existência, sua capacidade de se transformar a cada choque com o mundo por um lado me provocava o desejo de usá-lo como campo de criação, pois suas histórias e vivências educam minhas diversas formas de ler o mundo, e por outro lado me faz refletir sobre como lançar uma atenção apurada nos pequenos acontecimentos da vida e dali destacar pequenos treinamentos performativos.

Depois da morte de meu avô paterno cresceu em mim o desejo de trabalhar a minha biografia como território disparador de novos processos artísticos, e dentro dele oferecer homenagens ao meu avô morto e ao meu pai em vida, mesmo diante de nossas diferenças entre pai e filho. Entrar em contato com aquele corpo morto de meu avô me fez estabelecer outras afetividades com o corpo de meu pai e, por conseguinte, com o meu corpo. Me pergunto como usar estas vivências como treino que visa empoderar meu corpo, que trabalhe na ampliação da minha escuta? Como a relação com o outro e com estas memórias podem ampliar a minha escuta interior? Uma possibilidade era colocar todos estes processos em estado de jogo. Investigar todos estes materiais, colocando-os em constante contato, friccionando-os e deles observar o que retorna, o que fica de poesia, o que se transforma.

Resolvi me propor a um exercício de resistência. Uma caminhada que pudesse provocar inusitados encontros e através deste poder observar

como meu corpo se sentia em contato com o inabitual, já que as histórias do meu pai estavam neste registro. Aproveitei que realizava uma disciplina sobre a performance arte na Universidade para experimentar este procedimento. No final da disciplina tivemos um dia para uma sessão de performances e descobri um espaço interessante para esta experimentação. As leituras e os exercícios realizados ao longo do curso, bem como as reflexões compartilhadas me possibilitaram exercitar uma performance que chamei de “*o coração não para?*”.

A ação era caminhar com um coração de boi na mão, vestindo um terno e gravata, realizando pequenos movimentos com os dedos das mãos de forma que parecesse que ele, o coração, pulsasse, que estivesse vivo. E assim, realizar o trajeto de minha casa até o local das apresentações das performances, na USP. Tratava-se de uma performance duracional. As performances duracionais são realizadas num tempo indefinido, onde não existe começo e nem fim. É um fluxo no tempo, com o tempo, uma ação do/no tempo. O que iria acontecer comigo diante desta imagem (caminhar pelas ruas com um coração nas mãos) não sabia, e nem a reação das pessoas. Durante o trajeto, algumas pessoas olhavam curiosas, outras incrédulas, e havia aqueles que desejavam interagir, conversar, fazer perguntas, tocar em mim e no coração, entre outras intervenções. Quando cheguei na universidade continuei meu propósito de apenas ‘estar’, caminhar sem destino certo ou dançar com o inesperado (como meu pai sempre faz em sua maneira de trabalhar), caminhar, conversar com as pessoas, trocar ações, gestos, energias com elas, sem maiores arroubos, sem criação de cenas e sem ações intensivas. A única intensidade que havia era eu vivendo aquela situação de abertura para o inesperado.

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista de performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado. Já mencionamos antes que não há performance do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém com as mais diversas formas e conotações. O performer é, conseqüentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua performance. Devemos notar que, ao falarmos de estruturas controladoras, introduzimos a noção de elemento reflexivo da qual o artista não pode se desligar, sob o risco de penetrar num intuitivismo ou numa iluminação mitológica (GLUSBERG, 2009, pág. 83).



Figura 28: meu pai em sua deriva diária e seus encontros na cidade de Estiva-MG.  
Foto: Ronaldo Záphas.



Figura 29: eu em minha deriva com um coração de boi na mão e meus encontros na Universidade de São Paulo. Foto: Ipojucan Pereira

Quando eu tive de ir ao banheiro, solicitei a uma pessoa da audiência para segurar meu coração de boi, com o seguinte pedido: não deixar

aquele coração parar, mantê-lo 'funcionando', criando alguma relação com o objeto. Para isso a pessoa tinha de segurá-lo nas mãos, realizando pequenos movimentos, pequenas apertadas no coração em três tempos: dois tempos de ação e um terceiro de silêncio. O tempo das batidas do coração. Deixar o coração bater e não fazer mais nada. Criar uma conversa silenciosa com o objeto. Até eu voltar.

No teatro nô, há momentos em que ninguém se move, em que não se faz nada. Comunica-se perfeitamente através do coração. É mais importante comunicar sem fazer nada do que comunicar com um grito. Para que, afinal, se dança? Dançamos para que os corações se unam. Ah, é difícil, não é? Em todo o caso, é para isso que dançamos. (OHNO, 2016, pág. 80).

Este ato de se comunicar sem fazer nada me trouxe possibilidades de desvelamento. Não me sentia atuando. Não havia uma personagem, não havia um enredo, talvez um conflito, entre mim e a imagem que eu criei através das minhas memórias de forma livre, memórias quase invisíveis. Mesmo sendo algo muito expositivo, um coração nas mãos, com o sangue escorrendo, pingando, foi interessante colocar num coração de boi toda a fragilidade da vida como poesia. A ação foi 'completada' com uma atitude (não combinada) de uma outra artista, a performer Stela Fischer<sup>22</sup>, que estava no local e que num rompante deu uma facada no 'meu coração', quase furando minha mão. E assim, esta ação foi finalizada.

Quando me coloquei em ação nesta prática, procurei dilatar meu pensamento ao compor com outras durações e novas forças começaram a agir sobre o corpo. O medo, o risco, o encontro com cada novo corpo, a imponderável materialidade de cada nova palavra que poderia ser dita, as possíveis reações das pessoas, as novas paisagens que poderiam surgir sem acordo prévio, a resistência do corpo diante da ação do tempo. Todas estas forças agindo interdependentemente sobre e pelo meu corpo são encaradas por mim como um praticar-se, uma forma de treinamento performativo que age sobre o corpo, a mente e o espírito do performer.

---

<sup>22</sup> Stela Fischer é docente, pesquisadora e performer. Mestre em Artes (Teatro) pela Universidade Estadual de Campinas (2003), sob orientação do Prof. Dr. Renato Cohen.

Esta experiência foi muito marcante. Embora se apresentasse como uma ação simples, observando-a com certo distanciamento de tempo e lugar, ela me trouxe diversas reflexões, sobretudo sobre três aspectos importantes na pesquisa. O primeiro se relaciona às ideias de treinamento do próprio espírito para exercitar a arte da performance, ou seja, o treinamento prepara o corpo para algo que não se conhece, para algo não vivido, para o presente, para algo que mora no acontecimento, e só se manifesta no ato de acontecer, diante disso o exercício coloca o corpo em estado de abertura para cada vez mais viver neste lugar e assim tornar-se poroso ao mundo de forma exponencial. Por outro lado, a performance em si frente a uma audiência (neste caso as pessoas que compõem os encontros que acontecem ao longo do deslocamento) funcionou como um preparativo para o próximo passo. Mas que passo é esse? Nada mais é do que intensificar este mesmo universo acionado. Se um treinamento performativo não visa apenas uma potencialização das capacidades expressivas do performer, mas a sua abertura para o acontecimento como forma de ser/estar no mundo, o exercício de ser/estar no mundo é em si o campo de investigação (preparação/criação) para compor novas possibilidades desse ser/estar. Assim, o treinamento performativo visa diminuir as diferenças de duração da linguagem (capacidade humana de interpretar o mundo) e o acontecimento agenciado pela natureza.

Para Deleuze e Guattari, criadores do conceito de agenciamento, a Natureza é Fábrica. Como em Spinoza, fábrica de si mesma e de tudo que dela decorre. E o que produz essa fábrica? Real, nada mais, nada menos do que o próprio real como produto de sua Potência absoluta de Acontecer. Ora, se a natureza não é algo dado, mas uma realidade que não para de produzir-se a si mesma, também as partes que a compõem e dela participam não param de ser produzidas e de participar da produção de si mesmas (FUGANTI, 2015).

Se a natureza produz a si mesma, na perspectiva deste experimento realizado, qual seria o próximo passo a dar? Ou como reagir à ação da própria natureza? Ao levar uma facada no coração de boi nas mãos, entregá-lo a alguém? Não sei, não dá para mensurar, mas a qualidade da escuta sobre o mundo pode produzir uma nova intensidade, alguma resposta aos acontecimentos, ao momento que a vida nos apresenta a cada segundo, momento este em que a vida nos mostra outra fronteira a atravessar. Isso me

leva a um terceiro ponto: o treinamento performativo, nesta perspectiva, é duracional. Se o território de apresentação é em si um campo de criação e vice-versa, o treinamento é um atravessamento constante de forças mesmas que constroem e reconstroem estes territórios. O treinamento performativo não se restringe a um lugar e a um tempo ou a um objetivo, mas amalgama a aquisição de técnicas que potencializam capacidades e a qualidade de intensificação de si como forma de estar no mundo, uma postura de ser/estar na cena e no cotidiano.

Como exercício de elucidar o que chamo de treinamento performativo no atravessamento artevida, proponho pensar o treinamento como ato de inventar, como a capacidade de responder ou reagir, interpretar ou jogar com o acontecido no ato do acontecer, assim todo o cotidiano (espaço que engloba os tempos de ensaio artístico, as reflexões filosóficas, os encontros fortuitos, as atividades repetitivas, as respostas às demandas de alto teor de responsabilidade, o ócio e os intervalos entre todos estes tempos), todo o cotidiano funciona como campo de jogo entre o ser e o mundo, onde o treino também acontece. Deste modo, podemos pensar na (trans)formação de corpos afetivos, o que para o filósofo e ensaísta Peter Pál Pelbart (2008) não é privilégio de artistas, mas pode ser da arte como modo de existir,

Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer - novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política (PELBART, 2008, pág. 38).

O treinamento performativo é intensificado com a presença do outro, acontece sempre em estado de copresença. O cotidiano, a memória e as relações como campos de forças vivas podem oferecer novas perspectivas de entendimento do treinamento para o trabalho do performer. Poder treinar nestas fronteiras foi uma das pistas que me pareceram mais interessantes para o desenvolvimento dessa nova fase da pesquisa. Procurando ler os sinais que

a ação me proporcionou, pude observar um campo de prática de si a que eu me propus, sem ainda muita consciência desta dimensão. Por exemplo, os limites entre atuar e não atuar ficam cada vez mais tênues quando realizamos esses tipos de ações, que nascem das memórias das histórias de vida. Ao me propor homenagear meu pai realizando uma ação como andar com um coração de boi nas mãos sem rumo definido, aberto a construir-me pelos encontros, pude experimentar o que o dançarino Kazuo Ohno chama de reviver nossas 'mortes escondidas', para que esta vida, que é a nossa, aconteça.

Os mortos vivem comigo, dentro de mim. O meu conhecimento, eu o deixo de lado. Se a alma, inclusive a minha, pode crescer, é dentro da alma dos mortos que ela cresce. Dentro de mim, dentro dos espíritos dos mortos, dos mortos, dentro dos espíritos, cresço nessa superposição. Entro no sono dos mortos, no sonho dos mortos – é aí que eu cresço. O fato de o conhecimento estar vivo e poder ser usado, seja a graça dos mortos, seja a nossa imaginação ou o nosso espírito, é dentro de tudo isso que a consciência cresce. (OHNO, 2016, pág. 156)

Quando percebi que um universo imenso de investigação na criação de territórios constituídos pelas histórias de vida se abria à minha frente, o desejo foi de encontrar espaço onde isso pudesse acontecer de forma exponencial, para dali criar rupturas com a vida, uma forma de ficcionalizar-se. Comecei a procurar artistas no campo da arte da performance onde este aspecto fosse trabalhado o mais horizontal possível, ou seja, não uma fonte de saber que me apresentasse caminhos a percorrer, mas caminantes que desejam relacionar-se com meu universo fabular, e nas/das trocas descobrir novas entradas para a investigação de si.

O desejo era de se assumir ficcional a qualquer tempo e em qualquer espaço. Pensar o corpo como produtor constante de ficcionalizações, em outras palavras, tomar este ficcional como diapasão do real, como um lápis que me desenhasse, que delineasse as formas que saiam pelos poros de meu corpo. Alguns desses modos de existir encontrei ao entrar em contato com o artista Guillermo Gomez-Peña e seu coletivo, o La Pocha Nostra. Em 2012, ele ofereceu uma oficina para a criação de uma performance num festival de teatro que participei, em São José do Rio Preto. Uma característica sua é realizar uma sessão de performance unindo os performers do seu coletivo e os

participantes da oficina. E foi assim que tive meu primeiro contato prático com eles.

