

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**DRAMATURGIA DA CARNE: UMA EXPERIÊNCIA NA
ARTE DA PERFORMANCE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Cláudia Schulz

Santa Maria, RS, Brasil.

2010

DRAMATURGIA DA CARNE: UMA EXPERIÊNCIA NA ARTE DA PERFORMANCE

por

Cláudia Schulz

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Artes Visuais – Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM, RS)

Orientadora: Professor Dra. Luciana Hartmann

Santa Maria, RS, Brasil.

2010

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a dissertação

**DRAMATURGIA DA CARNE: UMA EXPERIÊNCIA NA ARTE DA
PERFORMANCE**

elaborado por
Cláudia Schulz

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Luciana Hartmann, Dra. (UFSM)
(Orientadora)

Marilda de Oliveira Oliveira, Dra. (UFSM)

Maria Beatriz de Medeiros, Dra. (UNB)

Nara Cristina dos Santos Dra. (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, 31 de março de 2010.

Arte como álcool, não como bálsamo.

Marinetti

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

DRAMATURGIA DA CARNE: UMA EXPERIÊNCIA NA ARTE DA PERFORMANCE

AUTORA: Cláudia Schulz
ORIENTADORA: Luciana Hartmann
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 31 de março de 2010.

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre os fundamentos e possíveis poéticas espreitadas na série de *web performances Dramaturgia da Carne*, realizadas pela autora a partir de experimentações práticas de relação do corpo com projeções de imagens (fotografias e vídeos) e seus demais desdobramentos. Três *web performances* compõe essa série: *4º Seminário sobre a lista de compras do corpo*, *Coração* e *Mapa Anatômico*, todas realizadas no ano de 2009. *Dramaturgia da Carne*, desde seu embrião, é um trabalho plural e interdisciplinar, que procura entrelaçar e horizontalizar as percepções de diferentes áreas artísticas (artes cênicas e artes visuais) assim como se arriscar no campo da antropologia e filosofia para enfatizar ainda mais essa possível relação e fundamentação na arte efêmera que deixa sua marca pela suspensão temporal na memória de cada testemunho. A dramaturgia inscrita no corpo dessa dissertação propõem a dissecação de algumas camadas da multiplicidade do corpo *em performance*.

Palavras-chave: Performance, Corpo e Virtualidade.

ABSTRACT

Master Thesis
Post-graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

DRAMATURGY OF FLESH: AN EXPERIENCE IN THE ART OF PERFORMANCE

AUTHOR: Cláudia Schulz

ADVISOR: Luciana Hartmann

Date and Location of Defense: Santa Maria, march 31TH, 2010.

This dissertation proposes a reflection on the fundamentals and possible poetics observed in the web performance series *Dramaturgy of Flesh*, realized by the author from practical experimentations on the relation of the body with projected images (photography and videos) and its other possibilities. Three web performances compose this series; *4 Seminar of the Body Shopping List*, *Heart* and *Anatomical Map*, all realized in the year of 2009. *Dramaturgy of Flesh* has been since its embryo a plural and multidisciplinary work which intends to wave and widen the perception of different artistic areas (performing arts and visual arts). It also dares to invade the field of anthropology and philosophy to emphasise even more this possible relation and fundament as an ephemeral art; that leaves its mark by the temporal suspension in the memory of each witness. The dramaturgy written in the body of this dissertation proposes to dissect some layers of the multidisciplinary of the body in performance.

Key Words: Performance, body and vitality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01: 4 ° <i>Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo</i>	19
Imagem 02: 4 ° <i>Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo</i>	20
Imagem 03: Corpo masculino tridimensionalizado (registro de encontros de experimentação)	21
Imagem 04: Disposição dos elementos da web performance 4 ° <i>Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo</i> , no Teatro Caixa Preta – UFSM	25
Imagem 05: início da web performance <i>Coração</i>	25
Imagem 06: Ao fundo Pele de Asno, à frente performer e coração suspenso	26
Imagem 07: Relicários Cardíacos	27
Imagem 08: Disposição de elementos da web performance <i>Coração</i> – Teatro Caixa Preta – UFSM	29
Imagem 09: Disposição dos elementos da web performance Mapa Anatômico – Segundo piso do Bar Macondo Lugar	31
Imagem 10: Disposição dos elementos da web performance Mapa Anatômico. Primeiro piso para acompanhamento em tempo real. Bar Macondo Lugar	32
Imagem 11: Detalhe dos pés	33
Imagem 12: Performer comunica-se pela escrita com o público on-line	34
Imagem 13: Transmissão em tempo real no primeiro piso do Bar Macondo Lugar	35
Imagem 14: Imagem do chat de transmissão	36
Imagem 15: Projeção de estruturada da mão e antebraço na pele (registro de encontros de experimentação)	39
Imagem 16: Projeção de estrutura do joelho na pele (registro de encontros de experimentação)	39
Imagem 17: Projeção de imagem masculina em meu corpo (registro de encontros de experimentação)	42
Imagem 18: detalhe da cabeça e do peito, ação em movimento (registro de encontros de experimentação)	43

Imagem 19: Pele de Asno	44
Imagem 20: Detalhe de iluminação de <i>Coração</i> , à frente pino branco e ao fundo coloração avermelhada em Pele de Asno	46
Imagem 21: Detalhe da meia calça cobrindo o rosto em 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo	47
Imagem 22: Detalhe de objetos de <i>Coração</i> , faca e pedaços de coração de boi	47
Imagem 23: Espelho de mão e delineador eram os objetos presentes em Mapa Anatômico	48
Imagem 24: Relicários Cardíacos espalhados pelo corpo em <i>Coração</i>	49
Imagem 25: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição Frontal	83
Imagem 26: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição lateral	84
Imagem 27: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição Frontal com braços estendidos	84
Imagem 28: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo- Posição dorsal	85
Imagem (29): Mapa Anatômico, <i>web</i> performance realizada no segundo piso do Bar Macondo Lugar (fotografia tirada do monitor da Mesa de Edição)	89
Imagem (30): Mapa Anatômico - O olho coletivo (fotografia tirada do monitor da Mesa de Edição)	94
Imagem (31): <i>Coração</i>	98
Imagem (32): Mapa Anatômico	99

SUMÁRIO

À GUIA DE INTRODUÇÃO: DESARMONIA DAS VÍSCERAS	09
1 COR(AÇÃO): ÓRGÃOS E FLUÍDOS	16
1.1 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo	18
1.2 Coração	24
1.3 Mapa Anatômico	30
1.4 Escalpando o Cor(ação)	38
2 SISTEMA NERVOSO	51
2.1 (Des)costurando as veias: delimitação do campo	52
2.2 A (des)coberta do corpo	61
2.3 A bula do corpo	70
2.4 O corpo expandido	77
3 TEATRO DE ANATOMIA OU DESCARTÁVEL VOCÊ?	86
3.1 Virtualizada a pele torna-se permeável	91
3.2 Teste em si (mesmo) ou (re)desenhe-se	95
HEMATOMAS OU APERTO (NA GARGANTA)	102
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	107
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	109

À GUIA DE INTRODUÇÃO: DESARMONIA DAS VÍSCERAS

Dramaturgia da Carne. Extrapolar a verossimilhança conhecida da imagem refletida no espelho, desmembrando o labirinto das vísceras e abolindo a solidão do corpo, do meu corpo, do corpo do outro. Sublimar a espacialidade temporal existente entre os corpos e estilhaçar as fronteiras clássicas. Contar uma história. A história do desejo. Não é nada que se diga ou se defina com um nome, ou uma palavra. Trata-se de despertar os desejos simultaneamente, de não desperdiçá-los e de fazer parte deles, de abrir-se para o desejo sem medo do gozo.

Dramaturgia da Carne. Ampliação e dilatação do corpo no tempo e no espaço, horizontalizando a comunhão entre os corpos, prontos ou não para a vivência da (inter)subjetividade, desembocando no aguçamento dos sentidos e instintos. Desafiar os limites existentes entre os corpos. Mostrar meu corpo para você ver o seu.

Dramaturgia da Carne é o desejo de alargar os horizontes e amplificar as possíveis trocas desencadeadas pela virtualização do corpo *em* performance, e buscar alcançar uma abertura entre as formas de expressão artísticas, hibridizando-as, ampliando os alcances do corpo, criando artistas mediadores de processos sociais e culturais contemporâneos.

Na dramaturgia da carne do corpo não conheço léxico, ele só se decifrou pelo conhecimento do esvaziamento de mim, pelo esvaziamento da forma que vejo e do preenchimento do corpo que sinto. “Fecha os olhos e vê”, escreveu James Joyce em *Ulisses*, fecha os olhos e se deixa abalar pela sensação do escuro, do inabitável. Fecha os olhos e deixa o desejo tomar as rédeas da vontade de fazer, de sentir, de olhar.

Dramaturgia da Carne. Guiada pelo repouso e movimento dos silêncios do desejo, digo adeus ao corpo tiranizado pelo espelho e tatuo o texto da pele, meu corpo não mais um estranho, mas um corpo exibido pela fascinação dos obscenos rituais de metamorfose.

Porém, essa escrita subjetiva que só se lê pelos sentidos e que tenta colocar em ação os conflitos do meu corpo, propagando-os em um espaço-tempo específico, só tornou-se alcançável pela união carnal entre minhas experiências artísticas nos

campos das artes cênicas e das artes visuais¹. Quando iniciei meu processo artístico teatral busquei enfatizar em meu trabalho o uso experimental do corpo em busca de uma poética que atravessasse e desencadeasse outras potencialidades do mesmo.

O uso experimental do corpo pelo ator dá-se por meio do trabalho constante do corpo-mente buscando a materialização do *devir* pessoal por meio da criação artística. A experimentação e vivência corporal calcadas em técnicas de conscientização/atuação possuem o intuito de ultrapassar as fronteiras do uso cotidiano e literal do corpo, explorando novas possibilidades de *como* fazer a partir do mesmo.

Durante os cinco anos de graduação, o processo de descoberta do meu corpo foi lento, gradual e conflituoso. Experimentar, primeiramente, a própria presença carnal, compreender o próprio corpo, assumir seus pontos fracos, aceitar seus defeitos. Tocar-se, ver-se, sentir-se. Conhecer o corpo pelos sentidos. Descobrir e desafiar suas potencialidades. Adentrar no universo do sensório, do subjetivo, do singular, abandonar a racionalidade. Experimentar o corpo ao contrário, do avesso, do vice e versa, sair do comum, buscar um outro corpo, um corpo extracotidiano². Nesse sentido, ao longo de minha graduação pude, por meio da colaboração com colegas, despojar-me de mim e vivenciar novas e diferentes maneiras de sentir, ver, vivenciar e desejar o corpo. Assim, senti que era pela perda das inibições e dos tabus que são imbricados ao corpo que se dava a experiência. A experiência de um corpo errante, um corpo sem destino certo, sem rumo, nômade, aberto, um corpo múltiplo, em eterno movimento de metamorfose.

No meu último ano de graduação, quando cursava a habilitação em Direção Teatral, desenvolvi um projeto intitulado *A influência da performance enquanto linguagem nas manifestações cênicas contemporâneas*, que resultou num espetáculo teatral, sob minha direção. O espetáculo foi criado a partir do texto *Caim* (1821), do dramaturgo inglês e romântico George Gordon Byron. O espetáculo

¹ Sou Bacharel em Artes Cênicas – Habilitação em Interpretação (em 2004) e Direção Teatral (em 2005) – pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade.

² Eugênio Barba (1995) em suas pesquisas sobre Antropologia Teatral, que compreende o estudo do comportamento do ser humano numa situação organizada de representação, está pautado no que o autor denomina de princípios extracotidianos usados em cena que são, por sua vez, diferentes dos princípios usados no cotidiano para realizar as atividades do dia-a-dia. Para o autor, o comportamento cotidiano está ligado ao princípio do esforço mínimo, onde se busca alcançar um rendimento máximo com o uso mínimo de energia. Já a técnica extracotidiana sugere o princípio oposto, ou seja, o uso máximo de energia para um resultado mínimo.

chamou-se <http://www.projeto.caim>, e foi levado a público no dia 31 de janeiro de 2006. Possuía como suporte de pesquisa teórica e prática três aspectos destacados da arte da performance que, naquele momento, me instigavam: a proposta de fazer com que os atores³ realizassem um processo de recodificação das questões existenciais humanas contidas no texto, tendo como ponto de partida o significante para se alcançar um significado; o uso de multimeios, que abrangia o campo da fotografia, do vídeo por meio de projeções e do som, bem como a criação do encenador por meio da *Collage*, através do processo de justaposição destes elementos.

O uso de multimeios durante a criação do espetáculo e, posteriormente, a presença dos mesmos durante a encenação, contracenando com o elenco, possuía o intuito de experimentar um processo de descentralização da hegemonia do ator no fazer teatral. Trans-formar e atribuir à luz, ao cenário, ao figurino, à maquiagem, à música, à imagem, ao corpo e ao público a mesma importância na composição da dramaturgia do espetáculo.

A partir do trabalho realizado durante aquele ano de pesquisa, aprofundou-se meu interesse pelo uso de multimeios, pois a partir deles é que se desencadeava a proposta de interação com elementos extra-teatrais. Foi com base neste aspecto que se processou a experimentação e a criação dos atores com as imagens e vídeos desenvolvidos por mim, buscando realizar uma interatividade através do diálogo artístico entre o corpo e mídia. Nesse sentido, a partir do processo de criação do espetáculo adentramos (meus atores, equipe técnica e eu) em um território não desbravado até então no curso de Artes Cênicas, ou seja, o uso do recurso da mídia tecnológica contracenando com os demais elementos que compõem o espetáculo teatral⁴.

Durante um ano de pesquisa para a elaboração do espetáculo foram descobertas e exploradas inúmeras possibilidades de interação entre o corpo dos atores e o vídeo, como por exemplo, a tridimensionalização de uma imagem bidimensional, por meio do corpo, como também atribuir à mesma uma nova forma, ritmo e densidade. Assim, a pesquisa embrenhou-se no território da polifonia, do plural, do interdisciplinar e da pulsação do híbrido.