O artista Guillermo Gomez-Peña é um performer ativista mexicano aclamado como uma das grandes referências na arte da performance da atualidade. Nasceu na Cidade do México em 1955 e vive em São Francisco, na Califórnia, desde 1978. É fundador do La Pocha Nostra e se define como um radar (uma forma de atenção flutuante) que cartografa utopias num corpo experimental captando territórios fronteiriços onde a arte da performance possa acontecer. Em suas palavras:

Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental. En este sentido, puedo aproximarme a una definición del arte del performance trazando el espacio “negativo” (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual: Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se sobrepone con el teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, stricto sensu, no somos ni actores ni poetas. (Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente.) La mayoría de los artistas de performance también son escritores, pero sólo un puñado de nosotros escribimos para publicar. Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares (GOMEZ-PEÑA, 2005, pag. 202).<sup>23</sup>

Gomez-Peña tem fundamental importância para novos desdobramentos da pesquisa, pois seu livro *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy*<sup>24</sup> tem sido um dos novos norteadores para a construção de outros caminhos performativos, e sobretudo o contato com sua *práxis* vem redimensionando meu olhar sobre treinamentos em performance. Nos últimos cinco anos venho estabelecendo contato com este artista e seu coletivo, e assim consegui ter alguns encontros experimentais com o performer

---

<sup>23</sup> “Eu me vejo a mim mesmo com um cartógrafo experimental. Neste sentido, posso me aproximar de uma definição de arte da performance. Traçando o espaço “negativo” (entendido como na fotografia e não na ética) de seu território conceitual: embora em algumas ocasiões nosso trabalho se sobreponha com o teatro experimental, muitos de nós utilizamos a palavra falada, stricto sensu, não somos nem atores e nem poetas. (Podemos ser atores e poetas temporários, mas nos regemos por outras regras, e temos uma história diferente.) A maioria dos artistas de performance também são escritores, porém poucos de nós escrevemos para publicar. Teorizamos sobre a arte, a política e a cultura, mas nossas metodologias interdisciplinares são diferentes das dos teóricos acadêmicos. Eles usam binóculos, nós usamos radares” (Tradução nossa).

<sup>24</sup> Exercícios para Artistas Rebeldes: pedagogia radical da performance (Tradução nossa).



Guillermo, pude viver sua pedagogia radical para artistas rebeldes, e perceber a construção deste espaço utópico/distópico, defendido por ele. Durante suas imersões performativas o tempo fica ora dilatado, ora suspenso, as hierarquias entre mestre e aprendiz são postas de lado, e uma comunidade temporária entre performers se estabelece. O corpo como *locus* de convívio de tantas diferenças, dissidências e insurgências se estabelece. Os performers envolvidos neste campo afetivo vão produzindo atravessamentos uns nos outros, a partir de suas poéticas. Depois de certo tempo, se sentindo liberto de muitas amarras que nós mesmos imprimimos em nossos corpos, depois destes corpos soltos, livres, potencializados e alegres, é possível conseguir adentrar em camadas cada vez mais fundas, mais íntimas, sutis e intensivas uns dos outros, criando o que Renato Ferracini (2003) chama de zona de turbulência.

(...) ao mesmo tempo que o ator, em estado cênico, está vivendo uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também encontra-se em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que ao mesmo tempo que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (o ator ou público) esse mesmo outro (ator e público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio estado cênico. A essa zona que está entre minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público, e que afeta e é afetada, chamo de *zona de turbulência*. (FERRACINI, 2003, pág. 126)

Imerso então nessa zona de turbulência, o performer pode deixar vir à tona discursos que ficaram encravados, esquecidos, silenciados no corpo, um portal se abre e liberta aberrações, motivações, desejos, discursos, gestos, ações, movimentos e toda uma sorte de imagens que nos constitui, em outras palavras, rebeldias para/da nossa constituição. Dentro de um imenso caos eu me sentia, e esse caos sentido, antes então muito internalizado, pode enfim explodir em potencializações, em espasmos poéticos ou delírios de um corpo em (incon)formação. O trabalho/convívio com ele circunscreve um delírio espasmático e uma dança fora dos padrões clássicos, subversiva. Um corpo fora dos padrões normativos, como revela Kuniichi Uno,

A existência do corpo, que concebi como problemática de toda uma vida filosófica, foi mais uma vez recuperada como “corpo sem órgãos”, de acordo com Antonin Artaud e Gilles Deleuze. Para mim,

essa questão do corpo abriu um campo imenso através do qual tudo está ligado a tudo, uma vasta tessitura de problemas a partir da qual questiono se não há um estatuto especial da vida que corresponda a esse corpo; e também que tipo de tempo, que tipo de agenciamento de forças diferentes essa vida abre ao revelar um campo político ou social ainda a ser descoberto. A dança não somente desloca ou “desterritorializa” a imagem do corpo ao introduzir esse corpo em outra dimensão (que pode ser a do corpo sem órgãos que a atravessa), mas essa imagem revela também uma imagem de tempo sem medida que iguala a ordem ou as ordens da vida vivida pelo corpo fora dos padrões. Estamos, portanto, dentro e diante de um imenso caos, mas também dentro e diante dos cristais que correspondem a esse corpo, a essa vida e seu tempo. Os pensamentos se revelam como cristais” (UNO, 2012, pág. 15)

#### 4.1) TERCEIRO Mergulho: Atravessando as Fronteiras do Imaginário

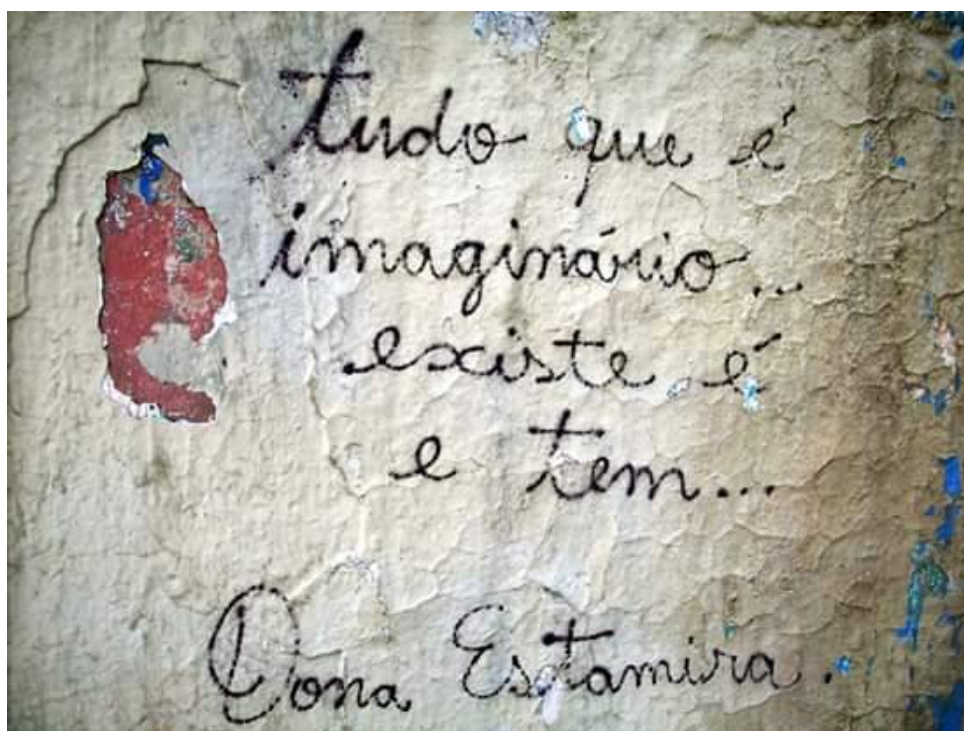


Figura 30: provocado a atravessar as fronteiras do imaginário.

Pretendo neste momento compartilhar as minhas impressões das experiências vividas em algumas oficinas junto ao performer Gomez-Peña. Para a criação deste campo afetivo utilizo a imagem acima. Esta imagem

encontrei em uma de minhas navegações pelas redes sociais. Por diversas vezes, enquanto desenvolvia a dissertação, realizava algumas fugas da escrita acadêmica, pairando sobre imagens, textos, vídeos da rede virtual como forma de respirar outros ares, criar distanciamento sobre a escrita para lê-la com outros afetos, e também para ver como meu radar se comportava ao rememorar as experimentações vividas junto ao La Pocha Nostra, afetado por estas fugas. Num destes voos cheguei até esta frase acima e ela me captou. Por longo tempo fiquei tentando ver para além das palavras ou interpretar possíveis significados que as palavras, nessa sequência, me ofereciam como pistas.

A frase “tudo que é imaginário...existe é e tem” proferida por Dona Estamira<sup>25</sup>, é muito elucidativa para este momento da pesquisa. Num primeiro momento ela responde ao que o filósofo Luiz Fuganti entende como a natureza como fábrica a produzir a si mesma. Sendo nós parte dessa natureza, somos ao mesmo tempo produtores e produtos desta natureza, então podemos ser produto e produtores do imaginário que nos formam. Isso para que num segundo momento eu me detivesse na palavra imaginário. Associo-a ao trabalho realizado por mim junto aos outros performers nas oficinas junto ao Guillermo Gomez-Peña e seu coletivo.

O coletivo de performance La Pocha Nostra é um espaço movedição de encontro entre diferenças para o exercício da arte da performance. O grupo é multiétnico, interdisciplinar e transfronteiriço, formado por artistas de diversas linguagens como a literatura, o teatro, a dança e as artes visuais. Gomez-Peña e o La Pocha Nostra visam estabelecer um lugar de investigação performática no corpo recortado por uma busca de diálogo com o mundo de forma específica: delirante, insurgente, fronteiriça. Sua proposta é instaurar um campo utópico de manifestação no corpo, como lugar de reinvenção de si, o corpo como espaço de manifestação da utopia. Seu objeto é formar atravessadores de fronteiras, na arte/vida.

---

<sup>25</sup> Dona Estamira era uma catadora de lixo do Jardim Gramacho. É também a personagem-título do documentário “Estamira”, que retrata sua vida, trabalhando por mais de 20 anos no aterro sanitário em Gramacho, localizado no município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro. Para Marcos Prado, cineasta diretor do documentário, D. Estamira era quase uma profetisa dos dias atuais, uma pessoa muito legítima. Ela sofria de distúrbios mentais e veio a falecer de infecção generalizada em 2011.

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um adiante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo, as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, pág. 14)

Na proposta de Gomez-Peña o corpo é espaço do acontecer e também do imaginar. Estes espaços se interpenetram, e por conta disso os campos preparação, criação e apresentação são também eles borrados, são interpenetráveis. Estes espaços funcionam como locais para os corpos se relacionarem dentro da experiência (po)ética. Os corpos e suas questões de gênero, de raça, ideologia, nacionalidade e questões de natureza espiritual servem de paisagem para nos reconhecermos, nos afetarmos, nos (trans)formarmos, e principalmente, nos divertirmos. É clara a proposição de Gomez-Peña (2005) em lidar “com a ‘presença’ e a atitude desafiante em oposição à ‘representação’ ou à profundidade psicológica”. Ou seja, ele procura trabalhar o performer no presente da ação em contraponto de ideias psicologizantes do atuator. Esta marca, o La Pocha Nostra carrega desde sua origem e nesse momento é o que mais tem me interessado compreender, esse agenciamento do corpo do/no aqui agora. Gomez-Peña revela:

Lidamos con la “presencia” y la actitud desafiante em oposición a la “representación” o la profundidad psicológica; con el “estar aquí” en el espacio en oposición al “actuar” o fingir que somos o estamos siendo. Richard Schechner elabora la siguiente idea: “En el arte del performance la ‘distancia’ entre lo real-verdadero (social y personal) y lo simbólico, es mucho menor que en el teatro de drama donde casi todo consiste en fingir, donde incluso lo real (una taza de café, una silla) se convierte en fingimiento.”<sup>26</sup> (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.220)

Ao realizar seu projeto de diminuir os limites, borras as fronteiras entre a arte e a realidade, Gomez-Peña trabalha os aspectos da presença do

---

<sup>26</sup> “Lidamos com a ‘presença’ e a atitude desafiante em oposição à ‘representação’ ou à profundidade psicológica; com o ‘estar aqui’ no espaço em oposição ao ‘atuar’ ou fingir que somos ou estamos sendo. Richard Schechner elabora a seguinte ideia: ‘Na arte da performance a ‘distância’ entre o real-verdadeiro (social e pessoal) e o simbólico, é muito menor que no teatro dramático onde quase tudo consiste em fingir, onde inclusive o real (uma taça de café, uma cadeira) se converte em fingimento”. (Tradução nossa).

performer por meio de uma prática pedagógica produzindo oficinas. Elas criam um espaço de intensidade, profundidade e afeto e promovem uma colaboração artística ao formar uma comunidade singular. Uma forma de poder mergulhar na inventividade dos corpos, com respeito e alegria, aceitação e escuta, já que geralmente os corpos são – num primeiro momento - desconhecidos e em pouco tempo se apresentam plenamente abertos, com todos os poros dilatados ao outro, ao espaço e a si mesmo. Guillermo chama isso de comunidades temporárias de rebeldes-semelhantes.