³ O elenco era formado por: Fabricio Moser, Karla Oliveira, Láedio Martis e Leilane Mott.

⁴ Atores, figurino, cenário, trilha sonora, iluminação, maquiagem e texto.

Buscando dar continuidade ao trabalho iniciado em 2005, no qual me mantinha, de certa maneira, restrita à função de encenadora, passei a desenvolver a atual pesquisa no intuito de vivenciar em meu corpo aquilo que havia proposto para os atores durante o processo de criação do espetáculo. Nesse sentido, *Dramaturgia da Carne*, desde seu embrião é um trabalho plural e interdisciplinar – ou melhor, dizendo, indisciplinar⁵ -, pois procura entrelaçar e horizontalizar as percepções de diferentes áreas artísticas (artes cênicas e artes visuais) assim como se arriscar no campo da antropologia para enfatizar ainda mais essa possível relação e fundamentação na arte efêmera que deixa sua marca pela suspensão temporal na memória de cada testemunho. A “indisciplinaridade” é compreendida como um caminho de potencialização do diálogo e da poética

Sendo assim, a dramaturgia escrita no corpo dessa dissertação propõe dissecar algumas camadas da multiplicidade do corpo *em performance*. Para tanto, parte-se da idéia de que com o desenvolvimento da tecnologia eletrônica o ser humano se viu compelido a se relacionar com os novos meios, (rádio, a televisão, o cinema, o computador e a *Internet*, entre outros) e que esses passaram a influenciar em seu comportamento, relações sociais e culturais e na sua consciência corporal, acarretando, por vezes, um mal-estar presente ainda no século XXI. Conseqüentemente, entre os desdobramentos desta nova situação, desencadeou-se um processo de redução do corpo a mera representação, sendo submetido cada vez mais a contrastes que relativizam sua presença física e a natureza material de seu trabalho.

Por outro ângulo, a revolução tecnológica, principalmente a partir do desenvolvimento da *Internet*, desencadeou um processo que denomino de zona de compartilhamento, ou seja, um espaço de acesso livre e democrático fomentado por meio de trocas e colaborações não hierárquicas. Essa zona de compartilhamento é capaz de transformar o corpo em nômade, errante, redimensionalizando, expandindo e projetando-o - em tempo real - e quebrando barreiras espaço-temporais, em todas as direções. Assim, nesse espaço de colaboração coletiva, ocorre a possibilidade de virtualização do corpo que, primeiramente, requer a presença física e funda um novo domínio da ação e da experiência.

⁵ Termo cunhado por Christine Greiner (2005), professora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP, possui o intuito de desfronteirizar as disciplinas, ou seja, a autora em seus estudos sobre o corpo “não aposta na compartimentação do critério de disciplinas isoladas, nem em supostas classificações definitivas do corpo” (2005, p. 19)

Desta maneira, o corpo *em performance*, apropriando-se da rede e da zona de compartilhamento, rompe com essas fronteiras e despeja sua potência⁶ de expressão. O corpo *em performance* é desejanter da troca e de encontros, de experiências adquiridas pelos sentidos que estão além de um objeto específico, mas completamente ligado ao entorno.

Tendo em mente esses aspectos, proponho aqui uma reflexão sobre os fundamentos e possíveis poéticas espreitadas na série de *web performances Dramaturgia da Carne*, que elaborei a partir de experimentações práticas de relação do corpo com projeções de imagens (fotografias e vídeos) e seus demais desdobramentos. Três *web performances* compõe essa série: 4^o *Seminário sobre a lista de compras do corpo*, realizada no dia 19 de março às 20h; a segunda, *Coração*, realizada no dia 16 de setembro às 19h, e a terceira, *Mapa Anatômico*, realizada no dia 04 de novembro às 19h. *Dramaturgia da Carne* foi executada durante o ano de 2009, e as duas primeiras ações performáticas se realizaram no Teatro Caixa Preta – Espaço Rozane Cardoso localizado na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e a terceira e última ação aconteceu no Bar Macondo Lugar, no centro de Santa Maria.

Penso nesse texto como um estudo anatômico, fazendo-se necessário desmembrá-lo em partes (capítulos), pois os fragmentos mostram mais, embora o todo explique melhor. Assim, a ordem dos capítulos é a ordem de (des)coberta do corpo, como em uma dissecação.

A dissecação nos permite “ler” o corpo através da penetração gradual pelas camadas sucessivas deste. As seqüências de cortes e os tempos da ação envolvem tempos de exposição para que essa “leitura” possa acontecer. “Leitura do texto que se torna leitura do corpo” (MANDRESSI, 2008, p. 428).

Colocando-me aqui como a legista desse corpo vivo que conduzirá o processo de dissecação, acredito que para melhor escrutarmos⁷ é necessário apresentar, em breves palavras, o conteúdo de cada parte da dramaturgia da carne que constitui tal experimento. É importante explicar que a metodologia escolhida

⁶ O uso do termo potência imbricado ao corpo *em performance* é compreendido pela ótica de Gilles Deleuze como uma capacidade de ser afetado e afetar o outro, por meio de infinitas maneiras, sendo ela, a potência, uma forma superior de entrega a elaboração da obra. Segundo Machado (2009, p. 66) “a potência [...] acarreta um poder ou capacidade de ser afetado de uma infinidade de maneiras que está sempre preenchido de afecções ativas, ou que a substância é capaz de uma infinidade de afecções e é a causa de todas as afecções de que é capaz”.

⁷ Segundo Mandressi (2008, p. 427) o “habito de escutar” diz respeito “ao modo de examinar um cadáver aberto, mas também de descrever o que se pôde observar nele”.

para tal experimento caracteriza-se por ser de composição⁸, partindo-se das camadas interiores do corpo para atingir a superfície. Assim, podemos dizer que faremos juntos a dissecação de uma composição.

A espinha dorsal desta dissecação é composta de quatro partes: *Cor(ação): órgãos e fluídos*; *Sistema Nervoso*; *Teatro de Anatomia ou Descartável Você?* e *Hematomas ou aperto (na garganta)*.

Cor(ação): órgãos e fluídos, que representa o primeiro capítulo, é dissecado em quatro partes: *4º Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo*; *Coração e Mapa Anatômico* referentes à descrição de cada *web performance* e, o sub-capítulo *Escalpelando o Cor(ação)* refere-se à escrutação do núcleo de ações que compõem cada performance da série *Dramaturgia da Carne*, bem como aos procedimentos do processo de criação e concepção de cada uma e seus desdobramentos.

O segundo capítulo, *Sistema Nervoso*, também é escalpelado em quatro sub-capítulos, que são: *(Des)costurando veias: delimitação de campo*; *A (des)coberta do corpo*; *A Bula do Corpo* e *O corpo Expandido*. Referem-se a aprofundamentos teóricos acerca da delimitação do campo de estudo a partir do amplo conceito de performance; principais fatos e acontecimentos que fizeram a performance se estabelecer enquanto arte sempre viva e constante e o estudo do corpo na arte da performance e no contexto contemporâneo.

Em *Teatro de Anatomia ou Descartável Você?*, terceiro capítulo e última parte do processo de dissecação, refere-se à reflexões a partir da experiência na arte da performance pela série *Dramaturgia da Carne*. E, para concluirmos, *Hematomas ou aperto (na garganta)* são as marcas corporais que permaneceram após a escarpelação do corpo vivo em questão.

Foram convidados vários especialistas para comporem a equipe de médicos legistas nesse processo de dissecação. Para cada parte do processo de escarpelação, eles serão convidados a dialogarem entre si e explorarem comigo o corpo de *Dramaturgia da Carne*.

Para darmos início ao procedimento de dissecação, ligue os aparelhos de TV e DVD que irão bombear ondas eletromagnéticas convertendo as informações

⁸ Composição: método de dissecação desenvolvido por Charles Estienne em 1545, trata-se de uma dissecação às avessas, partindo dos ossos até a epiderme, do interno ao externo, ao contrário do método tradicional de dissecação que parte das camadas externas para atingir as internas.

contidas no DVD *Dramaturgia da Carne* (em anexo) na imagem e som do corpo *em performance* que iremos dissecar.

Quando finalizar, pause ou deixe o DVD ligado, mas não desligue. O desligamento dos aparelhos poderá acarretar má observação e manutenção dos órgãos constituintes de *Dramaturgia da Carne*, ocorrendo riscos diversos. Vire a página e vá para o primeiro órgão a ser dissecado. Boa sorte. Em caso de náuseas, use o saquinho!

1 COR(AÇÃO): ÓRGÃOS E FLUÍDOS

A técnica de dissecação nos permite “ler” o corpo através da penetração gradual pelas camadas sucessivas deste, sendo que os tempos de corte de cada parte estão ligados aos tempos de exibição das mesmas para o desenrolar da “leitura”. O corpo vivo e latente que isolei para tal dissecação denomina-se *Dramaturgia da Carne*, uma série de três *web performances* que realizei durante o ano de 2009.

Porém, antes de iniciarmos a primeira parte da dissecação do Cor(ação), considerado como núcleo de ações que engloba os diferentes elementos constituintes da ação performática incluindo o corpo *em performance* e, conseqüentemente, constitui o corpo vivo *Dramaturgia da Carne*, devo esclarecer o que aqui se entende por texto. Segundo Barba, encenador teatral italiano, a palavra texto significa “tecendo junto”, e nesse sentido, tudo o que diz respeito ao texto pode ser definido como dramaturgia e esta, por sua vez, é definida como o “trabalho das ações”:

[...] as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito ou feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. [...] Os objetos usados [...] também são ações. Eles são transformados [...]. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação (BARBA, 1995, p. 68).

Barba nos fala a partir de sua vivência teatral, porém suas colocações, a meu ver, podem ser transpostas para pesarmos alguns aspectos intrínsecos à arte da performance. Por exemplo, a relação que o performer busca criar com o espectador, no intuito de “tecer junto” um momento de experiência, de compartilhamento, da ordem de singularização do acontecimento, do encontro o qual não se reduz ao relato, mas desencadeado pela multiplicidade que nos atravessa e produz algo que nos afeta.

Nesse afetar-se há um movimento de ação e reação tanto do público quanto do performer, fruto de um estado de tensões ocorridas durante o andamento da performance e propiciado pela zona de compartilhamento. Essa zona de compartilhamento abre uma brecha no espaço-tempo para outros encontros entre os corpos, que constroem um momento de experiência no tecer junto da ação

performática. Nesse sentido, desencadeia-se um processo de tonificação de intensidades, inicialmente silencioso e invisível, de afetos entre os corpos, ou seja, de ações e reações.

Afetar e ser afetado, atrair e repelir. É necessário um corpo sensível e aberto para que ocorra o agenciamento entre os corpos, e que dele aflore o desejo⁹, pois é disso que estamos falando, do desejo do encontro por algo ainda por vir, da produção de uma realidade ainda a ser desenhada, tecida em conjunto. Porém, vamos nos deter no momento em focar esta parte da dissecação no núcleo de ações que constituem Cor(ação) do corpo vivo *Dramaturgia da Carne*. Explico.

A partir das considerações de Barba, considero que as múltiplas ações (movimentos, atos, falas, músicas, luzes, objetos, transmissão e audiência *on-line*) compõem o Cor(ação), e possibilitam o processo de construção da dramaturgia de cada ação performática. Assim, o uso do termo *dramaturgia* busca envolver, a partir de minha vivência no campo das Artes Cênicas e Visuais, todo o processo de construção e pesquisa de ações, bem como elas mesmas, para a elaboração e execução da série de *web performances*.

Nesse sentido, o Cor(ação) é o órgão potencializador das ações que compõem o corpo *Dramaturgia da Carne* e que são redimensionadas no espaço-tempo por meio da virtualização¹⁰ acarretada pela transmissão na rede mundial de computadores em tempo real do corpo *em performance*. Com o intuito de atravessar, suscitar e produzir corpo, em *Dramaturgia da Carne* é fundamental pensar no corpo *em performance* como um sistema aberto, mutável, cambiante, pronto para adentrar na zona de compartilhamento e fundar uma nova hierarquia do sensível. Abaixo segue a descrição de cada *web performance*, bem como o processo de criação de cada ação que compõem a série *Dramaturgia da Carne*.

⁹ O desejo percorre todo o corpo *em performance* proposto em *Dramaturgia da Carne*, ou seja, o desejo torna-se aqui: “Explorador, experimentador, o desejo vai de efeito em efeito ou de afecto em afecto, mobilizando os seres e as coisas não para si mesmos, mas para as singularidades que eles emitem e que ele destaca” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 36).

¹⁰ Segundo Pierre Lévy (2007) o corpo virtualizado por meio de transmissões em tempo real pela rede mundial de computadores, como em *Dramaturgia da Carne*, possibilita que o corpo se torne nômade, capaz de estar aqui e lá ao mesmo tempo. A transmissão em tempo real do corpo, segundo o autor, transporta o próprio corpo e não apenas uma representação dele, sendo uma quase-presença. O corpo virtualizado torna-se nômade e parcialmente ubíquo, assim como o corpo do interlocutor também é afetado pelos desdobramentos (aqui e lá): “de modo que ambos estamos, respectivamente, aqui e lá, mas com um cruzamento na distribuição dos corpos tangíveis” (2007, p. 29).

1.1 4° Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo

*A voz é uma coisa
 Ela é plena de materialidade
 Dona de múltiplos simbolismos
 Repousa no silêncio do corpo
 Emanada dele, depois volta
 Silêncio ambíguo absoluto nada
 A voz se dobra nela mesma
 Identifica-se com o sopro
 A voz com poder de verdade
 A boca como cavidade primal
 A voz, índice erótico
 A voz é corpo
 Voz é muscular glandular visceral
 Água sangue esperma
 Dizendo qualquer coisa a voz se diz
 Não se sonha a escrita
 A linguagem sonhada é vocal
 Tudo isso se diz na voz¹¹*

O 4° Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo, primeira web performance da série *Dramaturgia da Carne*, iniciava sua transmissão com a sala em *blackout*, sendo invadida por uma faixa de áudio com sonoridade distorcida de uma voz recitando o texto citado acima, materializando a linguagem sonhada por meio do corpo-voz.

Ao final da locução a luz branca e tênue juntamente com o início da execução da música *ao vivo*, revelava, aos poucos, o espaço da ação performática. Uma sala ampla, de paredes pretas, chão de madeira, urdimentos e vazia de audiência.

Com o olhar intermediado pelas lentes das câmeras que transmitiam a ação, o público *on-line* descobria coletivamente, sem privilégios, cada ocupação espacial. A sonoridade da música - ora leve ora, estridente - instigava a curiosidade da audiência virtual. Conduzido pela lente, descobria imagens projetadas na escuridão, imagens de partes do corpo, dos ossos, das vísceras, dos músculos, dos órgãos projetados na pele. Três telões localizados nas paredes laterais serviam como suporte de projeção dessas imagens.

¹¹ Texto de minha autoria.

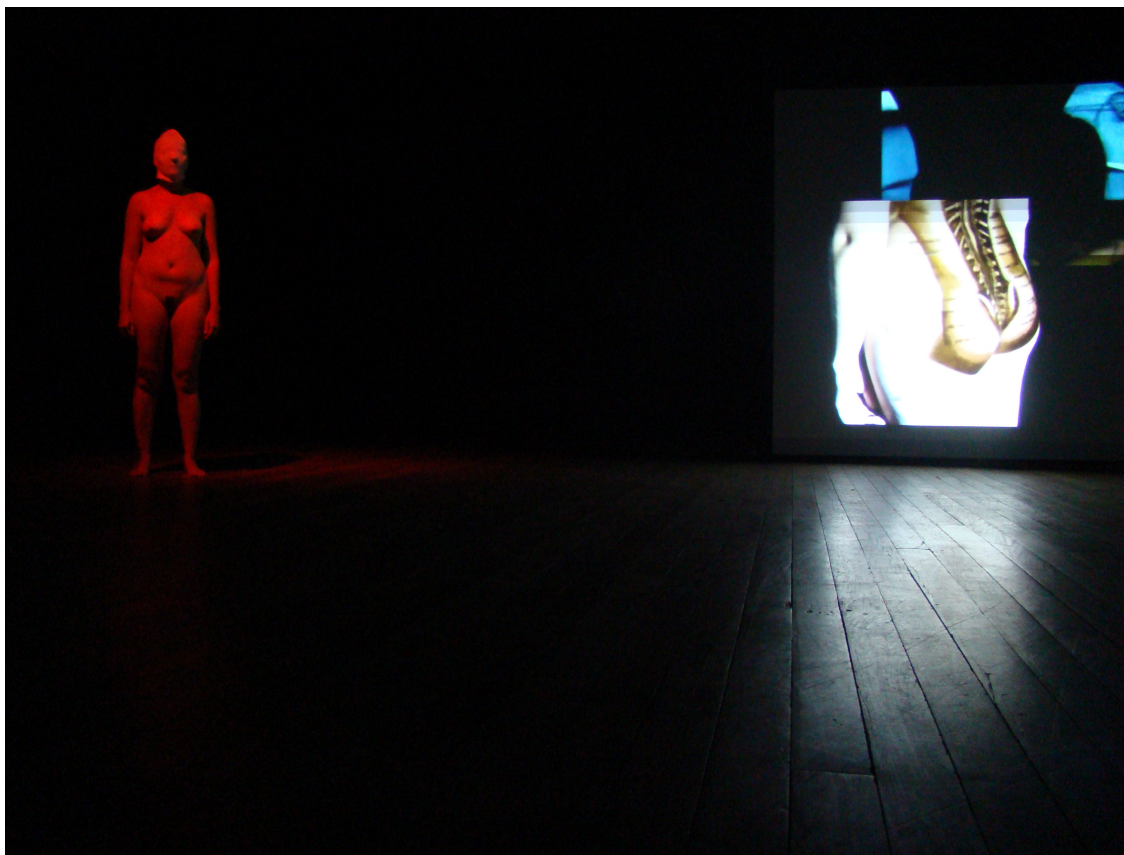


Imagem 01: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo
Fonte: arquivo pessoal

A banda localizada no centro do espaço executava ondas sonoras que dialogavam, dinamizavam e contrapunham-se às imagens projetadas. A sonoridade compo o corpo da ação performática e emanando silêncios e ruídos. Sopro. Sussurros.

Entre dois telões, um foco que transitava entre azul, vermelho e branco iluminava meu corpo nu com o rosto coberto. Espreitando o momento do silêncio e da agitação o corpo desnudo mexia-se lentamente, erguendo braços, diagonalizando as pernas, revelando seus planos frontais, laterais e dorsais, como em um plano anatômico, segmentado suas partes e mostrando-as para a audiência. Contraposto ao bombardeio das imagens projetadas nos telões e da música que por vezes parecia querer gritar, o corpo exposto abria-se a si e deixava-se tocar pelas lentes, que alimentavam a audiência.



Imagem 02: 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*
Fonte: arquivo pessoal

Beirando os cinco minutos finais da ação, o espaço que parecia frio no começo era envolvido pelo calor incitado pelo crescimento sonoro que invadia o corpo desnudo, obrigando-o a locomover-se. A audiência permanecia vendo as imagens nos telões, não acompanhando o deslocamento do corpo pelo espaço. O corpo para em frente a um dos telões. A audiência é surpreendida por uma imagem obscura, de um corpo masculino tridimensionalizado. A imagem de um corpo sobreposta no outro. Corpo do corpo. Corpo como suporte do outro. Corpo outro. Corpo.



Imagem 03: Corpo masculino tridimensionalizado (registro de encontros de experimentação)
Fonte: arquivo pessoal

A confusão permanece por alguns minutos. Lentamente o corpo suporte leva sua mão ao rosto, retira a meia que lhe cobria a face, revela sua feição e sai. A música tempestiva e crescente cessa bruscamente. *Blackout*. Uma nova faixa sonora diz:

*Dramaturgia da carne
Guiada pelo repouso e movimento dos silêncios do desejo
digo adeus ao corpo tiranizado pelo espelho e tatuado o texto da pele
meu corpo não mais estranho
um corpo exibido pela fascinação dos obscenos rituais de metamorfose¹²*

Fim da transmissão.

*

A ação performática, 4º *Seminário Sobre a Lista de compras do corpo*, foi exibida por meio da rede mundial de computadores (*Internet*) no dia 19 de março de 2009 às 20h, possuindo tempo de exposição de 20min. A performance constituiu-se da rede de ações que eram compostas por imagens, fotografadas anteriormente, de

¹² Texto de minha autoria.

projeções de órgãos, ossos, intervenções cirúrgicas em meu corpo. Essas, durante a ação performática, eram projetadas em três telões que compunham o espaço com minha presença física e a música executada no local pela banda *Pele de Asno*¹³ (ver imagem 04).

Nessa primeira ação performática estavam presentes no espaço físico apenas a equipe técnica (operadores de som, luz, projeção e transmissão), a banda e eu. O público acompanhou a ação por meio da *internet* e também pôde intervir com comentários através do *chat* disponível na página suporte da transmissão da ação.

Os movimentos lentos de meu corpo, que compunham o repertório da dramaturgia da ação performática, foram pensados a partir do Plano Anatômico¹⁴. Assim, por meio do estudo desses planos, os movimentos executados durante a ação consistiam em expôr os planos e eixos existentes no corpo, ou seja, mostrar, como se fossem cortes laterais, frontais, dorsais, bem como detalhes das mãos e pés.

¹³ A banda *Pele de Asno* é composta por Ronaldo Palma Guerche, Daniel Stringini, Antônio Jozé dos Santos Filho e Lucas Machado.

¹⁴ Plano Anatômico: é divisão do corpo humano em planos e eixos para a orientação e estudo das partes e regiões do corpo. Ele é dividido em: 1) plano sagital, eixos sagital e longitudinal; 2) plano transversal, eixos transversal e sagital e 3) Plano frontal, eixos longitudinal e transversal.

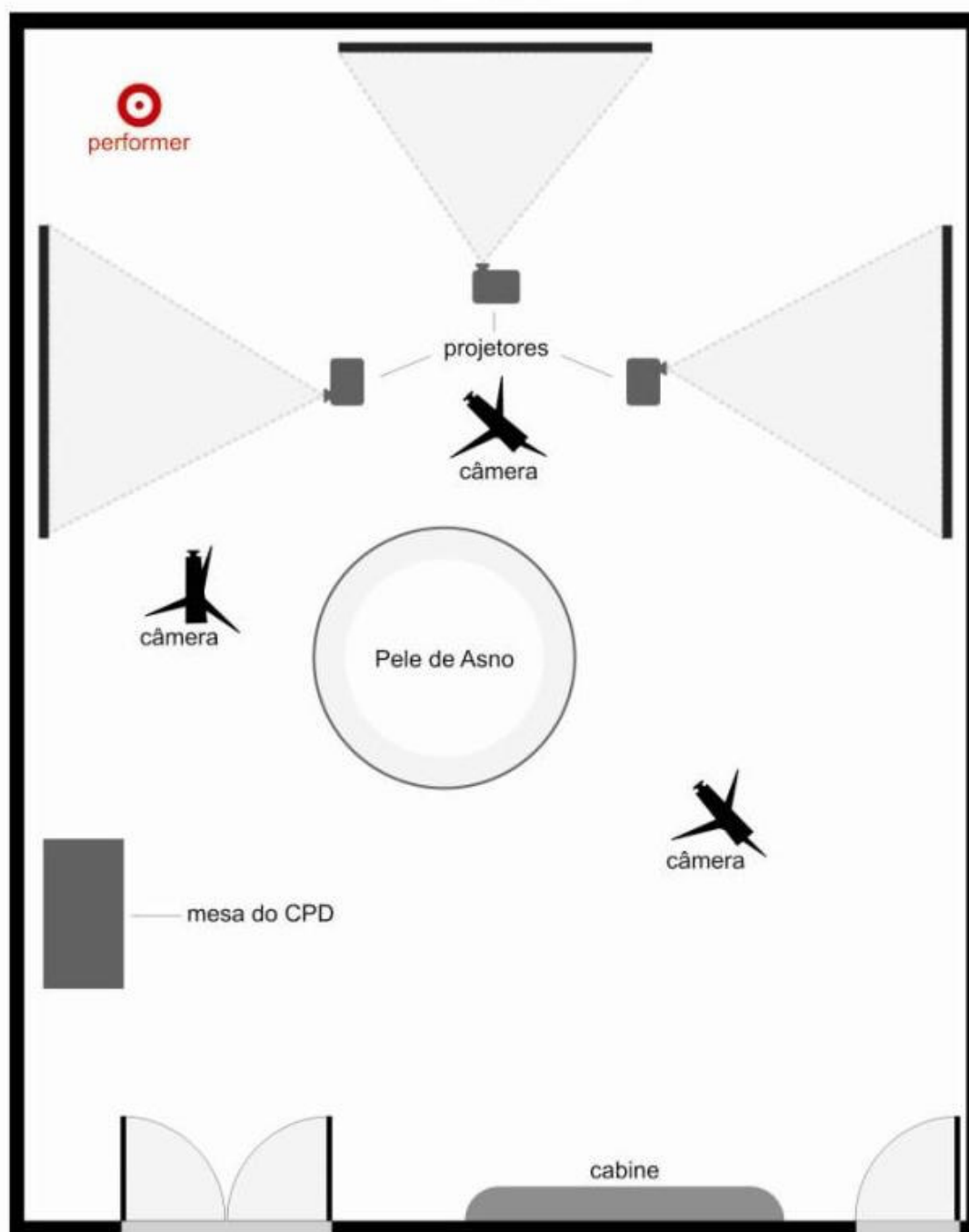


Imagem 04: Disposição dos elementos da web performance 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo, no Teatro Caixa Preta – UFSM
 Fonte: pesquisa

Porém, 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo não conseguiu atingir um dos objetivos maiores concernentes à série *Dramaturgia da Carne*: a participação ativa e interativa do público *on-line* na composição do corpo *em performance* pela zona de compartilhamento.

Pro-vocar o espectador *on-line* a interagir instantaneamente e produzir conjuntamente o corpo *em performance*, concretizando sua efêmera existência ao mesmo tempo em que o descobre. Partilhar o tempo da criação e transformar performer e espectador em cúmplices da ação performática. Essas aspirações, passíveis de serem realizadas por meio da zona de compartilhamento propiciada pela rede que interconecta inúmeros corpos e os incita a interagir em conjunto com a obra, desencadeando não somente um processo de interação entre espectador e obra, mas também a própria interatividade entre espectadores através da obra, eram anseios de *Dramaturgia da Carne*.

Entretanto, a estrutura da ação performática mostrou-se insuficiente para tais ambições. Em 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*, apenas meu corpo havia tornado-se virtualmente nômade, não ocorrendo o processo de compartilhamento do momento de composição da dramaturgia da ação performática. No *chat* disponível na página da transmissão apenas constavam frases elípticas¹⁵. O público mantinha uma postura sedentária. Desta maneira, repensar a presença da audiência no espaço foi uma das questões que impulsionaram a criação de *Coração*, a segunda ação performática.

1.2 Coração

Corpo nu deitado no chão. Sobre ele, suspenso, um coração de boi que piedosamente entregava-lhe uma gota de sangue. Uma imagem de intervenção cirúrgica cardiovascular projetada na parede. Ao fundo da sala, a banda musical sobreposta a um telão que suportava a projeção da pulsação de um coração distorcido.

O espaço esculpido por meio da luz criava um largo vazio entre o corpo nu, o coração e a banda. Extremos. Audiência multiplicada pela *web* e também pela presença física de cerca de quarenta pessoas no espaço da ação performática.

¹⁵ A efemeridade da ação performática, mesmo transmitida pela *web*, manteve-se presente em 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*, pois as mensagens postadas no *chat* foram deletadas logo após sua transmissão sem que antes eu tivesse acesso para leitura ou registro das mesmas.