In my vision, the classroom/workshop would become a temporary space of utopian possibilities, highly politicized, anti-authoritarian, interdisciplinary, (preferably) multi-racial, poly-gendered and cross-generational and ultimately safe for participants to really experiment. With these elements, students and young artists could push the boundaries of their fields and identities, take necessary risks, and talk back. For performance to be a successful form of radical democracy performance artists needed to learn to hear others and teach others to hear. If performance was to embody theory, these encounters would have to happen using the whole body in conscious, politicized, and performative way. When British theater theorist and practitioner Sara Jane Bailes read a draft of this introduction, she reminded me: “The body is a way of thinking, and intellectual work can be a creative practice”<sup>27</sup> (GOMEZ-PEÑA, 2011, pág.3).

Neste momento pretendo descrever um pouco dos exercícios que realizei junto ao La Pocha Nostra nas duas oficinas e na Escola de Verão que participei. Uma oficina em São José do Rio Preto aconteceu em 2012, a outra em Santos, bem como a Escola de Verão em Tijuana-México, aconteceram em 2015. Dos encontros realizados nestas práticas com Gomez-Peña e o La Pocha, faço a opção aqui de escolher os exercícios que, acredito, elucidam melhor o campo reflexivo que estou desenvolvendo, onde preparação, criação e apresentação são borradas fazendo nascer fissuras por onde julgo que o treinamento performativo atravessa.

---

<sup>27</sup> “Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia ser um espaço temporário de possibilidades utópicas, altamente politizada, antiautoritário, interdisciplinar (preferencialmente) multirracial, poligênero e intergeracional e finalmente seguro para os participantes realmente experimentarem. Com estes elementos, estudantes e artistas iniciantes poderiam avançar as fronteiras de seus territórios e identidades, assumindo riscos necessários, com discussões. Para a performance ser uma bem-sucedida forma de democracia radical, os artistas performers precisam aprender a ouvir os outros e a ensinar os outros a ouvir. Se a performance era para incorporar teoria, estes encontros teriam que acontecer usando todo o corpo de uma forma consciente, politizada e performativa. Quando a teórica britânica e praticante do teatro Sara Jane Bailes leu um esboço desta introdução, ela me lembrou: “o corpo é uma maneira de pensar, e o trabalho intelectual pode ser uma prática criativa”. (Tradução nossa).

O livro *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy* serve como base para a execução das oficinas do La Pocha Nostra. Nesta obra Gomez-Peña aponta que o material serve de guia norteador das práticas, todavia aberto a intervenções, mudanças de rota, reescrita de práticas e a descoberta de novas abordagens. Ou seja, espera-se que o praticante possa subverter o material de forma a criar sua própria maneira de investigar a arte da performance. Desta forma, o livro não condensa ideias, mas instiga novas possibilidades. Este aspecto é primordial numa pedagogia que se propõe em constante processo de transformação, pois tais práticas vislumbram aberturas para o encontro de novas perspectivas de atuação performática.

Outro ponto que me chama a atenção é a dinâmica das oficinas, pois elas sempre são conduzidas por pelo menos dois ou três artistas do La Pocha, pois não desejam construir um pensamento totalizante, hierarquizado se conduzido por apenas uma pessoa, mas sim poroso, pronto para o diálogo ao conduzir coletivamente. Propor uma condução coletiva revela a natureza polivocal da prática rebelde da trupe. Ao compor um espaço de dissidências e insurgências, a construção do trabalho se dá sempre de forma horizontalizada entre os pares, onde os condutores cumprem o papel de oferecer olhares de fora, perspectivados, mas que ora se misturam à criação, ora se distanciam para oferecer pistas ao processo. Esta quebra hierárquica e concentrada de condução do trabalho é salutar compondo uma das premissas para o desenvolvimento do trabalho. As práticas do coletivo de Guillermo são modelos formativos abertos, experimentais e democráticos. Os temas como ética, estética, política, ativismos, arte e vida sempre atravessam o projeto pedagógico das oficinas.

As práticas duram entre oito e dez horas de trabalho, divididas em dois blocos onde uma parte é dedicada a exercícios perceptivos, de resistência física e de ampliação da escuta do performer, e na outra parte as práticas trabalham elementos criativos de composição. São exercícios mais poéticos e conceituais. Entretanto, pude observar que mesmos os exercícios de resistência tinham a abertura para o aspecto criativo, em contrapartida os exercícios de composição exigiam grande resistência dos performers. Verifico

aqui um borramento entre o treinamento como ampliação de capacidades física e como produção artística.

Destaco o exercício “*Running blind*” (corrida às cegas), parte de um exercício maior. Esta prática trabalha de forma direta os limites do corpo, como o medo, por exemplo. De forma física, o exercício age sobre nossos corpos carregados de ideias pré-concebidas sobre o outro e o mundo. Ele consiste no performer realizar a ação de correr, de olhos vendados, por um largo corredor formado por pessoa dos dois lados, por uma distância relativamente grande (o livro de exercícios propõe aproximadamente dez metros de distância). Para isso os outros performers criam dois cordões humanos de segurança. E uma pessoa fica no lado oposto, no final da trajetória como um guia e anjo salvador. No fim da corrida a pessoa-guia dá um sinal de que o trajeto terminou (um sinal vocal como ‘stop’, por exemplo). Criado um espaço seguro, o performer pode mergulhar na experiência. Geralmente, depois de alguns passos dados, a pessoa perde total noção do espaço à sua volta, o medo se instala, a adrenalina aumenta, o corpo fica aberto ao imponderável, mesmo que se saiba que as outras pessoas oferecem segurança, que a trajetória não é tão grande e que correr é uma ação já decodificada pelo corpo, mesmo assim o corpo parece perceber o desconhecido e um imaginário decorrente deste. Parece que outras forças começam a agir (depois do medo, o desejo, a coragem e o prazer são forças que começam a se manifestar mais intensamente e a capacidade de afetar e ser afetado é intensificado, os poros são dilatados, o batimento cardíaco aumenta, o pensamento acelera, mas a dúvida paira. Estou chegando ao final? Tem muito caminho para percorrer ainda? Vou cair, bater, me machucar? Vão fazer alguma coisa comigo? Vocês estão aí para me socorrer caso uma coisa grave aconteça comigo? Posso correr mais rápido? Estas são algumas das indagações que atravessam o corpo no ato do exercício. Depois desta primeira etapa o jogo se propõe a variações, como correr de trás para frente, correr em dupla, correr em dupla de trás para frente, entre outras possibilidades que podem surgir a cada vez que o exercício é praticado, em cada nova oficina, com o praticante sempre de olhos vendados. O último estágio, quando o medo está amortecido, quando se é vencido e seduzido pelo perigo do novo e o desconhecido se avizinha, os performers começam a

atravessar fronteiras. A versão final do exercício é realizar uma trajetória livre, uma corrida onde o performer manifesta o que desejar, podendo contar sempre com a ajuda dos outros participantes para a sua ação poética. Essa fase do exercício se assemelha muito ao que Kazuo Ohno chama de *free style*.

Uma flor se abre. Nada se transmite enquanto ficarem copiando seu aspecto exterior. Para o interior se houver o aspecto de *beautiful* em relação à flor, se houver o cuidado por ela, então dá. Com a mente vazia, elas estão floridas. Não importa se é melhor ou pior estar assim, florida. Ela se abre inteira, até onde puder. Assim, com toda a alma. E não falem demais. Difícil, não é? Depois de desabrochar por completo, não há o que fazer, é o fim. Mas a flor não se acaba, ela permanece linda para sempre. Há um desabrochar assim, mas, sobretudo, não falem demais. Existem flores ao infinito. Observe a flor de frente, de trás, de todos os ângulos – o que fazer para expressá-la? Que tal fazer algo que se despedace, com todo o empenho, até que o coração fique em frangalhos? Agora podem até falar, mas, em todo caso, com firmeza, unindo com determinação todos os espaços ao espírito, façam, por favor em *free style* (OHNO, 2016, pág. 80).

No *free style* (estilo livre) o corpo do performer pode cantar, dançar, atuar ou realizar qualquer outro tipo de ação poética. Este estilo é uma forma de colocar o corpo em movimento sem preconceções, idealizações ou projeções mentais. Uma forma de conversar com o espaço e com sua subjetividade. Mesmo que a razão tente dimensionar a trajetória a ser criada, buscando manter o corpo numa zona de conforto e de segurança, se revela muito potente a abertura que o corpo experimenta ao atravessar o caminho desenhado por uma corrente de corpos que ora são anjos a nos zelar, ora são uma audiência ávida pela troca entre subjetividades. De olhos vendados, o estilo livre é uma forma de exercitar a liberdade performativa do participante, sem couraças. Este desabrochar proposto pelo dançarino de butô<sup>28</sup> Kazuo

---

<sup>28</sup> A dança butô é uma manifestação artística que nasce em um contexto artístico-político do pós-guerra japonês, no meio do século passado. Estruturando-se a partir de uma matriz subversiva, através de mecanismos de contestações nos campos da arte e da política como resposta de uma sociedade culturalmente derrotada e humilhada pelo modelo colonizador americano em voga naquele período. Nesse sentido, a dança butô se aproxima das perspectivas de produção performativa do ativista performer Guillermo Gomez-Peña, enquanto temática e práxis performativa. O butô tem no Yoneyama Kunio, o verdadeiro nome de Tatsumi Hijikata, o criador dessa dança no Japão, e em Kazuo Ohno um dos seus maiores expoentes e propagadores dessa arte pelo mundo. Importante frisar que tanto Hijikata quanto Ohno, os grandes referenciais da dança butô, carregam em suas poéticas aproximações, mas também muitas divergências na estética do corpo butô, bem como nas suas perspectivas filosóficas em relação a dimensão do butô nas artes da cena. Entretanto, tanto um quanto outro artista tem



Ohno se aproxima muito neste aspecto deste momento das oficinas do La Pocha Nostra. O desabrochar do performer pode se configurar como uma prática de si, uma escavação em direção às entranhas de si, uma vez que na produção de subjetividades o artista se experimenta pelos atravessamentos que dela decorrem. Vendar os olhos neste momento possibilita radicalizar este desabrochar, dentro de um campo seguro, mas minado pela crise entre corpos de (po)éticas muito singulares. Onde o convívio é encorajado, mas carregado também de instabilidades.

As fases anteriores do exercício serviram para colocar a minha mente à prova. A resistência do corpo se revela maior do que a resistência da razão. Aceita a sua derrota frente a intensidade do corpo, a razão não oferece mais resistências. O corpo agora empoderado pode caminhar por regiões mais profundas. Na oficina realizada em Santos fizemos o exercício *“Working in the dark to become familiar with your new peers and with a new space”*<sup>29</sup> que é o último nível dessa prática e foi muito interessante para se pensar novos níveis de profundidade dentro de si e convívio em uma coletividade de dissidências. Toda a oficina aconteceu numa garagem no subsolo do Sesc de Santos, a região era inóspita e ao mesmo tempo instigante para exercitar os outros sentidos, na ausência da visão. Por mais de duas horas fiquei junto com os outros performers escaneando todo o espaço possível com o corpo, usando os sentidos da audição, do olfato e principalmente do tato. A proposta versava sobre um mergulho cinestésico no corpo, no outro e no espaço. Um processo emancipatório se dá por uma dupla chave, instaura-se um respeito pela igualdade e o reconhecimento das diferenças. Desta forma, os corpos em relação vão criando comunidades temporárias através da sensação produzida pelo cheiro, temperatura, respiração e ruídos que o corpo produz. Para poder se deslocar, criar, produzir poéticas, pesquisar a si mesmo nestas condições é primordial trabalhar em bando. Os corpos se procuram, como forma de estabelecer terreno seguro para investigar suas micropercepções e se localizar

---

ressonância na poética da performance de Gomez-Peña e é esse aspecto que é relevante aqui nesse estudo. Para um maior aprofundamento sobre a dança butô é interessante pesquisar o importante trabalho do pesquisador Éden Peretta, reunido no livro “O Soldado Nu: raízes da dança butô”.

<sup>29</sup> “Trabalhando no escuro para se familiarizar com seus novos pares e com um novo espaço” (Tradução nossa).

no tempo e no espaço. Diante disso, os corpos vão formando pequenas comunidades de cooperação mútua, e coletivamente, este novo corpo composto por pessoas singulares produz mais potência de existir e re-existir nestas condições. Novos vínculos entre os performers vão se formando. O corpo agora está preparado para um novo mergulho.

A “*The Gaze: discovering the others “others”*” (O olhar: descobrindo os outros “outros”) é outra prática de si muito potente e que aconteceu na segunda etapa do trabalho de geração de confiança e vocabulário em comum dos participantes. O primeiro aspecto desse exercício, realizado em dupla (sempre se trabalhando com pessoas diferentes a cada nova rodada de exercícios), consiste em observar olho no olho o outro por dois minutos. Depois criando variações de distâncias entre olhares, entre planos de altura, olhares panorâmicos, sempre mantendo o outro à sua vista. Para Gomez-Peña esse é um dos exercícios mais xamânicos que o coletivo pratica.