Imagem 05: início da *web performance Coração*
Fonte: arquivo pessoal

A imagem projetada percorria a parede até atingir o corpo desvestido¹⁶ e caminhando por ele como que querendo despertá-lo, o faz. Corpo com movimentos silenciosos que se deleita com a imagem projetada em sua pele. Mira a imagem que confunde com a própria abertura de si, vê seu peito aberto por uma serra, sua pele esticada por ferros, e seu coração vermelho pronto para algo ainda por vir.

Mesmo separados pela escuridão, corpo e música interligados pela pulsação do coração suspenso. A música ultrapassava os limites estabelecidos pela luz, alcançando e libertando o corpo daquilo que o aprisiona. A imagem de intervenção cirúrgica permanece projetada no corpo que em pé segura a faca: o escalpelo.

Corpo-música como máquina espreitando uma linha de fuga. Audiência atenta. Coração suspenso. Entre corpo-música-coração-audiência faíscam linhas de tensão. O acolhimento do acaso. Coração tocado, sentido, cheirado, experiência muda de um sentido mudo. A música em silêncio. A faca arromba o peito invisível e divide o coração em pequenos pedaços.

¹⁶ Desnudo.



Imagem 06: Ao fundo Pele de Asno, à frente performer e coração suspenso.
Fonte: arquivo pessoal

As lentes das câmeras, assim como a audiência presente, imóveis. Estado de tensão. O coração dilacerado é picotado como uma carne de açougue. Vianda. Retalhos de carne. Inúmeros pedaços de tamanhos e formas diferentes da carne-coração são colocados sobre o corpo nu deitado. Um caminho de pequenos relicários cardíacos cobrem o corpo. Corpo intensamente puro. Intensidade residente no repouso e movimento. O corpo novamente desperta. Pedaços de coração deslizam sobre a pele.

O corpo vira-se para os outros corpos que apenas o observavam. Tensão. Munido de relicários o corpo os presenteia, um a um, com estes corpos outros. No chão apenas a faca e gorduras – excessos, não carne rubra. No fundo a banda e a música pulsam tanto quanto o coração distorcido projetado no telão. O corpo retoma seu lugar. Aprecia os restos. Pega seu relicário e sai.



Imagem 07: Relicários Cardíacos
Fonte: arquivo pessoal

A música continua emitindo suas ondas de ruídos e silêncios. Os restos do coração e a faca, imóveis, são salientados pela luz branca. A audiência lentamente inicia seu deslocamento para a saída. Muitos relicários são entregues aos restos de gordura do chão, como se ali permanecesse a “aura”.

*

A *web performance Coração* foi aberta ao público e também transmitida pela *Internet*, tendo sido possível acessar o *chat*, no dia 16 de setembro de 2009, às 19h. O tempo de exposição foi de 15 minutos. A criação da concepção da ideia central de *Coração* deu-se a partir da execução de 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*. A partir dessa ação anterior senti a necessidade de misturar imagens de batimentos cardíacos com a presença material de um coração. Possuía o intuito de aproximar e contrapor o coração de boi à pulsação de batimentos cardíacos exibidos em um vídeo. Além disso, busquei suscitar as mais diversas sensações na audiência presente e on-line, por meio do trato dado ao órgão pela pele nua.

Mantendo em mente o *déficit* relacionado à não interatividade da audiência *on-line* em 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo, Coração foi pensado para estreitar as possíveis trocas entre performer e audiência *in-loco* e *on-line*. A idéia que sempre permeou as ações performáticas é que o público construísse conjuntamente a dramaturgia da ação, por meio de indicações escritas (*chat*) ou ações concretas (público ao vivo). Porém, novamente esse *déficit* se manteve. O público *in-loco* e *on-line* permanecia silencioso e imóvel observando o corpo *em* performance como se existisse uma *quarta parede*¹⁷ que os separasse da ação performática. Observada pelo buraco da fechadura manteve o desafio de interatividade para a terceira e última ação: *Mapa Anatômico*.

¹⁷ A teoria da quarta parede foi desenvolvida no século XVIII pelo encenador francês A. Antoine. Trata-se de uma parede imaginária que separa palco e plateia. Na qualidade de *voyeur* o público assiste as ações dos personagens que não levam em consideração a presença da plateia. Essa passividade do espectador era característica das estéticas naturalistas e realistas da época, que prezavam pela ilusão. Segundo Jean Jullien (apud ROUBINE, 1998, p. 28) “é preciso que o lugar do pano de boca seja uma quarta parede transparente para o público, opaca para o ator”, como se o público espiasse pelo buraco da fechadura toda a ação.

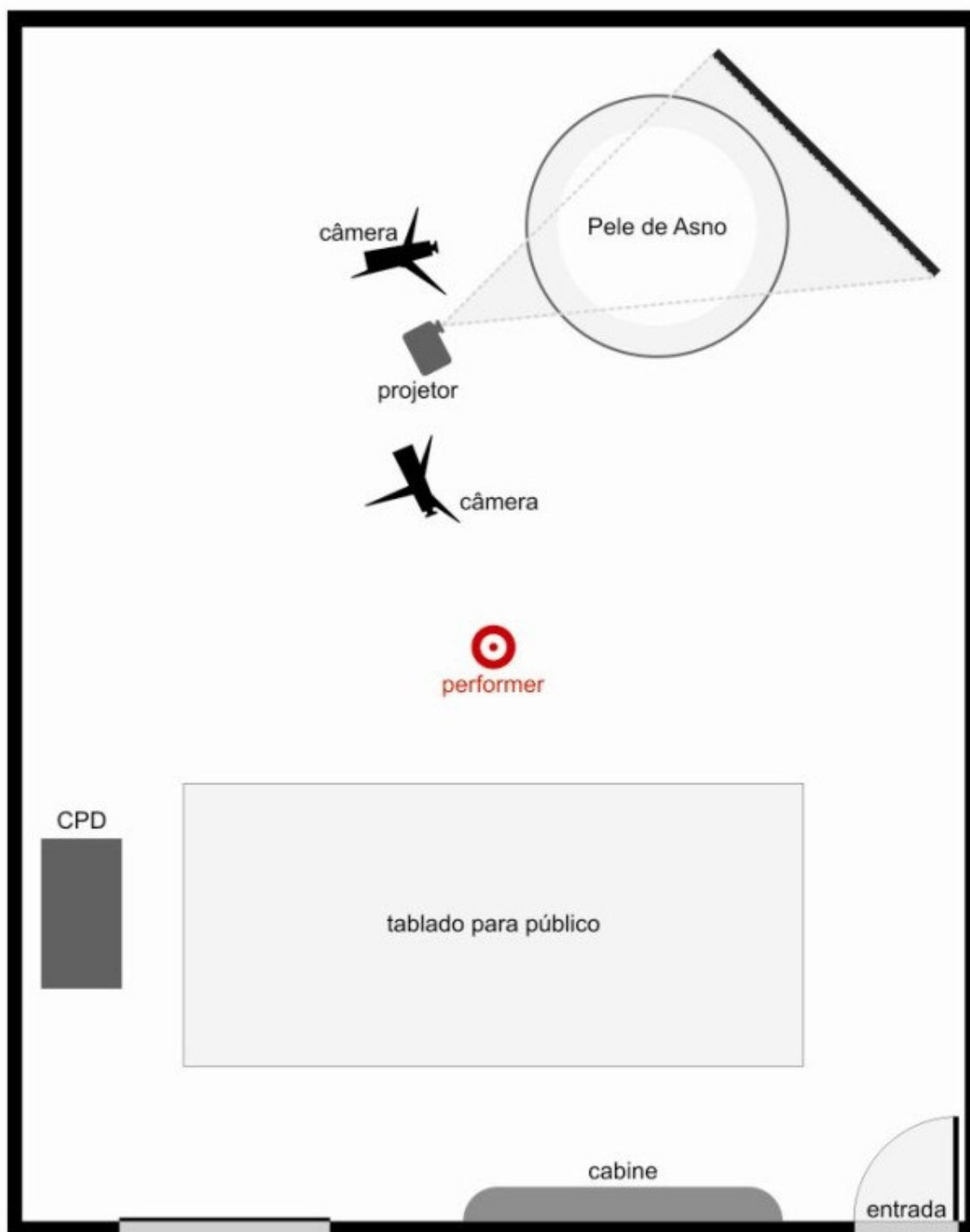


Imagem 08: Disposição de elementos da web performance Coração – Teatro Caixa Preta – UFSC
Fonte: pesquisa

1.3 Mapa Anatômico

Digite (costas)
Digite a sua mensagem (perna esquerda)
Aguardo (braço esquerdo)

Eram essas as três frases escritas em partes do corpo nu da performer. Enquanto uma câmera acompanhava a mão ligeira que escrevia na pele esse texto com um delineador para olhos, a outra câmera desvelava o local da ação. Espaço, luz e cores quentes, aconchegantes, acolhedoras. Um convite. Uma chamada para o encontro. A ação performática sendo executada no segundo piso de um bar (imagem 09). No primeiro piso do mesmo (imagem 10), a audiência acompanhando a projeção da transmissão e também sendo convidada a interagir diretamente por meio de computadores espalhados pelo espaço.

Escrito o texto, a performer o exibia para a lente que comunicava a audiência *on-line*. Silêncio dos interatores. Comunicação com ruído.

O corpo tatuado com palavras. O corpo pronto para ser transformando em papel. A performer aguardando retorno. Ao seu lado a banda toca, a música fala em notas altas. Inquieta.

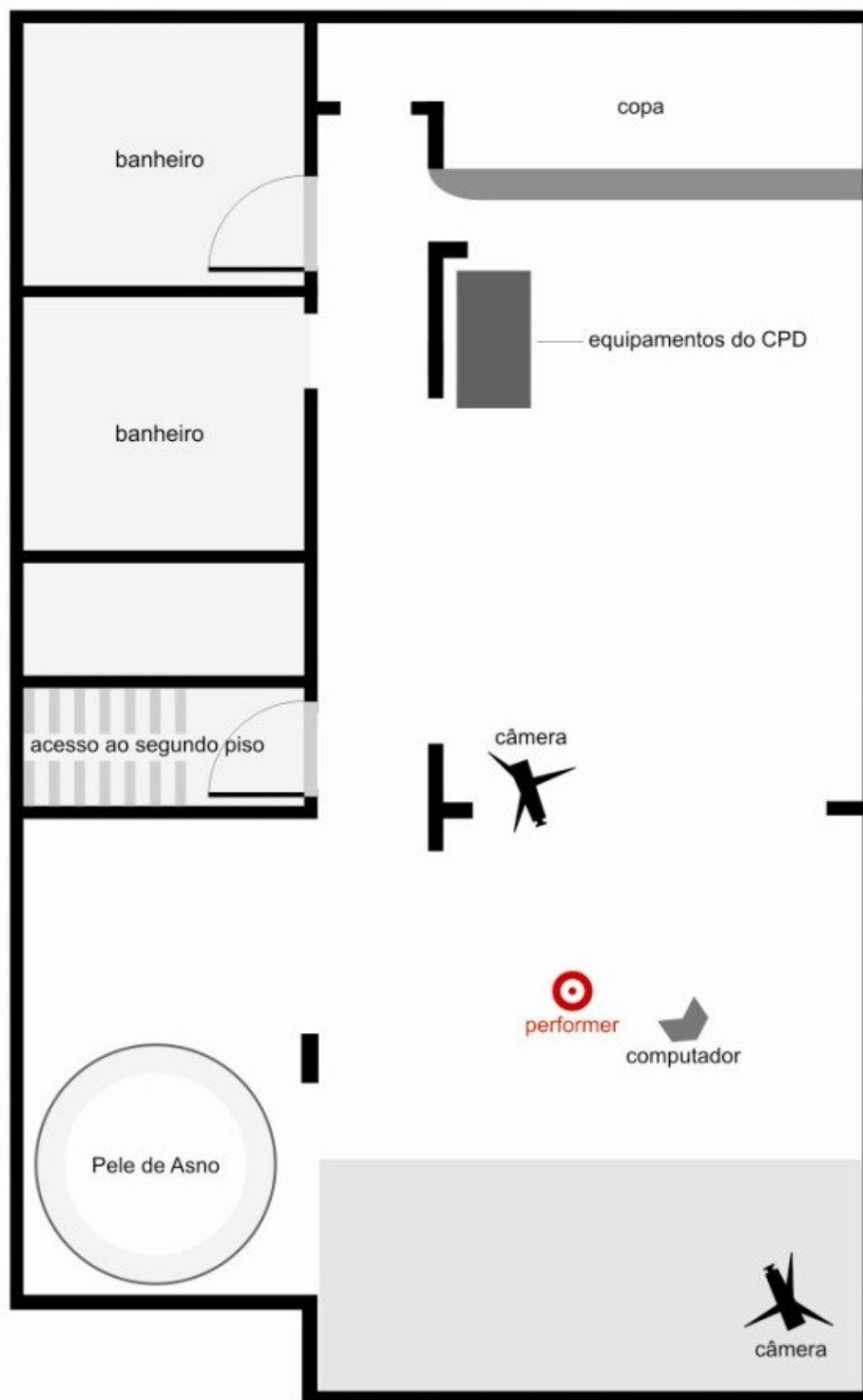


Imagem 09: Disposição dos elementos da web performance Mapa Anatômico – Segundo piso do Bar Macondo Lugar
Fonte: pesquisa

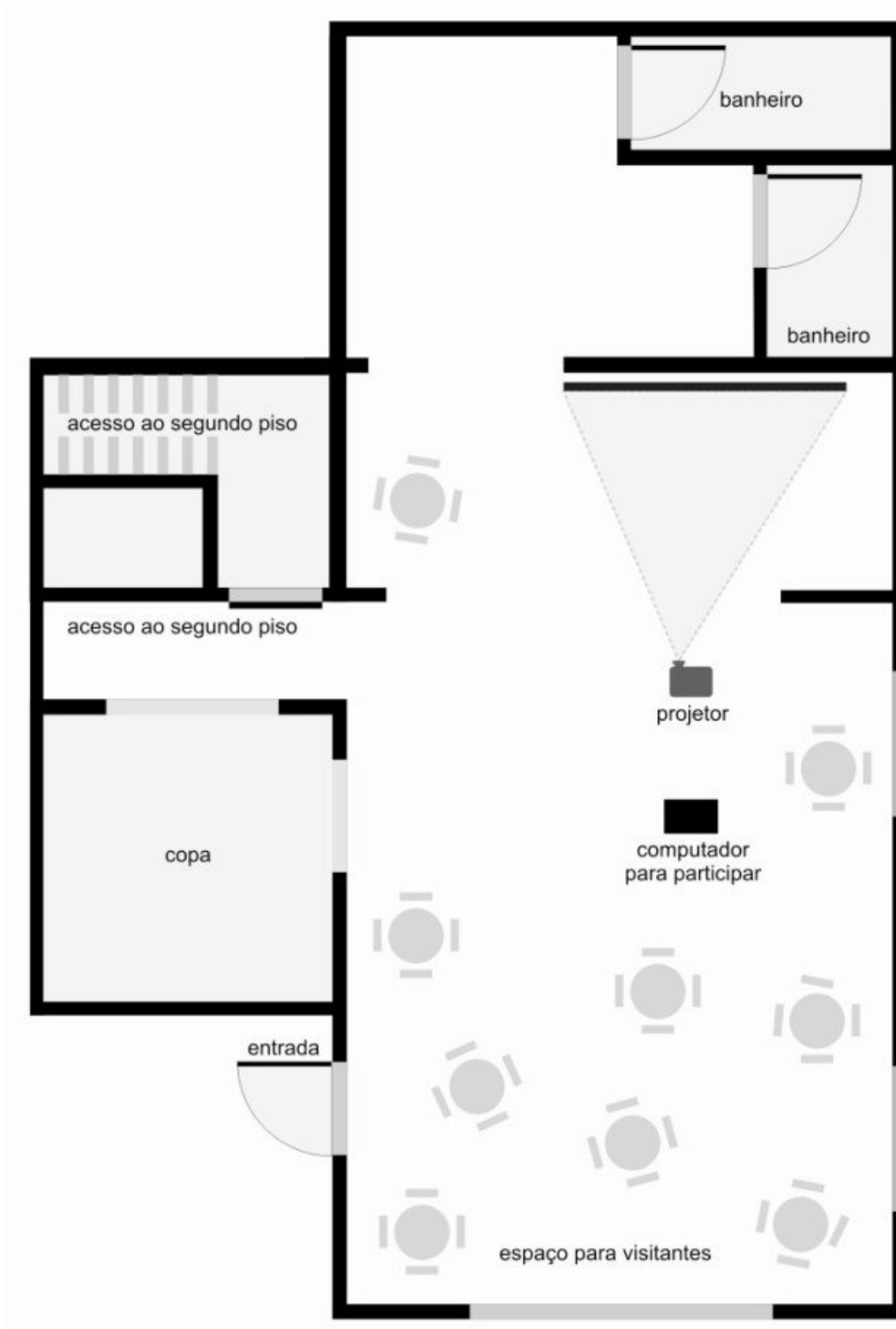


Imagem 10: Disposição dos elementos da web performance Mapa Anatômico. Primeiro piso para acompanhamento em tempo real. Bar Macondo Lugar.
Fonte: pesquisa

O corpo insiste, mas agora age por outros meios. Digita. Com o computador no chão, a performer escreve no *chat* disponível na página de transmissão:

4/11/2009 19:05 – Santa Maria/ RS - Dramaturgia da Carne: Digite sua mensagem...

4/11/2009 19:06 – Florianópolis/ SC – Laédio: AGUARDO

4/11/2009 19:08 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça: aos seus pés...



Imagem 11: Detalhe dos pés
Fonte: arquivo pessoal

4/11/2009 19:08 – Baturité/Ceará – Leyla Jales: Mapa anatômico

4/11/2009 19:09 – Florianópolis/SC – Laédio: um beijo (na sola)

4/11/2009 19:09 – Heidelberg/Alemanha – Bia: Guten Nacht!

4/11/2009 19:10 – Florianópolis/SC – Laédio: Pode me desenhar um carneiro, na bochecha???

4/11/2009 19:11 – Santa Maria/RS – Dramaturgia da Carne: Cartografemos nosso corpo

4/11/2009 19:11 – Santa Maria/RS – Dramaturgia da Carne: juntos...

4/11/2009 19:11 – Florianópolis/SC – Laédio: Oi Bia, (na barriga)

4/11/2009 19:11 – Santa Maria/RS – Dramaturgia da Carne: aguardo...

4/11/2009 19:12 – Santa Maria/ RS – Dride: aperto (na garganta)



Imagem 12: Performer comunica-se pela escrita com o público on-line
Fonte: arquivo pessoal

4/11/2009 19:12 – Barra do Rocha/BA – Noélia: Antropografia

4/11/2009 19:12 – Toulouse/França – Talita: frio e chovendo noite lua solitária

4/11/2009 19:13 – Baturité/Ceará - Leyla Jales: Antropofagia

4/11/2009 19:13 – Baturité/ Ceará - Leyla Jales: Carne

4/11/2009 19:13 – Santa Maria/ RS – Sala Dobradiça: pele sem memória

4/11/2009 19:14 – Toulouse/França – Talita: Longe

4/11/2009 19:16 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: Longe é aqui

4/11/2009 19:18 – Salvador/BH – Jaqueline – Equilíbrio

4/11/2009 19:18 – Santa Maria/RS – Bernardo: Lindeza

4/11/2009 19:19 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça: (trans)formação

4/11/2009 19:19 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: Vire-se.

[...]

4/11/2009 19:21 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça: Carimbo

4/11/2009 19:21 – Uruguaiana/RS – Emerson: complexo!

[...]

4/11/2009 19:24 – Toulouse/ França – Talita: atraso

4/11/2009 19:24 – Florianópolis/SC – Laédio: mordida (no cotovelo)

4/11/2009 19:25 – Belo Horizonte/ MG – Cacau: Crime e delicadeza

4/11/2009 19:25 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça: um aperto vazio no
peito



Imagem 13: Transmissão em tempo real no primeiro piso do Bar Macondo Lugar
Fonte: arquivo pessoal

4/11/2009 19:26 – Santa Maria – Lúcia: Fissura

4/11/2009 19:26 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: Cifra de Carne

4/11/2009 19:27 – Santa Maria/RS – Pablo Rolim: eu-no-mundo

4/11/2009 19:28 – Brasília/ DF – Denise: Beleza

4/11/2009 19:28 – Florianópolis/ SC – Laédio: Lágrimas

4/11/2009 19:29 – Porto Alegre/ RS – Caio: Erga a cabeça (no peito do pé)

4/11/2009 19:29 – Santa Maria/RS – Sadi: Descartável

A performer responde Sadi escrevendo na pele: Descartável, você?

4/11/2009 19:30 – São Paulo/SP – Christel: Medo

4/11/2009 19:32 – Santa Maria/RS – Atílio Alencar: Pequena morte

4/11/2009 19:33 – Santa Maria/RS – Bruno: atração
 4/11/2009 19:33 – Santa Maria/ RS – Sadi: irreversível
 4/11/2009 19:33 – São Paulo/SP – Maria João: Bigode
 4/11/2009 19:34 – Santa Maria/RS – Dride: Cúmplice
 4/11/2009 19:34 – Santa Maria/RS – Marilda: Experiência Claudinha
 4/11/2009 19:34 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: Leia
 4/11/2009 19:34 – Santa Maria – Cauê: Memória-corpo
 [...]
 4/11/2009 19:36 – Santa Maria/RS - Rafael Aranha: Hematoma
 4/11/2009 19:36 – Rio de Janeiro – Gisele Secco: teste em si (mesmo)
 [...]
 4/11/2009 19:38 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça: (re)desenhe-se
 4/11/2009 19:39 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: Costura de veias

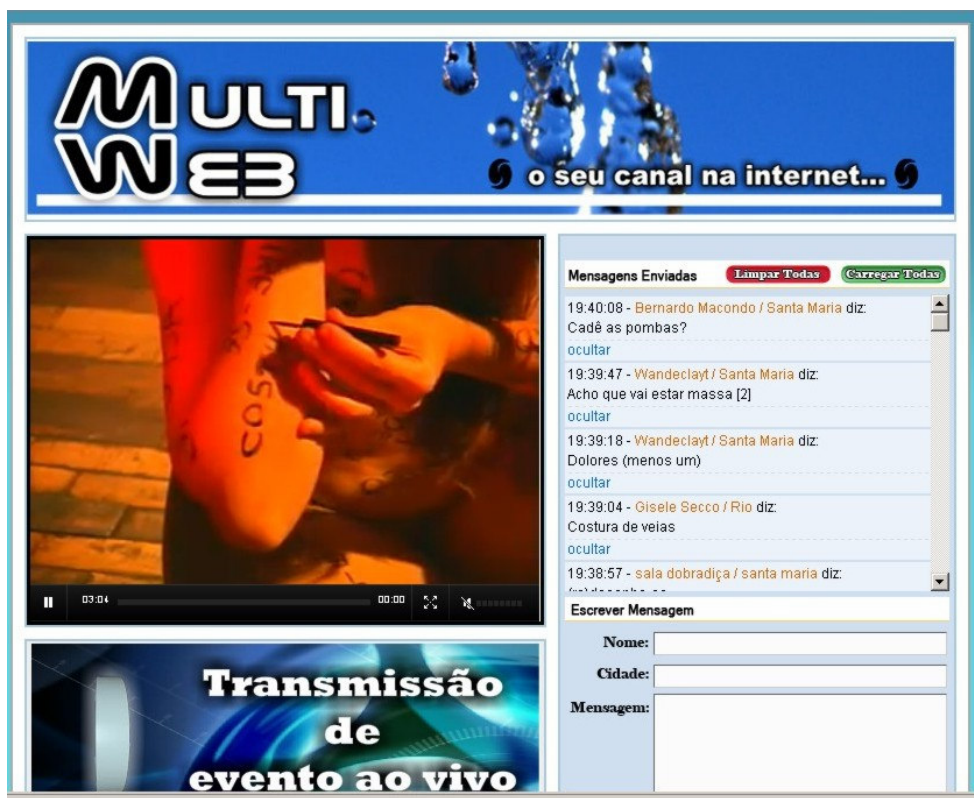


Imagem 14: Imagem do chat de transmissão
 Fonte: arquivo pessoal

4/11/2009 19:40 – Paris – Marina: Bom ver isso!
 4/11/2009 19:40 – Santa Maria/RS – Sala Dobradiça – (nas costas) liquido

4/11/2009 19:41 – Santa Maria/RS – Pedro: cadê meu chip?

[...]

4/11/2009 19:43 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: (no fígado) bálsamo

[...]

4/11/2009 19:46 – Santa Maria/RS – Lefu: Rapacidade cruel

A performer escreve na perna direita: fim.

4/11/2009 19:46 – Rio de Janeiro/RJ – Gisele Secco: FIM

4/11/2009 19:46 – Rio de Janeiro - Maria João: End

4/11/2009 19:47 – Santa Maria/RS – Wandeclyt: Bis

4/11/2009 19:38 – Santa Maria/RS – Multiweb: encerramos a transmissão

Com cerca de quarenta minutos de ação e com o papel-pele escrito pelo desejo de encontro, de carimbar a sensação na pele do outro, de fazer parte do outro, de deixar registrados blocos de sensações variadas, de compartilhar um momento, a transmissão saiu do ar.

*

Mapa Anatômico foi ao ar no dia 04 de novembro de 2009, às 19h. Durante cerca de 40 minutos a zona de compartilhamento e, conseqüentemente, as trocas entre performer e audiência *on-line* concretizaram aquilo que já não parecia alcançável: tecer em conjunto, compor, tornar performer e audiência cúmplices na tessitura da dramaturgia da carne do corpo *em performance*.

A elaboração da ação *Mapa Anatômico*, deu-se por meio de um *insight*. Há cerca de um ano tatuei em meu braço esquerdo a frase Dramaturgia da Carne. Enquanto pensava nessa última ação, li minha própria pele e levei ao pé da letra. Cartografar o corpo pelas palavras de outros corpos, tatuar minha pele por meio de dedos que digitam.

Em 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo e Coração* a cumplicidade desejada não havia sido atingida por vários fatores, entre eles, e talvez o principal, ter tomado a ação corporal - os movimentos lentos, o dilaceramento do coração - estanques e dissociados tanto da audiência presente no espaço físico quanto da audiência *on-line*. A construção da dramaturgia do corpo *em performance* só existiria e teria “sentido” na medida em que o espectador interagisse com ela; sem essa interação, da qual depende para existir, a dramaturgia da carne que compõe o corpo *em performance* seria reduzida a um gesto elementar, deixando a

obra permanecer como uma potencialidade não perceptível. O que buscava era desencadear um processo no qual “a obra não é mais fruto da autoridade do artista, mas se produz no decorrer de um diálogo, quase instantâneo – “em tempo real” – com o espectador” (COUCHOT apud DOMINGUES, 1997, p. 140).

Mapa anatômico, ao contrário, foi o gozo. O acaso. O acolhimento do acaso que tornou concreta a cumplicidade aspirada. Devido a inúmeros problemas técnicos, tornou-se impossível, cinco minutos antes do início da transmissão, que a página de transmissão fosse projetada em um telão. A ação pensada requeria estritamente a visualização do *chat* encontrado na página de transmissão. Sem poder ler as indicações da audiência, tornava-se impossível transformar a pele em papel.

A solução foi o uso de um computador portátil que, pelo acaso, possibilitou o diálogo direto entre performer e audiência. Eis que surge o inesperado no momento certo. A zona de compartilhamento estava ali, propícia e quente, inflamando os corpos pelo desejo de escrever palavras na pele, estar aqui e ali, juntos em um espaço que não se sabe qual é. (Re)desenhar em conjunto o corpo. Ver o corpo do outro e, ao mesmo tempo, começar a sentir o seu.