Este momento serve de introdução para a prática do “*Poetic Ethnography: multi-sensorial exploration and careful manipulation of the human body*”<sup>30</sup>. Neste exercício o participante começa trabalhando através da troca de olhares, um dos integrantes da dupla fecha os olhos enquanto o outro, aos poucos, vai investigando seu corpo. Marcas de nascença, cicatrizes, tatuagens, piercings entre outras modificações corporais são observadas e contempladas pelo observador. Este processo é mais uma camada de aproximação e diálogo silencioso entre corpos. O próximo passo, após esta etnografia, é manipular o corpo do outro de forma a criar pequenos desenhos corporais, manipular o corpo a fim de criar estátuas vivas, com movimentos e pequenas ações, repetidas e espontâneas, imagens cotidianas e inusuais. Este jogo de manipulação intensifica a criação de um corpo afetivo.

Os exercícios do olhar e da etnografia poética oferecem condições para trabalhar o “*Human puppets and dancing doppelgangers*”<sup>31</sup> de forma mais

---

<sup>30</sup> “Etnografia poética: exploração multissensorial e manipulação cuidadosa do corpo humano” (Tradução nossa).

<sup>31</sup> “Fantoches humanos e dançando criaturas sobrenaturais”. O doppelgangers é termo de origem alemão que designa uma réplica que fica vagando pelo mundo fazendo se passar por você. Para muitos místicos é uma criatura sobrenatural que pode trazer confusão à pessoa, pois tal criatura transita entre uma cópia espiritual da pessoa e um gêmeo demoníaco.

intensa. Neste momento há a inserção de objetos da mitologia pessoal de cada participante na criação destes 'doppelgangers'. Antes de avançar neste ponto, acredito ser pertinente descrever a importância de alguns elementos estruturais que conformam o processo pedagógico criativo do La Pocha Nostra. Descreverei de forma sucinta e em tópicos:

### Espaço

A relação com o espaço é um ponto importante na pedagogia pochiana. Assumindo papel essencial no desenvolvimento das práticas, o espaço ganha o status de produtor de materialidades performativas. As oficinas podem acontecer em museus, sala de multiusos, centros comunitários, universidades entre outros espaços criativos. Um exemplo é a oficina de Santos que aconteceu em uma garagem de carros no subsolo da unidade do Sesc. As características do lugar foram muito bem aproveitadas pelos artistas criando um campo afetivo entre performers e arquitetura.

### Iluminação

Eis outro elemento preponderante na filosofia das oficinas. Os equipamentos de iluminação cumprem o papel de iluminar diversos aspectos das criações performáticas e são manipulados pelos próprios participantes, revelando aí um aspecto de autonomia do processo pedagógico, algo singular na prática do Pocha. Esta iluminação deve ser de fácil acesso e manuseio.

### Música

As músicas auxiliam na composição do clima das criações performáticas, podendo funcionar como intensificação de uma poética e/ou contraponto de camadas de subjetivação propostas pela criação dos corpos. Outro aspecto importante é que a música é vibração, assim ela age também em outra frequência de composição dos corpos performativos. Os performers participantes podem levar seus repertórios músicas para uma mixagem de

sons, e diversas vezes DJ e músicos são convidados a participar desta fase do processo.

### Prop

Os 'prop' ou adereços são objetos que compõem a iconografia e mitologia pessoal do performer. Objetos visualmente interessantes como figurinos, artefatos rituais, que sejam importantes para os universos simbólicos e estéticos do artista. Figurinos étnicos, militares, arte vestível, tecidos, fetichista criados pelo performer. Acessórios como perucas, chapéus, máscaras, joias interessantes, sapatos e maquiagem, além de objetos para diversos usos, como cordas e fitas.

Estes elementos auxiliam na composição das figuras que nascem do trabalho de investigação performativa. Aqui o ambiente vai se aproximando de uma perspectiva de apresentação de performances, mesmo que em todas as fases do processo este elemento (estado de apresentação) seja encorajado, isto é, as duplas de condutores sempre alertam para se trabalhar na mesma intensidade tal qual em uma apresentação. O que se pretende é que não haja diferenças entre estas fases da pesquisa, visando borrar os limites entre preparação, criação e apresentação.

Os fantoches humanos vão nascendo pela relação artista e obra-prima que o exercício promove. Na dupla cada um assume um papel. Aquele que se propõe ser obra-prima se coloca totalmente disponível para ser manipulado pelo artista, o outro da dupla. Após esta criação, usando os exercícios anteriores, ou seja, passando pela etnografia corporal, pela manipulação das partes do corpo, o artista vai compondo uma nova figura, a partir de suas mitologias, sensações e o imaginário aguçado pelos exercícios anteriores. Uma vez criada, o artista abandona sua obra – por um tempo – e vai intervir em outras obras, outros artistas interveem na sua obra, então, um projeto criado a duas mãos termina produzido por toda a coletividade, intensificando o senso de comunidade de artistas radicais. A dupla troca de função e o exercício recomeça. Uma segunda rodada de prática é realizada com a formação de quartetos, onde dois são artistas e duas pessoas

funcionam como obra-prima. Os artistas trabalham em conjunto, usando seus corpos para se comunicarem, não há o uso da voz, evitando crítica, imposição e racionalização do trabalho, tudo deve acontecer por meio de uma escuta interior e exterior, apuradas. O jogo entre os performers permite ao corpo criar experimentações de rituais que atualizam práticas de si enquanto performances artísticas conceituais. Para o teórico da performance Richard Schechner, a performance pode ser definida como um tipo de comportamento ritualizado pelo jogo. E os rituais são meios das pessoas se lembrarem, servem de auxílio para as pessoas atravessarem fronteiras e momentos difíceis, traumas e desejos que excedem a vida diária. São também memórias codificadas em ação.

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012, pág. 49-50).

No trabalho de treinamento performativo do La Pocha Nostra ritual e jogo são bases fundantes da sua prática pedagógica e das ações performativas.

Conforme as dinâmicas vão acontecendo, ao longo dos dias, a formação do corpo como campo de re-existência, como modo de existência se amplia. As diferentes maneiras de experimentação vão radicalizando a relação entre as diversas camadas de significação do corpo, e conforme o tempo de envolvimento no universo performático aumenta as relações se intensificam. Porém, Guillermo atenta para o cuidado com o corpo do outro na medida em que se sabe que ao acessar camadas de significação do corpo, elas ativam memórias corporais delicadas, tanto negativa quanto positivamente.



Figura 31: Performance “*Mapa Corpo/Rativo*”, 2015. SESC Santos. Foto: Ramilla Souza.

Nos primeiros dias de curso os exercícios de percepção e exploração energética do corpo são mais intensas, uma forma de acordá-lo. Já com as dinâmicas em curso, a quantidade de exercícios poéticos e conceituais vai aumentando na medida em que requer maior capacidade físicas, mentais e espirituais dos performers. Um destes exercícios, chamado de “*Creating tableaux vivants*” (criando quadros vivos). Para a sua realização por diversas vezes o coletivo utiliza uma prática chamada “*Compositional triptychs*” (Trípticos composicionais) como forma de aquecer estes tableaux.

O exercício dos trípticos consiste em delimitar uma área chamada de campo performático, separado da área cotidiana, que compreendo todo o espaço à volta deste campo. O jogo consiste em trabalhar sempre com três performers por rodada, onde um performer entrar neste campo e propõe uma imagem, depois desta estabelecida, outro performer entra e compõe com a imagem criada, por fim, um terceiro performer entra e finaliza a composição. No jogo existem algumas possibilidades de variação como um ou dois performers propor uma ação em diálogo com a imagem proposta pelo parceiro,

e conforme o exercício for esquentando, entrar mais do que três pessoas, às vezes todos os participantes, criando uma grande composição performática.



Figura 32: Exercício “*stop-and-go jam session*” na Oficina de Performance, 2012. SESC São José do Rio Preto. Foto: Pedro de Freitas.

Uma vez que o espírito performativo está aquecido o nascimento dos tableaux acontece. Geralmente trabalhado em quartetos onde sempre duas pessoas são artistas e duas pessoas funcionam como obras-primas, praticando o silêncio e o diálogo sensorio-corporal, os performers criam quadros vivos, radicalizando a composição, onde levam em consideração o espaço à sua volta, a inserção de músicas para as criações, a utilização de adereços e principalmente a proposição de ações para as ‘obras-primas’. Estes quadros são ativados pela criação coletiva entre os artistas propositores e os artistas que como obras-primas vão se adaptando e respondendo aos primeiros. Para estas ativações são sugeridos alguns procedimentos como: a sugestão de temas complexos e raciais, incorporar diferentes tipos de acessórios, adição de movimentos simples, pensar no corpo como uma tela em branco, incorporar-se na imagem, explorar sintaxes e conexões entre imagens criadas, experimentar diferentes iluminações e a relação entre imagem e arquitetura.

A temática da religião e todas as crises oriundas de um assunto tão espinhoso quando explorado pela diversidade cultural que as oficinas do La Pocha incentivam são trabalhadas na prática do “*Human Altars*” (altares humanos). Em linhas gerais, são exercícios de criação de imagens e ações em performance através de instalações idiossincráticas. Todos os trabalhos anteriores servem de repertório para estes novos processos criativos. Normalmente, os praticantes são divididos em pequenos grupos de cinco ou seis pessoas que criam um altar humano em algum lugar específico escolhido pelo grupo dentro do ambiente de trabalho.



Figura 33: alguns exemplos de “*Human Altars*”, no Laboratório de Performance, 2015. Universidade ABC, Tijuana, México.

Há uma série de exercícios que possibilitam o performer se experimentar como uma prática de si, acionando jogos, rituais e ações que agem na (trans)formação do sujeito da ação, afirmando a noção de ser/estar na arte e no mundo ao evidenciar o aqui e o agora. Mas, um dos exercícios mais completos - pensados estrategicamente para este momento e acionados pelos corpos já exaustos das práticas ao longo das mais de oito horas diárias de



trabalho - consiste em realizar as jam sessions de performance. A proposta central é começar a abandonar toda a metodologia do La Pocha Nostra, uma vez que o horizonte que perseguem é esse estado indisciplinar que a pedagogia radical possibilita, ou seja, as práticas servem de pano de fundo para que se possa criar uma verdadeira comunidade de artistas rebeldes, de atravessadores de fronteiras e que acionando seus corpos possam em *performance mode* (modo performance), jogar, isto é, atravessar as fronteiras do espaço, do tempo, do outro e de si, praticar-se como artista e como pessoa.

Assim, sobrevoou por três exercícios que embaralhados apontam como se dá esta criação que será compartilhada com uma audiência, o último elemento a entrar no jogo. “*Basic jam session: beginning to let go of the methodology*”, “*stop-and-go jam session*” e “*advanced jam session: creating collective dreams and/or nightmares*”<sup>32</sup> são três exercícios de preparação/criação/apresentação onde todos os elementos anteriormente estudados se fundem. É um mergulho no mundo pocha, fazendo emergir ações e mais ações performativas como modo de existência. Para mim estes três exercícios como camadas de aprofundamento circunscrevem toda a atividade performativa do La Pocha Nostra, onde tudo o que foi trabalhado é colocado à prova. É o espaço onde as personas que nascem das relações singulares entre corpos carregados de diferenças podem dançar. Persona é um termo interessante para delinear estes anjos e demônios que carregamos conosco, encravados em nossa carne, cobertos por nossa pele, alimentados pelo nosso sangue.

A persona pode ser capturada não exatamente pelo que é, mas nas relações que agencia, como relações de diferenças, entre eu e não eu, eu e outro, pessoas e pessoas. A persona surge com o próprio ato. Trabalha enquanto anda: no percurso. (...). Ao mesmo tempo em que é polivalente (é várias pessoas ao mesmo tempo, administra contradições, vive estados diferenciados e transitórios durante a performance etc.), a persona traduz tudo isso em ambiguidade profunda. E pode, através do processo performático, da travessia

---

<sup>32</sup> “Sessão Jam básica: começando a abandonar a metodologia”, “Sessão jam: pare e siga” e “sessão jam avançada: criando sonhos e/ou pesadelos coletivos”. Em tempo, jam é um termo emprestado do estilo musical jazz. J.a.m significa jazz after midnight (jazz depois da meia-noite), isto é, um momento em que o jazz era improvisado, tocado sem saber o que vinha à frente, tocado espontânea e improvisadamente. Na pedagogia pochiana, performar em forma de jam significa que mesmo o artista ter levantado materialidades performativas, criado personas e desenhado uma estrutura sequenciada de ações coletivamente, há a liberdade de jogar e ritualizar com o acontecimento no ato do acontecer, estar no presente da ação.

artística, construir uma experiência consistente. (...) A persona é o estado performático do devir, da transformação constante, que leva à construção e à dissolução, ao outro. E também a compreensão da perenidade da pessoa. Ao fim e ao cabo, a vida, em sua totalidade, leva ao devir mais forte, à morte. O devir-morte, travessia final, tem o poder de intensificar e condensar a consistência da vida, a experiência do vivido (CARVALHAES, 2012, PÁG. 109-111).