1. 4 Escalpando o Cor(ação)

O processo de dissecação por meio da metodologia de composição requer que iniciemos a escrutação do corpo vivo, *Dramaturgia da Carne*, pelas suas partes internas, ou seja, pelo núcleo de ações que compõe a dramaturgia do corpo *em* performance: o Cor(ação). Considerado como uma bomba contrátil-propulsora de ações responsáveis por nutrir a zona de compartilhamento do ato performativo, o Cor(ação) é dividido em cinco partes: projeção pericárdica, válvula incandescente, arco do ato, ventrículo musical e átrio objetual.

Iniciaremos nossa dissecação pela *projeção pericárdica* que se refere à composição de imagens que envolvem o Cor(ação). Compreendida por uma estrutura externa e outra interna, a projeção pericárdica é constituída de lâminas imagéticas resultantes da interação de meu corpo com imagens da anatomia humana (imagens 15 e 16). É a partir dessas duas membranas que as demais partes do Cor(ação) se (inter)ligam e reagem quimicamente, nutrindo e instruindo as

três grandes partes que compõem o corpo vivo *Dramaturgia da Carne: 4º Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo; Coração e Mapa Anatômico.*



Imagem 15: Projeção de estrutura da mão e antebraço na pele (registro de encontros de experimentação)
Fonte: arquivo pessoal

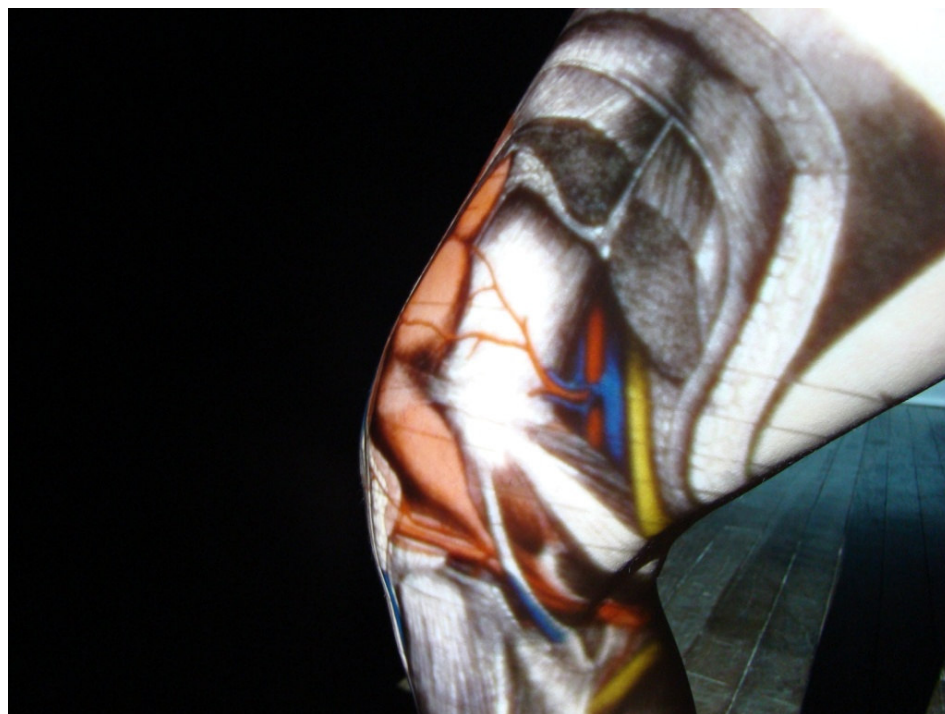


Imagem 16: Projeção de estrutura do joelho na pele (registro de encontros de experimentação)
Fonte: arquivo pessoal

Porém, para que a projeção pericárdica adquira essas lâminas imagéticas é necessário que ocorra um processo químico a partir dos reagentes: seleção prévia do material a ser projetado; montagem do equipamento no espaço; aquecimento e alongamento corporal, experimentações a partir de projeções das imagens em meu corpo e registro fotográfico das mesmas.

Esse processo ocorreu da seguinte maneira: após algum tempo de pesquisa prática detive-me em determinar o *leitmotiv* das imagens que vinham sendo projetadas em meu corpo e optei por imagens da anatomia humana. Assim, a partir da *seleção* prévia do material a ser projetado iniciava-se a montagem do equipamento (computadores, projetores e som) no espaço do Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso – UFSM. O processo de alongamento e aquecimento corporal incitava o início das experimentações de projeções das imagens anatômicas em meu corpo culminando no registro fotográfico *das mesmas* e formando, assim, a série de imagens que compõe as membranas da projeção pericárdica.

Nesse processo de encontros de experimentação¹⁸ notou-se que o registro fotográfico era um reagente fundamental, pois facilitava a análise posterior bem como a descoberta de novas possibilidades a serem exploradas nas múltiplas vezes que essa reação ocorreria, sendo que as imagens que dela resultavam eram sempre diferentes. Assim, a praticidade de poder ver a fotografia logo após ela ter sido tirada facilitava que, no mesmo momento, eu pudesse (re)trabalhar e (re)orientar meu corpo para alcançar certos efeitos. Recorro às palavras de Andrade (2002, p. 54): “Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras, observando apenas uma fração do que nos rodeia. Os homens [...] não são bons observadores, e o uso da máquina fotográfica pode auxiliar sua percepção”. No entanto, deve-se ter o cuidado para não resumir os acontecimentos a imagens de instantes.

Neste breve trecho, a autora se refere a nossa percepção num âmbito mais rotineiro de nossas vidas, porém, no processo de composição da projeção pericárdica, o uso da máquina fotográfica não somente amplia os horizontes como

¹⁸ Durante o segundo semestre de 2008, foram realizados cinco encontros de experimentação que deram início ao processo de criação da série de *web* performances. Equivalentes a ensaios teatrais, os encontros de experimentação possuíam uma estrutura organizada que perpassava a organização do espaço, a preparação corporal até iniciar o processo criativo de interação do meu corpo com imagens da estrutura do corpo humano projetadas em um telão. O registro fotográfico do material produzido durante cerca de três horas por encontro, possibilitou a análise e elaboração inicial da dramaturgia que iria compor cada *web* performance.

também permite a explosão de um reagente surpresa – o olhar do fotógrafo – que observa a si mesmo ao direcionar a máquina e desencadeia um processo de multiplicação de olhares sobre e um mesmo corpo - o nosso corpo.

Durante um encontro de experimentação o processo de reação química que constitui a membrana da projeção pericárdica foi invadido por um agente oculto. Trata-se da projeção de uma imagem de um corpo masculino (da cabeça até a pélvis - imagem 17 e 18) com indicações escritas das partes de seu corpo e linhas que delimitam e indicam essas partes. Nesse momento estava usando meu corpo como tela para a projeção e, casualmente, a projeção deste corpo masculino ajustou-se perfeitamente no meu. Assim, havia se criado uma confusão do meu corpo feminino com o da imagem, masculino. Na seqüência desta experimentação, coloquei uma meia-calça branca na cabeça, o que deixou o desenho do rosto “dele” nitidamente visível. Percebendo esses aspectos, solicitei a fotógrafa²⁵ para registrar audiovisualmente o que eu iria fazer para deixar gravada a ação em movimento. Todos a postos, deixei que durante um tempo ela filmasse a imagem projetada em mim com a meia na cabeça, dando a impressão de que meu corpo era masculino. Depois de um tempo, fui aos poucos erguendo meu braço, levando-o em direção ao meu rosto que estava encoberto pela meia e removi lentamente a mesma. Retirei toda a meia, de olhos fechados, abri os olhos e saí; a filmagem termina somente com a imagem dele projetada no telão.

²⁵ Nesse encontro a fotógrafa presente era Alessandra Giovanella, artista visual com graduação em Desenho e Plástica Bacharelado (2000) e Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2003) e Mestre em Educação, na mesma universidade.

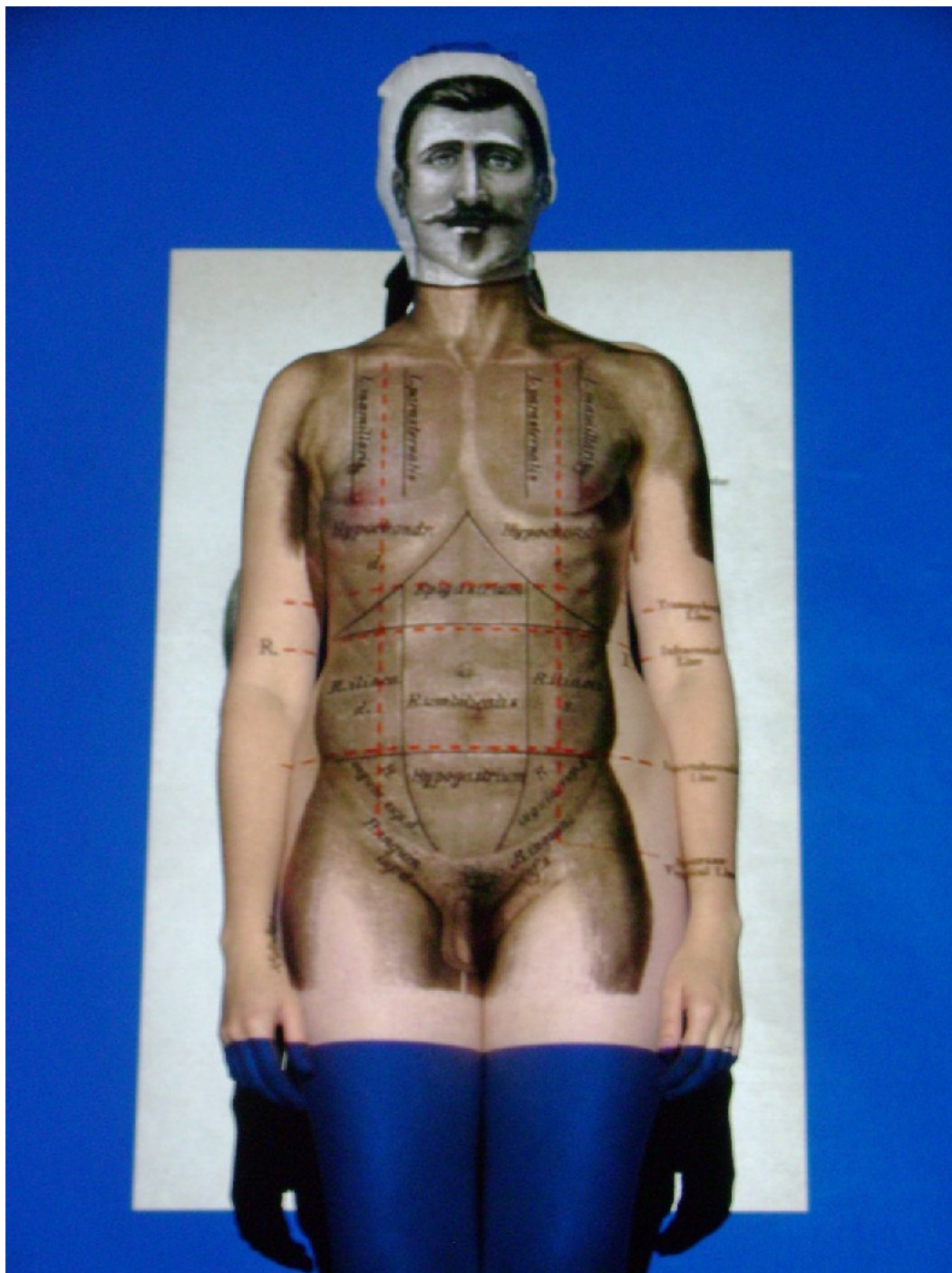


Imagem 17: Projeção de imagem masculina em meu corpo (registro de encontros de experimentação)
Fonte: arquivo pessoal

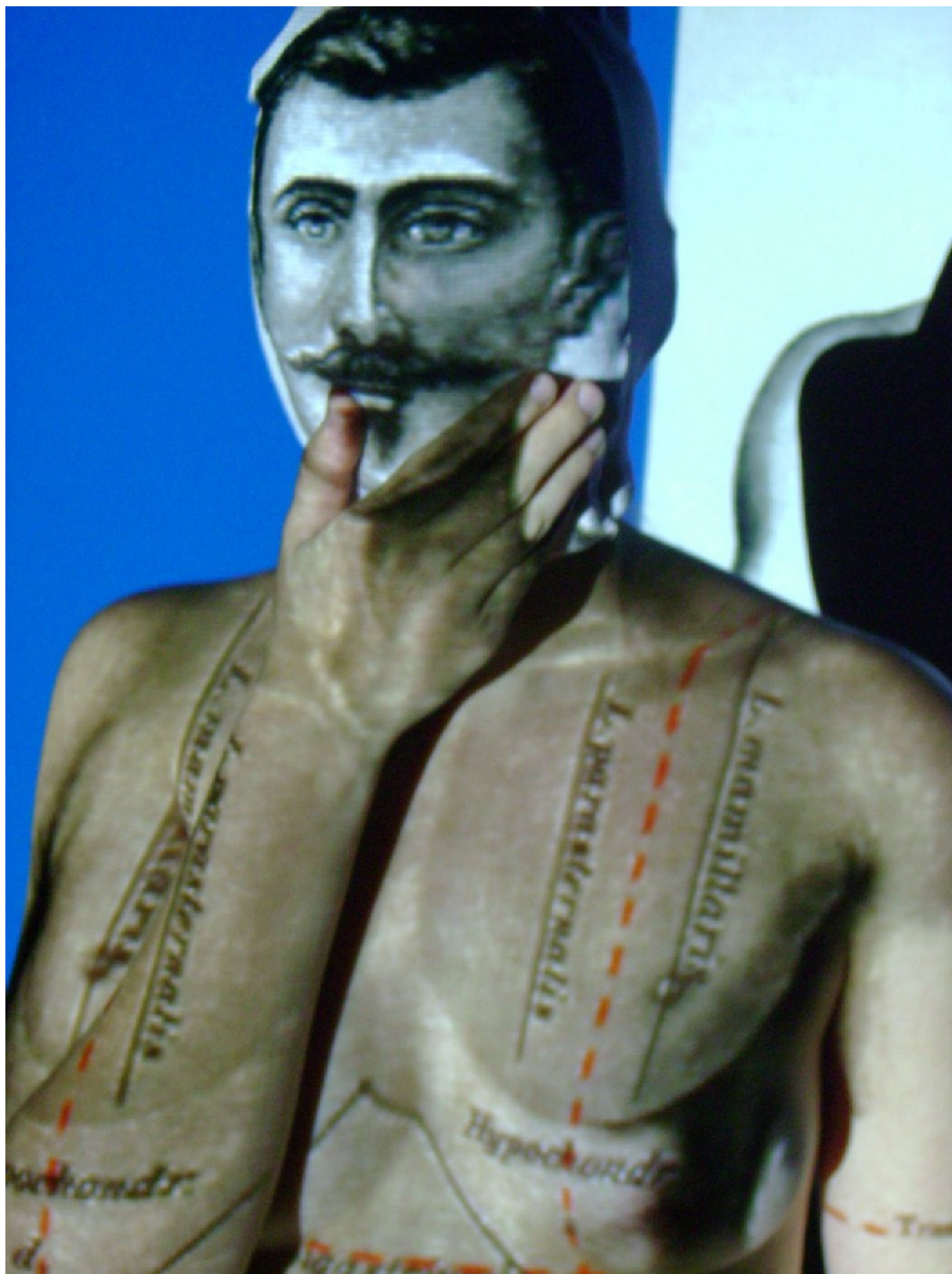


Imagem 18: detalhe da cabeça e do peito, ação em movimento (registro de encontros de experimentação)

Fonte: arquivo pessoal

Este agente oculto no arsenal de imagens que eu vinha trabalhando interferiu na constituição da projeção pericárdica, que adquiriu um caráter não estanque, de uma esponja aberta ao acolhimento do acaso.