O primeiro voo instiga o performer a experimentar – através de suas personas criadas – algumas imagens e ações que julgam mais potentes, para que dentro da coletividade possa se testar sua capacidade de afetação. Geralmente esta primeira sessão acontece durante duas ou três horas de experimentação. Neste momento os dias de oficina são totalmente dedicados à prática destas jams. Depois de um grande intervalo (os intervalos das atividades sempre duram em média duas horas, é um período para alimentação, descanso, anotações e meditações sobre a produção de subjetividades vivenciadas), uma segunda sessão se inicia, aqui uma jam “stop-and-go” (pare e siga), ou seja, os performers constantemente entram e saem do espaço de jogo. A cada nova entrada é possível experimentar novas personas e suas variações. O próprio jogo possibilita o nascimento de cenas, imagens, ações e personas até então impensadas. Já na reta final da oficina acontecem jam session chamadas de sonhos e pesadelos coletivos. Nesta fase, as sessões podem durar até cinco horas ininterruptas de prática performática. É quando a resistência física, mental e espiritual é ampliada na medida em que o tempo passa. O que a pesquisadora Eleonora Fabião entende como estar no presente do presente da ação, num processo de intensificação de si em fluxo contínuo.

Em *Beyond boredom and anxiety* – estudo sociológico sobre a experiência do fluir – Mihaly Csikszentmihalyi diz: “Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente”. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre o ‘self’ e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro. (...) O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator (FABIÃO, 2010, págs. 321-322).

Por fim, há uma seleção feita, de forma coletiva, de todas as materialidades produzidas ao longo da oficina. Um roteiro é elaborado a partir deste material, para o compartilhamento com a audiência. Aqui alguns aspectos importantes a ressaltar. Em primeiro lugar a opção do coletivo La Pocha de estabelecer estações de trabalho ou plataforma de acionamento de performances. Em outras palavras, o espaço é composto de mais de um palco, normalmente três. Outro ponto é que nestes palcos as ações são acionadas simultaneamente, ou seja, diversas ações, cenas e fragmentos de processo acontecem ao mesmo tempo, diante disso o público é ativo no processo, pois é cocriador da obra ao vivo, ao ser convocado a criar a sua própria dramaturgia quando escolhe o que observar, quando observar e em alguns momentos atuar junto com os performers. Sendo assim, o público pode, livremente, transitar pelas plataformas, sair do espaço, voltar quando desejar, se posicionar entre duas plataformas, e assim criar diferentes perspectivas sobre a criação artística. Estes pontos destacados reforçam a ideia de que preparação, criação e apresentação são constantemente borradas, e deste modo o treinamento performativo é uma força que atravessa a todos e em todos os momentos das ações, embaralhando o tempo da ação, da reflexão, da contemplação, da arte, do cotidiano, logo da vida.



Figura 34: Exemplo do exercício “*Stop-and-go jam session*”, na oficina de Performance, 2012. SESC São José do Rio Preto. Foto: Pedro de Freitas.



Figura 35: Exemplo do exercício “*Advanced jam session: creating collective dreams and/or nightmares*”, 2015. Universidade ABC, Tijuana, México. Foto: Rodrigo Dorfman



Figura 36: Performance “*Mapa Corpo/Rativo*”, 2015. SESC Santos. Foto: Ramilla Souza



Figura 37: Performance “*Mapa Corpo/Rativo*”, 2015. SESC Santos. Foto: Ramilla Souza.

Finalizando, exponho dois prismas instigantes. O primeiro ponto recai sobre o trabalho com a nudez, uma vez que ainda é um tabu em nossa sociedade, mas que dentro do universo pocha este aspecto é compreendido de forma muito natural. É notável que no pouco tempo em que as relações se estabelecem, instaurado um clima de confiança no outro, no diferente, que o corpo não esteja nu, ou seja, há uma suspensão da moral vigente, e o corpo se apresenta como uma tela a ser colorida pelas diferentes cores vivas que nossa existência nos oferece. Essa exposição, do próprio sexo, por exemplo, ao invés de causar estranhamento é encarada com profunda naturalidade. Na verdade, este ponto, surpreendentemente, pouco se reflete nas práticas, tamanha a profundidade em que se mergulha. Há um desejo de se livrar da roupa cotidiana, que parece não representar as subjetividades silenciadas pela moral que nos cerca. Entretanto, achei interessante levantar este aspecto, pois achei singular a maneira como a nudez é abordada, não pelo viés da revelação do corpo, mas de seu discurso poético-político. Não obstante, é importante salientar que os performers selecionados para estas imersões performativas possuem experiências suficientes para encarar tais exercícios e situações. Essa maturidade nos faz comportarmos como animais, à luz do pensamento do filósofo Jacques Derrida,

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem sentimento de sua nudez. Não há nudez “na natureza”. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é que o se pensa. Para o homem seria o contrário, e o vestuário responde a uma técnica. Nós teríamos então de pensar juntos, como um mesmo “tema”, o pudor e a técnica. E o mal e a história, e o trabalho, e tantas coisas que o acompanham. O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. [...]. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica (DERRIDA, 2002, pág. 17-18).

Acredito que o pensamento sobre o nu e a nudez em si, no trabalho performativo, são caminhos para o exercício de treinamentos performativos, na medida em que lançamos novos olhares sobre nós. Ultrapassamos as dicotomias, certo/errado, bom/mal, perfeito/imperfeito para mergulhar na

realidade que somos, diante de uma natureza amoral. A nudez também é uma maneira de eliminar ou suavizar nossas diferenças, como forma de caminharmos em direção à nossa singularidade.

E para finalizar este mapa de re-existência, o mergulho nas profundezas do imaginário não deve acontecer sem o elemento do humor. Apesar dos exercícios versarem sobre práticas, jogos e rituais adaptados do teatro, das artes marciais, do yoga, da dança, do Tae Bo (prática que mistura boxe, ginástica aeróbica e arte marcial) e do Tensegrity<sup>33</sup>, o humor é encorajado através do riso induzido, quer dizer, o elemento sagrado é degenerado pela perspectiva pochiana, assim os exercícios são adaptados, transformados e deformados visando uma criticidade como atravessamento das práticas, como forma de descolonizar o corpo. As personas criadas acabam por trazer um traço paródico, em muitas vezes, pois é uma das propostas de Guillermo, que alerta, “If anyone objects to aesthetic irreverence, politically and sexually charged work, or physical proximity wit colleagues from other races or gender persuasions...you are probably in the wrong workshop”<sup>34</sup> (GOMEZ-PEÑA, 2015, pág. 35).

Parodiar degenerando os exercícios e ironizando sua complexidade. Desta forma, procura-se descolonizar as relações e os processos de criação. Observei no trabalho que a dificuldade de instaurar um campo de relações entre diferenças era menos pelas relações de fato entre diferenças do que por um pensamento colonizado que vê o outro como diferente, carregado de uma valoração moral. As proposições da pedagogia performativa do La Pocha procuram desestabilizar este platô de relações moldadas pela colonialidade que nos abarca. A presença do humor permite que o mergulho nas profundezas do imaginário seja leve e instigante, e promova encontros entre-corpos, criando novos modos de re-existir no mundo.

---

<sup>33</sup> O tensegrity foi uma prática difundida por Carlos Castañeda, criada a partir de passes mágicos de xamãs mexicanos.

<sup>34</sup> “Se desaprova a irreverência estética, o trabalho politicamente e sexualmente carregado, ou a proximidade física com colegas de outras raças e convicções de gênero...você provavelmente está no workshop errado” (tradução nossa).

## 5. MAPEANDO-SE

Estava montando uma quadra de tênis com um aluno, sabe? Quando ergui a picareta nas mãos, trombei em cheio e capotei, caí com tudo, como se estivesse sido derrubado por um mestre de judô. E olha que pratiquei judô por bastante tempo, mas isso nunca tinha me acontecido. Recomecei tudo e, de novo, paf!, capotei com tudo. Não podia acreditar que o acaso acontecesse uma única vez. Ele pode acontecer cem, duzentas, inúmeras vezes. Eu vivi essa experiência. Fazer assim, assim, assim até o fim. É verdade que é uma única vez, mas também é verdade que existem acasos que não são únicos, que se repetem infinitamente (OHNO, 2016, pág. 222).

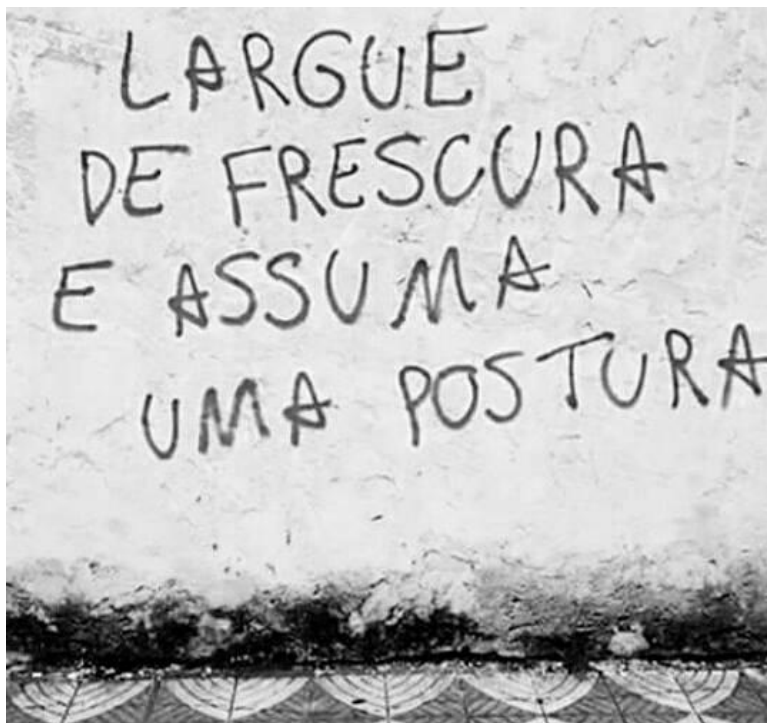


Figura 38: provocando posturas.

Entre!

Atravessado por essa palavra, entrei, atravessei o mar, a água. E a água me atravessou, composição de mar e eu, mergulhamo-nos. A imensidão do mar é a imensidão da vida a transbordar. Isso me faz lembrar um conto do escritor uruguaio Eduardo Galeano (2002) sobre o encontro de uma criança com o mar,



Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2002, pág. 14)

Meu pai não me levou até o mar, mas sua forma de encarar o mundo tem me ensinado muito sobre o mar (como encontro de artevida), e como vê-lo e vivê-lo.

Este estudo tem como objetivo costurar discursos teóricos e histórias de vida como atravessamentos, e nesse encontro, também, produzir experimentações poéticas. A primeira pista que segui, caminhando paralelamente às reflexões, era escolher alguns aspectos da minha biografia, que tinha como pano de fundo fazer uma homenagem póstuma à minha mãe. O fato de ter enterrado minha mãe no dia do meu aniversário, a relação que tínhamos e a postura que ela exigia de mim diante da vida eram entradas potentes para uma escrita preocupada em refletir sobre treinamento como campo de afeto. A morte é um traço de intensidade da vida. Sempre que a morte nos ronda, afirmamos nossa vida. A morte é um susto, um espanto.

Entretanto, quando saí a campo, e comecei a investigar o mundo ao meu redor, entrar pelas frestas que surgiam conforme eu me deslocava pelo espaço e começava a abrir minhas entranhas, observei que na verdade estava fazendo um elogio ao meu pai. Fui notando que um corpo afetivo foi sendo construído por nossos encontros, e que meu pai já havia proposto o jogo (descobrir-se pelo encontro) há muito tempo.

Meu pai nunca teve comigo demonstrações de carinho extravagantes. Por mais que fosse uma pessoa expansiva e sorridente, quando se tratava de demonstrar carinho por mim, isso acontecia de maneira muito sutil. Me lembro que depois que saí de casa, quando voltava para visitar meus familiares, meu pai pouco ou nada falava. Todavia, havia uma mania (que depois de muito tempo notei, e então brilhou meus olhos); ele gostava de me seguir pelos cômodos da casa, de forma discreta. Isto é, quando eu estava na sala ele sentava perto de mim, em completo silêncio. Eu me deslocava para a

cozinha, e de repente, lá estava o meu pai do meu lado. Em silêncio! Fui deduzindo que meu pai não sabia muito o que me dizer, não sabia dizer se estava orgulhoso dos meus feitos pelo mundo ou desapontado por eu não estar perto dele para continuar seus passos (como parecia ser seu desejo), mas a forma de demonstrar afeto era ficar perto de mim, em silêncio. Pela sua forma singular de se manifestar, pelos acasos que lhe acometeram (suas inúmeras situações de embate como a morte em seus diversos acidentes) e por sua relação comigo, vejo no meu pai extravagância, acaso e silêncio. Assim vejo o treinamento performativo, composição de extravagâncias, acasos e silêncios, composição de atravessamentos como campo de afetos.