Dando sequência, a projeção pericárdica está diretamente (inter)ligada ao ventrículo musical, que é uma câmara inferior do Cor(ação) preenchida por fluídos musicais. Esse ventrículo possui a função de bombear, a partir das imagens existentes na membrana externa e interna, ondas de movimentos sonoros que compõem e eletrizam a zona de compartilhamento performática. No nosso caso, o ventrículo musical é constituído por uma substância chamada *Pele de Asno* (imagem 19), que é composta por quatro nutrientes que dinamizam e operam instrumentos de propagação sonora (como guitarra, piano, baixo, bateria).



Imagem 19: Pele de Asno
Fonte: arquivo pessoal

O resultado da composição da substância *Pele de Asno* interagindo com as imagens que dão a forma à projeção pericárdica, pode ser transcrita da seguinte maneira:

A produção musical das performances teve seu ponto de partida nas ideias em que vínhamos pesquisando, e logo em seguida do contato com a concepção da ação. Tendo por base as informações das conversas, partíamos para a elaboração da música, objetivando a exploração da tessitura de cada instrumento, experimentações tímbricas, alternância de

planos sonoros, intensidades contrastantes, texturas e ambiências sugeridas de acordo com o andamento e a pulsação da apresentação. Optamos pelo jogo de tensão entre consonância/dissonância, e de uma harmonia por vezes cromática que delineassem o ritmo dos movimentos da artista. No momento da performance mantivemos a estrutura composta, porém lançando mão de um livre-improviso sem a exclusão de imprevistos e acasos. Pois apesar do tempo-limite talvez tivéssemos que terminar antes ou depois do programado (PELE DE ASNO).

Realizada essa interação entre a projeção pericárdica a o ventrículo musical, a substância resultante é bombeada para o átrio objetual, atravessando a válvula incandescente. Essa válvula liga o ventrículo musical ao átrio objetual, e tem como função iluminar esses outros núcleos de ações que constituem a dramaturgia das ações performáticas. Assim, a válvula incandescente exerce sua função concebendo, a partir das resultantes bombeadas pelo ventrículo, planos de luzes²⁶ que são elaborados no intuito de aguçar sensações, intervindo nos componentes que perpassam por ela.

Desta maneira a válvula incandescente pode articular o espaço e o tempo que irão constituir as três grandes partes do corpo *Dramaturgia da Carne*. Isso reforça a idéia de que a iluminação possui poder expressivo e orgânico, sendo flexível e fluída. Nesse âmbito, a válvula incandescente pretende valorizar os atos localizados no *arco do ato*, assegurando transições, indicando tempos e momentos, coordenando ritmos, colocando-os em relação ou isolando-os.

Em o 4º *Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo*, o plano de luz²⁷ foi concebido a partir da localização dos elementos que compunham o espaço: meu corpo, a banda e as projeções. Tendo em mente o cuidado que se deve ter quando se trabalha com luzes e projeções em telões, o plano de luz foi elaborado no intuito de iluminar tenuemente a *Pele de Asno*, sendo colocados quatro refletores sem coloração, ligados em uma intensidade baixa que permitia a visualização dos integrantes e dois refletores em foco²⁸, iluminando meus movimentos, um deles com coloração vermelha e outro azul.

²⁶ Segundo Hamilton Saraiva (1999, p. 58), o Plano de Luz é uma planta baixa do espaço que será iluminado com as respectivas indicações de cenários e volumes presentes do espaço (por exemplo: localização dos telões, banda e do performer), assim ele incluí um mapa de colocação das fontes de luz (localização e cores usadas); roteiro de modificação de luz durante o transcorrer da ação (performance).

²⁷ O Plano de Luz de 4º *Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo* foi concebido por Vinicius Canto Blanco, Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (2006) e iluminador.

²⁸ Foco: posição em torno de 45º que o refletor é colocado no urdimento frente ao performer.

Em *Coração*, o plano de luz foi realizado por mim. Consistia apenas em dois refletores com coloração vermelha na banda, juntamente com a projeção de imagens de coração; um foco e um pino²⁹, ambos de coloração branca no local onde meu corpo permaneceria, e uma luz de entrada e saída de público, também branca.



Imagem 20: Detalhe de iluminação de *Coração*, à frente pino branco e ao fundo coloração avermelhada em *Pele de Asno*
Fonte: arquivo pessoal

Em *Plano Anatômico* a iluminação também foi pensada e executada por mim. Mais simples que nas demais ações, o plano de luz consistia em iluminar tenuemente o espaço, tornando as próprias paredes verdes mais vivas e “convidativas”.

Ultrapassando a válvula incandescente, chegamos ao átrio objetual. Ela é composta por elementos escolhidos de acordo com as três grandes partes. Se formos pensar na primeira parte, o 4º *Seminário Sobre e Lista de Compras do Corpo*, o único elemento, objeto, presente, era uma meia calça que tapava meu rosto (imagem 21). Já em *Coração* havia no espaço um coração de boi e uma faca (imagem 22), e em *Mapa Anatômico* tinha-se o computador portátil, um delineador e um espelho de mão (imagem 23). Em ambas as partes esses elementos reforçam a ação estabelecida pelo *arco do ato*, como também se tornam singulares a quem os percebe, não lhes reduzindo a um significado.

²⁹ Pino: posicionado acima de meu corpo.



Imagem 21: Detalhe da meia calça cobrindo o rosto em 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo
Fonte: arquivo pessoal



Imagem 22: Detalhe de objetos de Coração, faca e pedaços de coração de boi
Fonte: arquivo pessoal



Imagem 23: Espelho de mão e delineador eram os objetos presentes em Mapa Anatômico
Fonte: arquivo pessoal

Assim como a projeção pericárdica, o arco do ato também é considerado bastante elástico, no sentido de desencadear uma série de movimentos/atos que, diretamente ligados ao ventrículo musical, se expandem, proporcionando uma energia potencial capaz de gerar tensões e pressões na zona de compartilhamento performática.

Assim, os *atos* são responsáveis por movimentos de tensão e expansão do corpo *em performance*. Na constituição do corpo vivo *Dramaturgia da Carne*, esses atos podem ser identificados como: os movimentos lentos do corpo em o 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*, pensados a partir dos estudos de Planos Anatômicos, bem como minha interação com a imagem masculina no final da performance, descobrindo o rosto; em *Coração*, o jogo estabelecido entre o corpo, a projeção da imagem de intervenção cirúrgica, o coração de boi e a faca que gerou a ação de corte do coração em pequenos pedaços, a distribuição destes pelo corpo e, posteriormente (imagem 24), a repartição destes pedaços com o público presente, culminando em outra seqüência de cortes até minha saída do espaço; e, em *Mapa Anatômico*, a ação de transformar a pele em papel e cartografar o corpo com palavras e frases confidenciais pela audiência *on-line*.

Esses atos ou movimentos também são frutos do encontro com as demais ações que constituem o *Cor(ação)* e também das intervenções do público presencial e *on-line* que teceu, pela zona de compartilhamento, a dramaturgia do corpo *em performance*. Mesmo que as partes do corpo *Dramaturgia da Carne* tenham sido pensadas e cuidadosamente elaboradas anteriormente às suas exibições, ocorrendo até ensaios³⁰, como na elaboração de o 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo*, para o qual realizamos dois encontros antes da execução, os *atos* sempre foram frutos do momento de compartilhamento do núcleo de ações com a audiência. Foram fruto do momento, do aqui e agora, das respostas e dos atravessamentos de sensações agregadas aos desejos de compor a dramaturgia do corpo *em performance* como um corpo aberto.



Imagem 24: Relicários Cardíacos espalhados pelo corpo em *Coração*
Fonte: arquivo pessoal

³⁰ 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo* requeria muito sincronismo na operação de projetores e computadores que projetavam nos três telões dispostos em locais diferentes. Para alcançar tal sincronismo realizamos dois ensaios com a equipe técnica para a operação do equipamento.

Dessa maneira, é intrínseco ao Arco do Ato o desejo, porque ele se produz, ele surge por meio de um movimento experimentado; pois ele não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental que se dissemina pelo espaço-tempo e pretende afetar outros corpos.

Por fim, foi por meio da transmissão em tempo real pela rede mundial de computadores que todo o núcleo de ações que compõem o Cor(ação) foi transportado, conduzido e distribuído para outros espaços e corpos, desencadeando um processo de virtualização do corpo *em performance*. Essencial para que a zona de compartilhamento gere experiências e encontros, o corpo nômade consegue ir mais longe que o lugar aonde olho e aonde o outro olha - um olhar invade o outro, e juntos formam um único corpo.

2 SISTEMA NERVOSO

Dissecar o corpo vivo e latente *Dramaturgia da Carne* implica o projeto de ir deliberadamente ao encontro de aspectos concernentes à arte da performance, que se pretende discernir pelos estudos e aprofundamentos teóricos acerca da experiência do sensível que essa linguagem gera. Esses aspectos permitem “sentir” o corpo *em* performance, situado em um espaço-tempo de um contexto histórico-cultural específico, como um episódio dotado de uma dramaturgia singular e única, emergente.

Nosso segundo passo no experimento de dissecação de *Dramaturgia da Carne*, pelo método de composição, refere-se à escrutação da segunda camada interna, posterior ao Cor(ação), denominado aqui como Sistema Nervoso. Esse sistema é aqui considerado como um aparato sensorial que coordena teoricamente a atividade do núcleo de ações do Cor(ação), sendo sua função a movimentação dessas partes, no intuito de atingir estímulos dos sentidos. Essa camada, ou melhor, essa rede de reflexões, é constituída de três substâncias principais capazes de fundamentar teoricamente o processo de vida de *Dramaturgia da Carne*, mantendo-o pulsante e ativo no próprio contexto de significação da arte da performance. São elas: discussão sobre a delimitação de campo; aspectos históricos e questões sobre o corpo, seus paradigmas e sua existência visceral na arte da performance.

Segundo Mandressi (2008), os anatomistas e dissecadores medievais descreviam um corpo que se desmantelava à medida que avançava a escrutação do cadáver. Assim, a sucessão de capítulos dos livros anatômicos medievais era, ao mesmo tempo, a redução progressiva das partes do corpo: “a cada parte do texto, o que restava a ler correspondia ao que restava do cadáver sobre a mesa de dissecação” (MANDRESSI, 2008, p. 429). Já no processo de dissecação de *Dramaturgia da Carne*, a leitura do presente capítulo e seus sub-capítulos se dá no movimento contrário; quanto mais profundo escalpelarmos, maiores quantidades de partes desse corpo múltiplo e plural iremos encontrar.

Para começarmos o processo, convidamos a se dirigirem a mesa de dissecação: Victor Turner, Richard Schechner, Paul Zumthor, Dell Hymes e Patrice Pavis, que irão nos ajudar na parte *(Des)costurando as veias: delimitação de campo* (2.1) – este sub-capítulo é concernente à arte da performance, porém perpassando

outros campos teóricos de abordagem do conceito, no intuito de desencadear um diálogo entre os mesmos e buscar pontos de convergência. Após esse primeiro momento chamaremos RoseLee Goldberg, Regina Melin, Jean-Jacques Lebel e Jorge Glusberg, para iniciarmos o procedimento de *(Des)coberta do Corpo* (2.2), sub-capítulo referente aos recortes de acontecimentos históricos da arte da performance, com ênfase na importância do corpo nessas ações. Sequencialmente, chamaremos Maria Beatriz de Medeiros, Renato Cohen, Jorge Glusberg e Hans-Thies Lehmann para decifrarmos *A Bula do Corpo* (2.3), no qual encontraremos questões ligadas ao conceito de performer, considerando-o como sujeito da cultura; e - para alargar a mesa de dissecação - para *O Corpo Expandido* (2.4) serão chamados Lucia Santaella, Henri-Pierre Jeudy, Renato Cohen e Thomas J. Csordas, para tecerem juntamente comigo uma análise do corpo em minhas ações performáticas.