Chego então ao capítulo final (será?). E nesse jogo de imagens e frases catalizadoras de produção dessa escrita, propulsora da criação destes territórios, esta imagem acima é a mais emblemática de todas, tal a força que esta imagem infere sobre a vida. Sua força me fez recorrer às palavras de Kazuo Ohno, que coloquei na epígrafe acima, para me auxiliar nessa jornada. Parece que os diversos territórios mapeados pedem uma postura. Uma postura que está na iminência de todas as quedas.

A minha postura é de abertura diante dos acasos, em todas as suas repetições. O desejo de escrever sobre treinamentos para o performer nasce no processo que vivi com Renato Cohen. Mesmo o processo tendo sido relativamente curto, pois tão logo ele morreu, a intensidade com que as experiências aconteciam me levaram ao interesse sobre o treinamento como um acontecimento transcendente à sala de ensaios, na medida em que ele embaralha processo e apresentação dentro do conceito de *work in process*. O desejo foi embaralhar também espaço cênico e espaço cotidiano, como local de reinvenção de si e possibilidade de (trans)formação (po)ética do sujeito.

Num importante estudo sobre o conceito de treinamento para atores e performers, Matteo Bonfitto (2013) aponta três possíveis perspectivas de entendimento do treino. Uma perspectiva recai sobre o treinamento como *práxis* (do grego 'prattein', que significa fazer), ou seja, um treinamento que parte de intenções e pressupostos como meios para se atingir a um fim específico, um saber fazer, assim um treinamento estruturado, como revela o pesquisador. Outra perspectiva por ele apontada é o treinamento como *poiesis*

(do grego 'poiein', que significa fabricar). Aqui se trata de um treinamento não estruturado, e que visa a exploração de princípios, um 'trazer algo à tona', como afirma. Por não ser estruturado, este treinamento pode possibilitar a criação de procedimentos e elementos para a cena ou para acionar uma ação performática, assim este treinamento é criativo, podendo acontecer de modo velado ou perante a uma audiência.

A terceira perspectiva apontada por Bonfitto é o treinamento como um modo de existência, ou uma prática de si. Este treinamento está ancorado nas ideias de um "trabalho sobre si", um trabalho que ultrapassa as duas perspectivas anteriores, mas não se distancia delas, uma vez que as atravessa, propiciando rupturas. São exercícios que articulam práticas psicofísicas e espirituais, que dilatam a percepção e invadem o cotidiano e a vida comum do artista. E como movimento contrário, esse comum compõe este campo artístico, num movimento dentro-fora do corpo.

Matteo Bonfitto, neste estudo, relata uma passagem significativa de como o pintor italiano renascentista Cennino Cennini descreve como o artista deve se preparar para a realização de um trabalho,

[...] se a você (artista) é feita a encomenda de um trabalho artístico pelo Papa ou pelo rei para que projete a cúpula de uma igreja ou um castelo, três meses antes é preciso parar de comer, dois meses antes é preciso parar de beber vinho, um mês antes é preciso interromper as relações sexuais, três semanas antes você deve envolver a sua mão direita em um gesso, e deixa-la completamente imóvel e o dia em que você começará o trabalho você deve quebrar o gesso; se você pegar uma caneta fará círculos perfeitos... (CENNINI apud BONFITTO, 2013, pág. 168).

O interessante que esta passagem destaca, mais do que o tipo de trabalho e para quem é endereçada a encomenda, é a relação do artista com sua obra e o quanto o universo pessoal e o artístico se misturam. E o quanto a cada novo trabalho artístico, o artista além de aprofundar seu trabalho, também se investiga, provocando uma modificação existencial em si mesmo. Por esta perspectiva, uma pessoa simplesmente realizar uma deriva pelas ruas de uma cidade, encontrando pessoas de distintas realidades e alimentando-se destes encontros (carregando um coração de boi nas mãos, por exemplo) se configura como uma maneira de se treinar, ao acessar lugares incorpóreos dentro do

performer. Não se configura especificamente como uma *práxis* e nem uma *poiesis*, mesmo comportando ambas. Ao mesmo tempo que, sob uma perspectiva se realiza algo concreto e objetivo, como caminhar de um ponto ao outro, sobre outra produz abertura subjetiva para/no mundo. Desta forma, segundo Quilici, o treinamento não somente reafirma o espetacular como campo estético, bem como incide numa (trans)formação ética do sujeito,

O treinamento no campo da ética implica um exercício de atenção ao cotidiano, envolvendo uma percepção mais refinada da fala, das ações, e das intenções envolvidas no desempenho de afazeres diários. Como se a mesma atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em comportamentos puramente reativos. [...] nesse sentido, a ética pode ser relacionada a um tipo de exercício, que faz do enfrentamento das situações comuns um trabalho básico do praticante (QUILICI, 2015, pág. 180).

Ferracini (2014), também investiga o conceito de treinamento. Para ele o processo de treinamento cumpre um duplo movimento (paradoxal), pois ao mesmo tempo que é uma forma de adestramento também é intensificação de uma capacidade já existente. Num estudo etimológico da palavra treinamento feito pelo pesquisador ele chega ao termo, oriundo do latim, *traginare*, que compreende “adestrar o falcão a pegar a sua caça, levando-o a perder o medo<sup>35</sup>”, isto é, melhorar uma capacidade (ato de caçar) já inerente, pois segundo a biologia, o falcão já é um caçador nato, portanto o treinamento serve para ele, falcão, intensificar a sua capacidade de caçar, conforme atesta,

O falcão já caça. Com o *traginare* ele amplia essa capacidade, intensifica sua capacidade. Ele não gera ou cria uma nova habilidade mas amplia essa já existente. Em última instância, com o *traginare* o falcão intensifica-se a si mesmo, amplia-se como falcão sem deixar de ser falcão: gera um *devir-outro-falcão*. A palavra treinamento, nessa faceta etimológica específica, nos leva para um território de intensificação de si. Para além de aprender outras habilidades, acumular aprendizados técnicos estrangeiros, preparar-se para uma competição, o treinamento, enquanto *traginare*, nos convida a uma experiência de intensificação de si (FERRACINI, 2014, pág. 26).

---

<sup>35</sup> *Traginare* significa “adestrar o falcão a pegar a sua caça, levando-o a perder o medo de certa ave selvagem ao lhe dar de comer uma galinha sobre uma ave domesticada da mesma espécie daquela selvagem, com isso o falcão se habituava com as características daquela ave e quando fosse lançado à caça da mesma já não mais lhe tinha medo” (FERRACINI, 2014, pág. 25).

Com esse exemplo de aprendizagem de caça do falcão, deduzo que a intensificação de si num treinamento performativo ultrapassa o espaço de criação/apresentação, a sala de ensaio ou no contato com o público (local de caça do falcão) e invade o cotidiano (local de alimento do falcão). O treinamento é uma composição destes afetos, do contato com as estruturas destes espaços, a sala de ensaio vazia e/ou o cotidiano, a rua e o outro. A pesquisadora Elisa Belém, à luz do pensamento de Ferracini sobre o conceito de treinamento pesquisado por ele no LUME Teatro, revela,

[...] o que se considera agora como um treinamento, corresponde à uma composição de afetos. Esta pode existir em diversos modos de treinar, como na ação de sair às ruas e vivenciar experiências, ao observar os fluxos cotidianos ou as relações sociais. O treinamento é visto como um ato para a geração de afetos e intensificação da experiência de vida. Questiona-se, por exemplo, a tripartição entre treinamento, ensaio e apresentação. Pergunta-se: onde se cria? O que é a criação dessa ação física? Onde se cria treinando, ensaiando, apresentando? (BELÉM, 2017, pág. 14)

O que durante este estudo propus refletir é que as instâncias de preparação, criação e apresentação estão diluídas na cena contemporânea. E que o treinamento performativo não se reduz ao processo de aquisição de técnicas enquanto uma práxis (uma preparação), nem circunscreve a uma ferramenta de produção poética, enquanto poiesis (uma criação/apresentação), mas ao mesmo tempo se insere em ambas, pois as atravessa. O treinamento performativo é um movimento, e por isso atravessa, abre fissuras e repousa entre lugares. Mas não se trata de um movimento de evolução, mas de volução. Volução compreende um processo espiralado, que gira em volta de um centro sem nunca o atingir. O treinamento performativo enquanto volução não tem um fim específico, uma meta, mas possibilita uma intensificação de si. Volução como aponta a pesquisadora e performer Maria Beatriz Medeiros, citada num artigo do pesquisador André Luiz Rodrigues Bezerra, pode ser compreendido como,

[...] uma distinção relativa à ideia de desenvolvimento originada do termo evolução, [pois] abarca a ideia de “processos em voluta, em espiral, rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro, sem jamais manter um só movimento” (MEDEIROS apud BEZERRA, 2016, pág. 160)

Uma espiral a girar em si nunca atingindo o centro. Um movimento tangencial e multidirecional. Desta forma, mais do que uma produção poética (mas também esta produção), entrar no universo do meu pai é para mim experimentar estados afetivos no encontro. Vivendo todos os acasos, repetidos por diversas vezes, como intensificação da relação e, por conseguinte, uma prática de si. Neste estudo assumir uma postura é se colocar poroso e aberto, entre voluções.

### 5.1) FLUTUANDO NAS SUPERFÍCIES

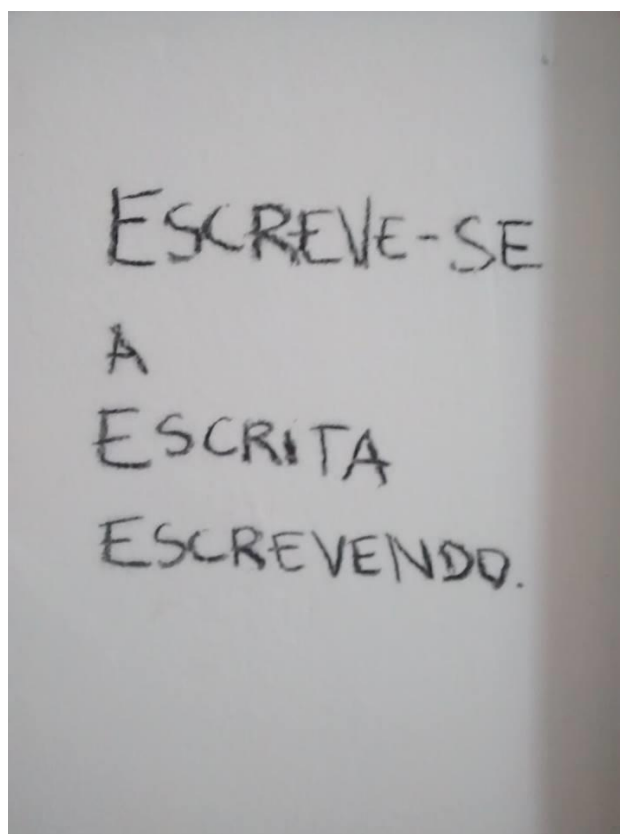


Figura 39: provocando palavras.

Durante a pesquisa, entre leituras de artigos e livros, entre apreciação de espetáculos e performances, entre reflexões, realizações e encontros com meu pai, fui colhendo material, ativando a memória e inventando situações onde pudesse construir junto com ele um território

existencial. A junção destas materialidades compartilho nesse momento da pesquisa acadêmica.

A frase-provocação *Escreve-se a escrita escrevendo* é uma forma movente de concluir esta etapa de um processo que se revela infindável. Esta imagem e seu discurso são reveladores do movimento, que desde o começo, dos primeiros rascunhos de desejo de pesquisar a vida enquanto campo de embate entre a reflexão e a ação, em si floresce. A única forma de viver estas experiências é vivendo estas experiências, estando aberto às pistas que a vida me oferece. Mirar na minha mãe morta e chegar no meu pai vivo. Caminhar em direção a morte para afirmar a vida. Atravessar o mar, todos os mares de dentro de mim, como forma de afirmação de si. Encontrar na vida delírios, espantos e resistências e tentar dançar tudo isso. Então, continuo!

Os primeiros rascunhos que arranhei em sala de ensaio quis dar conta de responder ao universo de minha mãe. As músicas de novenas, as histórias de meu avô, a relação com uma perspectiva de sagrado (influenciada pelo cristianismo fanático de minha mãe) foram pistas para visitar este espaço laboratorial. Mas, como um artista cartográfico usando o meu radar como uma atenção flutuante como guia, em diversos momentos desfocava do caminho para sobrevoar universos paralelos. Nestes sobrevoos, ainda que turvo, a imagem do meu pai foi se delineando. Talvez fosse uma forma de tocar na existência mortal de minha mãe, uma vez que em vida uma de suas bandeiras era nos aproximar, pai e filho. Essa aproximação veio com sua morte.

O desejo é realizar uma dança ritual experimental sobre a morte da minha mãe e a relação minha com meu pai criando um experimento performativo que transite entre a performance, a dança e o teatro. Comecei realizando algumas visitas ao túmulo dela no cemitério e experimentando alguns estados meditativos, de silêncio profundo, tentando absorver e observar por quais estados meu corpo era atravessado ao entrar em contato com aquele espaço, que para os cristãos de vertente católica é sagrado e traz consigo uma aura espiritual, um campo de almas. Então, como a alma poderia dançar no meu interior? Queria que a dança começasse ali, nas estranhas, morada da alma.



Figura 40: eu e a minha mãe, em seu túmulo, em Cambuí-MG. Foto: Rita Daniela.

Quando faço assim, “mamãe”, já sou abraçado por ela. Tem que ser assim, esse é o sentimento. Estou com 88 anos, faço 89 em outubro e, mais um ano, terei noventa anos. É assim que se dá essa “mamãe”, nessa situação em que mais um passo, mais meio passo, minha vida se apaga, eu morro. A vida, a alma, é sempre “mamãe”. A alma precede. Mais um passo e a carne desaparece. Morre. Depois disso é a dança de espíritos, a dança de fantasmas, o fantasma. Torna-se dança de fantasmas porque a carne não aguenta mais? Porque é lindo demais, é lindo, então esqueça o corpo. Quero continuar minha dança de fantasmas mesmo depois de morto (OHNO, 2016, pág. 216).

Como Kazuo Ohno, dançar a morte e a vida, na dança me encontrar junto com os dois, a dança do pai, do filho e da mãe. Fui atrás de meu pai para lembrar o passado de minha mãe, nisso nossos laços foram se fortalecendo. Fui me alimentando do universo riquíssimo de situações e histórias de meu pai. Fui descobrindo que acessar meu pai era uma forma de acessar minha mãe, e com isso ir formando um corpo afetivo como treinamento performativo.

Importante destacar que eu não pretendo dançar uma dança que represente a minha relação com meus pais, não há nenhuma intenção demonstrativa, não há no meu horizonte a procura de uma significação precisa



e hermética. Desejo instalar um campo afetivo pelo jogo entre corpo, tempo, espaço e as imagens que me surgiram ao longo do processo, nas minhas tentativas de entrar nas fissuras abertas pelo constante processo de atualização da realidade que os treinamentos me proporcionam. Uma dança dos afetos da vitalidade, fluir na imanência, segundo o pensamento de José Gil.

Para o filósofo Gil (2013) em sua leitura sobre as ideias do psicólogo-psicanalista americano Daniel Stern, ‘afetos da vitalidade’<sup>36</sup> diferem dos ‘afetos categoriais’. Estes circunscrevem afetos discretos como o medo, a cólera, a repulsa, a alegria, a tristeza, por exemplo. Os afetos de vitalidade indicam o perfil de ativação, a intensidade de um gesto ou ação, dimensiona a ação de intensificar a vida ou indica o ‘acesso’ para tal,

[...] a irrupção brusca de cólera ou de alegria, “uma inundação de luz, uma sucessão acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável provocada pela música e uma injeção de estupefaciente, todas estas coisas podem dar a impressão de um ‘acesso’. Partilham os mesmos modelos de descarga dos neurônios, embora pertençam a territórios diferentes do sistema nervoso. Chamo afeto de vitalidade de um ‘acesso’ à qualidade do que é sentido por ocasião de todas estas transformações” (GIL, 2013, pág. 80).

A reunião de materiais como imagens, músicas, gestos, ações, movimentos, vídeos e troca de ideias em sala de ensaio e fora dela, e minha relação com o mar formam um território de investigação que procuram alimentar estes ‘acessos’, e são eles que pretendo compartilhar com a audiência. Pensar no treinamento performativo como diluidora das fronteiras entre preparação, criação e apresentação, bem como mergulhar no estágio das transparências, na investigação de si com Januzelli e por outro lado exercitar a micropolítica do corpo nas intensificações de si junto ao La Pocha Nostra e ao Guillermo Gomez-Peña são formas de cultivar esses ‘acessos’, encontrar estas âncoras. Tudo isso alimentado pela travessia realizada com meu pai e o campo afetivo que minha relação com o mar me proporcionou.

---

<sup>36</sup> Maiores informações sobre o conceito de ‘afetos da vitalidade’ ver no capítulo “O gesto e o sentido” do livro *Movimento Total* de José Gil, Editora Iluminuras, 2013.

## 5.2) ÚLTIMOS DESVIOS: ENTRE-LUGARES

Do processo com ele nasceram algumas travessias que foram trazendo imagens, gestos e ações que fui experimentando em sala de treinamento e fora dela. Essas travessias foram derivas realizadas ao longo da pesquisa.

### 5.2.1) DESVIO UM: CAMINHANDO COM O CORAÇÃO



Figura 41: na cidade. Foto: Ronaldo Záphas

Conforme relatei no capítulo três, me coloquei como desafio realizar uma performance duracional que consistia em caminhar pelas ruas onde moro, no centro de São Paulo, indo de minha casa até um local específico, a Universidade de São Paulo (USP), encontrando pessoas pelo caminho, observando a reação delas, e me alimentando dessas reações. Fiquei observando como meu corpo recebia aqueles olhares curiosos, os comentários emitidos por sussurros, os olhares de reprovação ao balançar a cabeça

negativamente e as expressões de surpresa pela cena que presenciavam. O coração de boi carregado nas mãos possibilitou tais impressões da audiência. Vestindo terno e gravata como figurino revelou contrastes com a carne fresca nas mãos. Com o passar do tempo, o cheiro dessa carne também funcionou como um provocador de reações, principalmente repulsivas. Pude experimentar todos estes estados durante a performance, e sentir os diferentes comportamentos das pessoas. Meu objetivo foi experimentar diferentes tipos de afeto, não somente aqueles que nos aproximam, mas os que nos afastam.

### 5.2.2) DESVIO DOIS: TROCANDO DE PELE



Figura 42: no mato. Foto: Ronaldo Záphas

Conforme os encontros com meu pai aconteciam mais as diferenças apareciam. Sobre um aspecto, o relacionado à figura masculina, tivemos alguns choques. Meu pai não apresentava traços explícitos sobre a defesa de uma normatividade sexual, não havia nenhum tipo de orientação nesse sentido muito embora parecesse acreditar nos limites esperados para o papel do homem e da mulher na sociedade. Embora esperasse que eu, sendo homem, logo macho, seguiria seus passos, continuaria afirmando o poder do

patriarcado. Isso, inicialmente, nos afastava visto que eu intensificava meu interesse pela arte teatral e tudo que este universo carregava.

Seu desejo, implícito, era de que eu pudesse formar uma família (tradicional), lhe desse alguns netos e casasse na igreja (embora esse desejo fosse mais forte em minha mãe, por sua crença na instituição católica). Que o ritual de uma família tradicional fosse respeitado. Contudo, o tempo e minha postura foram relevando alguns desvios nesse caminho. Meus estudos performativos me levaram a experimentar poeticamente estes elementos embaralhados no meu corpo. Assim, comecei a experimentar alguns elementos do feminino no meu corpo enquanto um exercício de alteridade estética. Conforme nosso embate crescia e meu pai não respeitava minhas decisões e opiniões sobre o mundo e meu corpo, mais experimentações – como resposta poética – eu realizava. Me propus então realizar uma dança-deriva pelas ruas para ampliar o espectro de observação do olhar, principalmente masculino, mas também do feminino sobre meu corpo travestido, usando um vestido de noiva.

Sempre me fascinou o universo travesti como desvio da normatividade sexual e força de afirmação da diversidade inerente a uma sociedade, verdadeiramente, saudável. Mais do que estranhamento ou choque diante do exterior, a experiência me trouxe mais descobertas na minha relação com meu próprio corpo, pois pude observar como a normatividade tenta aprisionar as singularidades dos corpos. Esse exercício de alteridade me possibilitou rever minha relação com o mundo e o meu papel na minha existência cotidiana. O contato com as pessoas na rua, a textura e o peso do vestido serviam de estímulo para a produção de movimentos, gestos e ações. Meu objetivo era vestindo essa pele dançar o meu feminino no seu choque com o cotidiano, sobretudo sob o olhar inquisidor do universo masculino que eu encontrava pelo caminho.



Figura 43: minha deriva com vestido de noiva pelas ruas de São Paulo, 2015. Foto: Anna Santos

Consegui, mesmo que de maneira ainda incipiente e efêmera, registrar um momento performático ao estabelecermos um jogo de composição entre nossas figuras, na construção de uma família, ainda que desviante. Ele aceitar este jogo possibilitou novas aproximações entre nós.



Figura 44: eu e meu pai, performando mulher e homem, 2014. Foto: Ronaldo Záphas.

### 5.2.3) DESVIO TRÊS: AMBIVALÊNCIAS

Durante a pesquisa, os espaços de treinamentos eram diferentes e se interpenetravam nos caminhos que eu escolhia percorrer conforme a investigação se aprofundava. Por um lado, continuava com os laboratórios com Janô e Henrique e ali experimentava alguns aspectos desta criação, por outro colocava este material em ebulição dentro das oficinas do La Pocha Nostra. Transitando por estas ambivalências novos elementos foram surgindo. Conforme treinava e investigava as sensações que os encontros com meu pai me proporcionavam, as possibilidades de ação e movimentos que objetos como coração e vestido me ofereciam, bem como o jogo entre todos estes elementos e novos que surgiam, conforme isso avançava mais contundente era para mim a criação deste território como experimentação poética.

Fui experimentando uma persona que transitava entre masculino e feminino, seja pelo diálogo dos adereços usados como coturno e calcinha vermelha, seja pelas relações criadas entre pedados de carne de boi como língua (masculino) e coração (feminino). Às vezes abandonava todos os adereços e figurinos interessantes e me colocava disponível para outros processos com outros artistas que transitavam pelos mesmos territórios existenciais. Todas as entradas que poderiam levantar reflexões acerca das questões de gênero (disparadas pelos sonhos do meu pai sobre meu futuro matrimonial) eram por mim experimentadas nesta fase da pesquisa, principalmente nos laboratórios do La Pocha Nostra, local onde tais possibilidades eram encorajadas. Das criações lá experimentadas, retornava para laboratórios solitários e na minha parceria com Henrique para aprofundar elementos que eram apontados.



Figura 45: laboratório de pesquisa *vestido+coração*, possibilidades de composição, 2014.  
Foto: Débora Navega



Figura 46: Performance "*Paper Dolls*", vivendo outros femininos no meu corpo, CCSP, 2015.  
Foto: Rodrigo Munhoz.

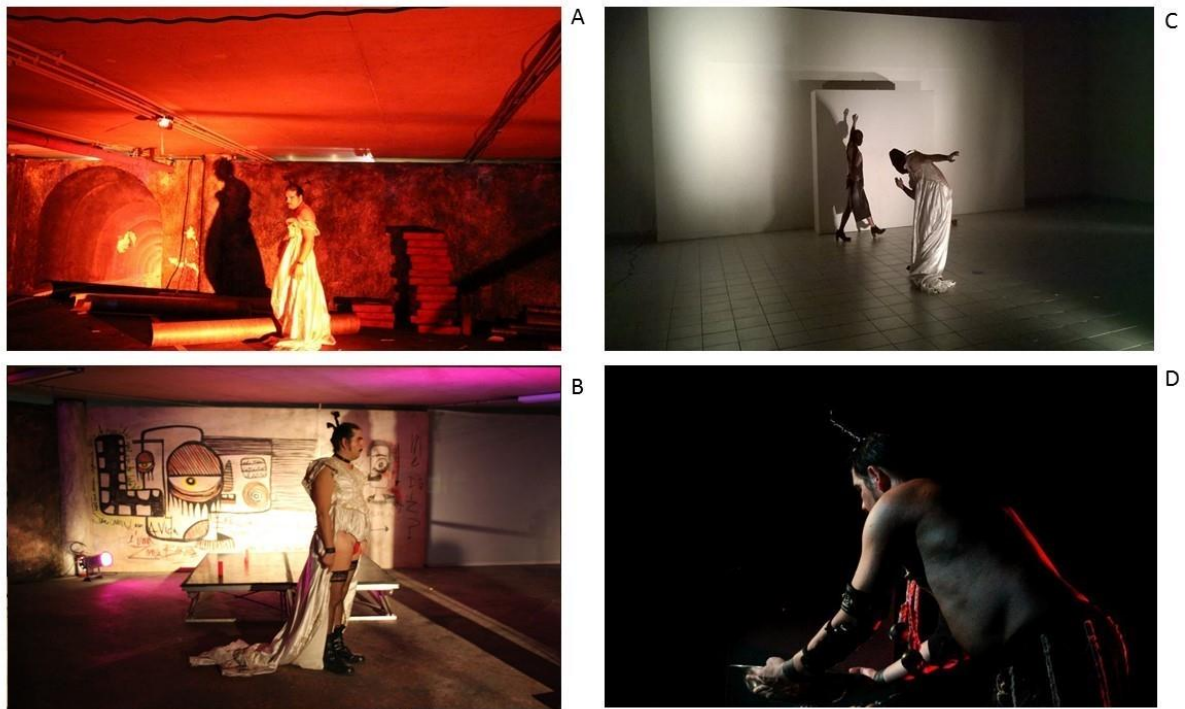


Figura 47: diferentes momentos de experimentação da persona do vestido nos encontros com o La Pocha Nostra, no Brasil e no México em 2015.



## 6. CONSIDERAÇÕES ATUAIS: ENCRUZILHADAS

Todos estes desvios, caminhadas, rupturas, acelerações e ralentações foram produzindo em mim diversas intensidades, foram me possibilitando exercitar uma prática de si, uma abertura para a vida e sobretudo me realizar através dos encontros entre pessoas, sujeitos e objetos, eu e a natureza. Dito desta forma parece até que o caminho foi leve e suave. Pelo contrário!

Esse troço de pesquisar a gente mesmo é um caminho tortuoso. Você lida com seus fantasmas, muitas vezes se sente perdido, em outras se vê flanando. Duvida da capacidade de percepção, mistura a realidade produzida com as projeções que o ego, o medo e o desejo criam. Se perde por diversas vezes no caminho, acha atalhos, perde tempo, ganha espaço. Gasta vida, retoma o prumo da vida. Vive acessos de loucura, muda radicalmente de estados de espírito em pouco tempo. Duvida da própria existência. É um viver vivendo entre crenças e fantasmas.

Depois de tudo, me vejo numa encruzilhada, numa das mãos minhas experiências com Janô, com o laboratório com meu parceiro Henrique, e todas as formas de pensar o treinamento ali embutidas, carregadas por parte de um pensamento oriental de mergulho em si descoladas da espetacularização; em outra mão meu contato com Gomez-Peña, o convívio em um campo de batalhas afetivas, espaço heterotópico de liberdade e seu pensamento ocidental, latino-americano e descolonizador. Estou numa encruzilhada: para onde ir? Como as imagens deste capítulo revelam, quais são os caminhos? Em qual chão devo pisar quando penso em treinamento para performers? É preciso escolher?

Antônio Januzelli acredita que todo o trabalho do artista presencial compreende desalojar-se de si para tornar-se outro. E esse exercício de alteridade só é possível quebrando a dicotomia pensamento-ação, cuca e corpo, como revela,

Cuca e corpo, a divisão a que estamos submetidos se não acordarmos. [...] Estou onde estou? [...] Olhar, olhar mesmo, tocar, tocar mesmo. Na hora de comer, comer. Na hora de estar contigo,

estar contigo. Jamais abandonar o “eu estou comigo”. A cada instante. O real é o instante, único, sempre [...] Habitar-se em si mesmo e, só assim, conjugar-se realmente com o outro, outros. Mergulhado em si, sem desligar-se dos 360 graus em torno, é tornar-se homem, não um homem: homem (JANUZELLI, 2009, pág. 35)

Por outro lado, o performer Guillermo Gomez-Peña, na sua pedagogia ao explicar como os exercícios devem ser praticados, defende que todo o trabalho do performer está centrado no desafio de estar no presente, pela maneira performativa de agir. Induzo que aqui também não há separação entre corpo e mente, mas o mergulho do artista na presença em si. “To be clear, by “performance mode” we mean a heightened awareness of presence time paired with a sense of total body performativity. These exercises should be undertaken with the same intensity as an actual performance<sup>37</sup>” (GOMEZ-PEÑA, 2011, pág. 35).

Assim, posso inquirir que por caminhos diferentes estes artistas pensam na intensidade de si como local do treinamento na arte presencial. Talvez uma das diferenças que há entre eles seja pelo fato de que Janô defende um trabalho artesanal nas fases do processo criativo, como preparação e criação, por exemplo, vendo-as ainda em separado. Por outro lado, Gomez-Peña propõe embaralhar estas fases conforme o artista se apropria do vocabulário do universo que aciona. Mas, é inegável que este também reserva um tempo para trabalhar o performer anterior ao seu contato com a audiência. Pode-se ver tais artistas como oposições em suas formas de pensar e fazer arte presencial, mas pode-se pensar no intervalo que suas (po)éticas produzem se colocadas em choque e a potência que daí decorre.

Se suas visões de treinamento forem pensadas enquanto uma dualidade, a partir da lei da não-contradição aristotélica<sup>38</sup>, que admite apenas duas possibilidades (ser ou não ser), em que uma proposição verdadeira não pode ser falsa e nem uma proposição falsa pode ser verdadeira, pelo princípio da identidade e da não contradição, eu deveria escolher um dos dois caminhos.

---

<sup>37</sup> Para ser claro, por "modo performance" queremos dizer uma maior consciência do tempo presente emparelhado com um senso de performatividade corporal total. Estes exercícios devem ser realizados com a mesma intensidade que uma performance real (Tradução nossa.)

<sup>38</sup> Mais informações ver em “ARISTÓTELES. *Metafísica*, livros IV e VI. (Tradução, introdução e notas Lucas Angioni) *Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução nº 14, IFCH/UNICAMP, 2007*”.

Pensadas assim, ou os campos de preparação, criação e apresentação são fases separadas do processo ou estes espaços se amalgamam.

Prefiro pensar performativamente, provocado pela primeira epígrafe deste estudo, que na fala de Eleonora Fabião propõe pensar o performer, enquanto um educador da percepção, como ativador de latência paradoxal, ao vivo, “o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual” (FABIÃO, 2009, pág. 237). Ser e não ser separado e junto. Ser e não ser Janô, Gomez-Peña e Cohen. Ser e não ser meu pai e minha mãe. Ser e não ser mapa, desvio e mergulho. Ser e não ser mar. Ser e não ser em si. O treinamento performativo é um movimento, um atravessamento, um acontecimento produzido pela realidade. Assim, nele moram oposições, paradoxos, ambiguidades, contradições e ambivalências, porque ele mora no entre mundos. Compõe afetos, e ao compor trabalha sempre no e e não no *ou*. Assim, seu processo não se finaliza, mas continua...



Figura 48: no mar. Foto: Ronaldo Záphas.

## 7. BIBLIOGRAFIA

### Livros

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas 1: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BEIGUI, A; BRAGA, B. **Treinamentos e Modos de Existência**. Rio Grande do Norte, EDUFRN, 2013.

BEZERRA, A. L. R. Treinamentos de Resistência em Performance. In: VIEIRA, M. S; HADERCHPEK, R. C. **Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas**. Natal, EDUFRN, 2016.

BONFITTO, M. **Entre o Ator e o Performer**. São Paulo, Perspectiva, 2013

\_\_\_\_\_. Algumas Noções de Treinamento: Práxis, Poiesis, Modos de Existência. In: \_\_\_\_\_. **Treinamentos e Modos de Existência**. Rio Grande do Norte, EDUFRN, 2013.

BROOK, P. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

BURNIER, L. O. **A Arte de Ator: Da técnica à representação**. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

CARVALHAES, A. G. **Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

COHEN, R. **Work in Progress na cena Contemporânea**. São Paulo, Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Performance como Linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 2013

COLLA, A. C. **Caminhante, não há caminho. Só Rastros**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

DERRIDA, J. **O Animal que Logo Sou**. São Paulo, Editora UNESP, 2002.

FABIÃO, E. Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da Interdisciplinaridade. In: TELLES, N. e FLORENTINO, A. (orgs.). **Cartografia do Ensino do Teatro**, Uberlândia, EDUFU, 2009. P. 61-73.

- FÉRRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, M. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo, n-1 Edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Por Uma Vida Não-Facista**. São Paulo, Coletivo Sabotagem, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Tradução Raquel Ramallete. 23. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- GALEANO, E. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre, L&PM, 2002.
- GIL, J. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo, Iluminuras, 2013.
- GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- GOMEZ-PEÑA, G. & SIFUENTES, R. **Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy**. New York, Routledge, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- GULLAR, F. **Toda Poesia**. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 2015.
- GUMBRECHT, H. U. **Graciosidade e Estagnação**. Rio de Janeiro, Contraponto e Puc-RJ, 2012.
- JANUZELLI, A. O Laboratório Dramático do Ator. In: PARDO, A. L. **Teatralidade do Humano**, São Paulo, Ed. SESCSP, 2011.
- MOTTA LIMA, T. **Palavras Praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- OHNO, K. **Treino e(m) Poema**. São Paulo, n-1 Edições, 2016.
- OUSPENSKY, P. D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido: em busca do milagroso**. São Paulo, Editora Pensamento, 1993.
- PASSOS, E., KASTRUP, V e ESCÓSSIA, L. (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre, Sulina, 2009.
- QUILICI, C. S. **O Ator-Performer e as poéticas da Transformação de Si**. São Paulo, Annablume, 2015.
- ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Rio Grande do Sul, Ed. Sulinas, 2014.

SCHINO, M. **Alquimistas do Palco**: Os Laboratórios Teatrais na Europa. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro, Mauad, 2012.

UNO, K. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. São Paulo, n-1 Edições, 2012.

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, Centro Interdisciplinar de Estudos em novas Tecnologias e Informação, 2004.

### **Teses e Dissertações**

SEVERO, R. **A presença cênica nos processos de preparação e criação do ator desenvolvidos por Antônio Januzelli**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2015.

### **Eventos**

PALESTRA DE ABERTURA, n. I, 2013, Uberlândia. **Criação de Si como Obra de Arte**. São Paulo: Escola Nômade de Filosofia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>. Acesso em: 25 de mar. 2016.

### **Sites**

FUGANTI, L. **Agenciamento**. São Paulo, 2016. Disponível em <<http://escolanomade.org/2016/02/24/agenciamento/>>. Acesso em: 20/12/2016.

CAMINO DE LOS HIJOS DE LA TIERRA. **Temazcal**. Shangrilá, Uruguai, 2016. Disponível em <<http://www.caminodeloshijosdelatierra.org/13872/Tamazcal>>. Acesso em: 08/12/2016.

FACEBOOKBRASIL. **Termos**. São Paulo, 2016. Disponível em <<https://www.facebook.com/legal/terms/update>>. Acesso em: 08/04/2017.

### Artigos em Periódicos

BELEM, E. Composição e Ação como Processos de Invenção de Si: Uma Análise da Prática do Grupo Lume Teatro. **Revista Cena**, UFRGS, nº 21, 2017

BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 1, 2001.

DELLEUZE, G. Imanência...uma vida. **Educação & Realidade**, UFRGS, 2002 Vol. 27 – nº 2, 2002.

FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Contrapontos** – Eletrônica, Vol. 10 – nº 3, 2010. Disponível em <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso 05/09/2011.

\_\_\_\_\_. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 8, 2008.

FERRACINI, R. O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência. **Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 3, 2003.

\_\_\_\_\_. O que você está lendo? **Revista Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 12, nº 2, 2012.

\_\_\_\_\_.; POSSANI, M. A. Treinamentos e modos de existência: deslocamentos e intersecções. In: ESPÍRITO SANTO, D; MOTTA, G. (Org.). **Zonas de Contato: usos e abusos de uma poética do corpo**. Rio de Janeiro, Outras Letras, Vol. 1, 2014, p. 22-48.

GOMEZ-PEÑA, G. En Defensa Del Arte Del Performance. **Horizontes Antropológicos**, Ano 11, nº 24, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. **ePerformatus**, Ano 3, nº 14, 2015, disponível em < <http://performatus.net/performer/>>. Acesso 08/01/2016.

JANUZELLI, A. O Caminho do Homem ao Ator e o Retorno. **Olhares**, Escola Superior de Artes Célia Helena, nº 1, 2009.

PELBART, P. P. Poder Sobre a Vida, Potência de Vida. **Lugar Comum**. Rede Universidade Nômade, 2008, nº 17. Disponível em < [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/113003120907Poder%20sobre%20a%20vida%20pot%C3%AANCIA%20da%20vida%20-%20Peter%20P%C3%A1l%20Pelbart.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120907Poder%20sobre%20a%20vida%20pot%C3%AANCIA%20da%20vida%20-%20Peter%20P%C3%A1l%20Pelbart.pdf)>. Acesso 22/12/2016.