2.1 (Des)costurando as veias: delimitação do campo

[...] mas algo só é obra de arte se, como diria o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos
Deleuze e Guattari

Irredutível à uma única classificação, a palavra performance, já traduzida e introduzida para a língua portuguesa como sinônimo de “desempenho”, transita por inúmeros discursos, tornando-se um conceito multifacetado, flexível e aberto, alargando os referenciais contidos no termo, desafiando classificações. Sendo assim, para melhor compreendê-la, antes de qualquer delimitação de campo, procurarei dissecar sua etimologia e algumas teorias que envolvem o termo performance para que, no decorrer do estudo, possamos encontrar pontos congruentes com a arte da performance.

Antropologicamente, Victor Turner (1982 *apud* MEDEIROS, 2007, p. 37) nos revela que o termo em questão deriva do francês antigo *parfounir*, que significa “completar” ou “realizar inteiramente” - refere-se, justamente, ao momento da expressão, completando uma experiência. Na língua inglesa, o termo performance associa-se também a idéia de desempenho aplicada a qualquer ação ou acontecimento, como por exemplo, o desempenho de um atleta participante de um

evento esportivo. Segundo o diretor teatral e pesquisador norte-americano Richard Schechner (2003, p. 25), que trabalhou com Turner:

[...] qualquer evento, ação ou comportamento poder ser examinado “como se fosse” performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com os outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.

Nesta consideração de Schechner podemos detectar pontos importantes referentes ao conceito amplo de performance. Nota-se que é intrínseca a este fazer/executar algo (ação) uma interação com outro elemento exterior a ela, desencadeando uma relação *entre* eles. Grifo o termo *entre* no intuito de salientar o afloramento de uma zona de compartilhamento que propicia o momento da experiência, a qual Turner (1982 *apud* MEDEIROS, 2007, p. 37) se refere.

Mesmo que tomando qualquer ação, evento ou comportamento como passível de ser performance, Schechner aponta o fazer, o interagir e o relacionar-se como aspectos imprescindíveis e determinantes deste acontecimento. Acontecimento, pois se trata de algo referente ao encontro, ao “interagir” e “relacionar”, o qual necessita de outro e se manifesta por meio dessa zona de compartilhamento, daquilo que está por vir e que de alguma maneira cria e atravessa o ritmo “natural” dos acontecimentos.

Nesse sentido, pensar que qualquer coisa pode ser considerada performance reforça o caráter múltiplo intrínseco a esse termo, que transborda, devido sua abundância, os limites dualistas de sujeito/objeto. Portanto, o limite tênue do que pode ou não ser performance reside também em noções histórico-sócio-culturais que não podem ser consideradas universais. Torna-se impossível delimitar algo como sendo performance sem partir da premissa de que existe um ponto de vista já elaborado pelo seu entorno, ou seja, pela sua história, cultura e sociedade.

O estudioso medievalista das poéticas da voz, Paul Zumthor (2007, p. 31) nos coloca que performance implica competência, e esta é definida por ele não como sendo um conjunto de habilidades ou aptidões, mas como a capacidade de se ter uma presença e uma conduta que comportam em si coordenadas espaço-temporais concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.

Assim, mesmo que ainda genericamente, a ação performática situada em um tempo-espaço estabelecido, podendo ele ser redimensionalizado pela virtualização

do corpo através de transmissões em tempo real pela *Internet*, se dinamiza por meio do corpo *em performance* capaz de expressar, de interagir e relacionar-se com outro corpo. Nesse sentido, o sociólogo e antropólogo Dell Hymes, citado por Zumthor (2007, p. 31), afirma que performance seria o reconhecimento de algo, ou seja, o reconhecimento de si no outro. Portanto, esse reconhecimento se localiza em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, reafirmando a colocação anterior sobre a delimitação do que é ou não performance a partir de nossas premissas histórico-sócio-culturais. Sobre tal reconhecimento, Hymes afirma: “ele aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que ele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (*apud* ZUMTHOR, 2007, p. 31), ou seja, há uma circunstância extracotidiana que atravessa o que já está tido como estabelecido, inaugurando uma abertura à percepção.

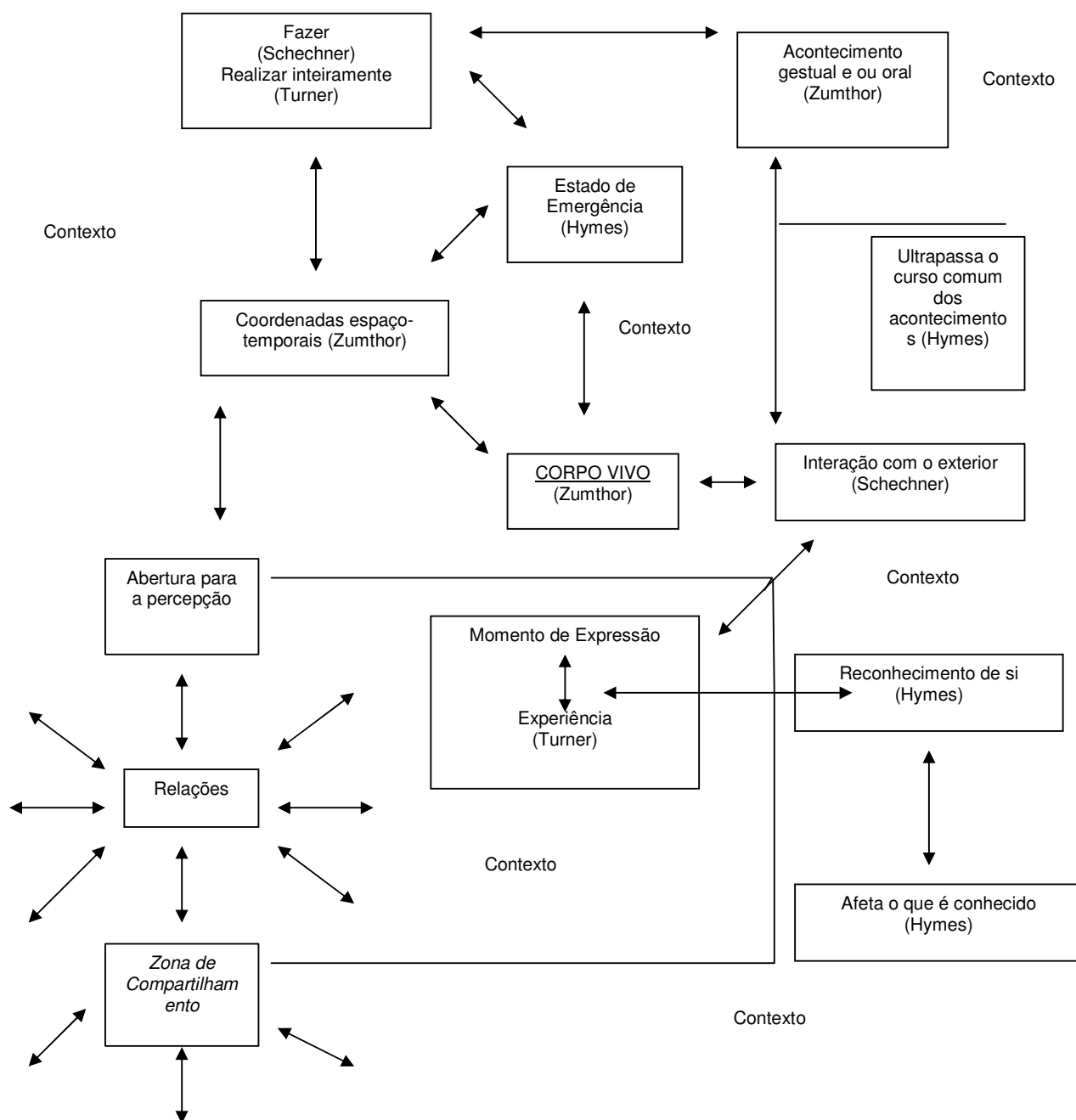
Hymes (*apud* ZUMTHOR 2007, p. 31) classifica três tipos de atividades culturais humanas: 1) o comportamento, ou seja, tudo que é produzido por uma ação; 2) a conduta ligada ao comportamento estabelecido pelas regras socioculturais; 3) a performance, que “é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade”, atribuindo à performance um aspecto de liberdade autoral sob o que se faz. E, para finalizar, o autor nos diz que “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance [...] modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela marca”.

Assim, o estado de “emergência”, a “marca” e o “reconhecimento de si”, de acordo com Hymes requerem uma construção conjunta e coletiva propiciada pela zona de compartilhamento. Esses três aspectos, ligados diretamente ao acontecimento da performance, foram estudados no sentido de experienciá-los na prática, ou seja, na série de *web performances Dramaturgia da Carne*. Para tanto, o corpo *em performance* foi situado em um espaço-tempo (território) que, com o início do jogo de vários fatores constituintes do acontecimento performance, foi atravessado por diferentes tipos de enunciações, alterando o estado das coisas e desencadeando um movimento de desterritorialização - ou seja, o espaço-tempo -, bem como as cargas de experiência alteram-se de maneira a modificar meu ponto de partida.

Através desta busca por palavras-chave do abrangente conceito de performance, retomo Paul Zumthor (2007, p. 38), que afirma que a performance refere-se a um acontecimento oral e ou gestual e acrescenta a essa delimitação – que é inevitável, por mais que se remaneje a noção de performance - a presença de um corpo, de um corpo *em* performance. Assim, para ele, “recorrer à noção de performance implica então na necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (2007, p. 39).

A partir dessas considerações, buscarei tecer, por meio dos autores citados, pontos de convergência entre eles e suas visões sobre o que é performance, com o intuito de apontar aspectos presentes no conceito de performance no campo da arte contemporânea e, principalmente, em *Dramaturgia da Carne*.

O “corpo *em* performance” (ver esquema abaixo) é situado em um contexto sócio-cultural específico, ou seja, num espaço-tempo estabelecido em que o corpo vivo, em estado de emergência, realiza inteiramente uma ação. Essa ação desencadeia um acontecimento gestual e ou vocal extracotidiano, o qual, ultrapassando o curso comum dos acontecimentos, possui o intuito de relacionar-se com algo exterior e gerar a explosão da expressão, dotada de liberdade autoral se consolidando em um momento de experiência. Porém, todas essas peças que articulam e bombeiam a máquina performance são friccionadas e (inter)ligadas na zona de compartilhamento que possibilita a abertura para a percepção de algo que ainda esta se constituindo, bem como as diversas possibilidades de relações que derivarão desse momento. Nesse sentido, essa zona de compartilhamento se torna um campo inflamado que deflagra tanto a teia de ações como também o movimento de reconhecimento de si na ação e no outro, afetando e sendo afetado, transformando e sendo marcado por ela.



Tendo como ponto de partida minha experiência com a série de *web performances Dramaturgia da Carne*, penso que a ação se dá no momento das coordenadas espaço-temporais que também estão (inter)ligadas ao contexto histórico-social-cultural, através de uma opção deste corpo *em performance* que, por sua presença, se instaura por meio de uma ordem de valores não tradicionais. A resposta da audiência, tanto passiva quanto ativa, está ligada ao reconhecimento

propiciado ou não pela zona de compartilhamento, ou seja, ao estabelecimento de uma circunstância que foge do que acreditamos ser cotidiano, afetando diretamente o campo dos sentidos e dos afetos, modificando o conhecimento e marcando o momento pela presença⁴⁴ do corpo.

Esse esquema, de certa forma, afirma as considerações de Schechner (2003), quando este nos diz que todo e qualquer acontecimento pode ser examinado "como se fosse" performance. Tanto em uma ação ritual, apresentação, corrida esportiva, entre muitas outras ações, os aspectos que cercam e dão suporte ao corpo *em* performance agem diretamente na concretização da ação performática e são todos inter-ligados e inter-dependentes.

A partir das múltiplas possibilidades de alargamento das referências contidas no termo, citadas por cada autor, o presente esquema de estruturação, ainda amplo e geral do conceito de performance, usufrui de recortes de discursos sobre o conceito em diferentes campos do conhecimento. Essa elaboração fez-se necessária para que se pudesse desenvolver uma reflexão sobre o conceito de performance – e mais especificamente nas *web* performances em questão – buscando aprofundar o diálogo entre as artes visuais e cênicas.

Seguindo este caminho, chegamos ao ponto onde o termo performance também se refere a uma linguagem artística que, segundo o teórico e crítico teatral Patrice Pavis (1999, p. 284), poderia ser traduzida como "teatro das artes visuais", a qual surgiu nos anos 60, mas só chegou a sua maturidade nos anos 70 e 80: a arte da performance⁴⁵.

A arte da performance resulta de diversos movimentos oriundos das artes visuais e cênicas, que se caracterizavam pela revolta e agressão à situação em que se encontrava não só a arte estagnada, como o mundo caótico do pós-guerra. Desses movimentos - principalmente do *happening*⁴⁶ - ela desenvolveu alguns elementos e abdicou de outros, afirmando-se enquanto arte experimental.

⁴⁴ Compreendamos presença não somente pelo seu sentido literal de um corpo presente, mas também questionamentos que acerbam sua falta, sua ausência. Um corpo presente por sua invisibilidade, ou um corpo ausente e visível.

⁴⁵ A partir da delimitação do conceito, optei em usar o termo "arte da performance" sem itálico por este já ter sido aderido pela língua portuguesa.

⁴⁶ *Happening*: segundo PAVIS (1999) é uma atividade que não usa texto ou programa prefixado, é uma proposta realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de contar uma história ou produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante.

A historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg, (2006) refere-se à performance como uma linguagem artística independente que representa as aspirações da arte conceitual dos anos 70, pois concretiza em si suas idéias transcendendo a materialização de um objeto para venda, transformando-se “na forma de arte mais tangível deste período”. Neste intuito, a performance deu vida às idéias formais nas quais se baseavam as criações artísticas de vários movimentos de vanguarda, usando da presença do artista como uma arma contra as amarras da arte tradicional. Sobre isso, a autora afirma:

Essa postura radical fez da performance um catalisador na história da arte do século XX; sempre que determinada escola – [...] do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda [...] a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda (GOLDBERG, 2006, p. VII).

Desta maneira, percebe-se que a arte da performance tornou-se um veículo para que os movimentos de vanguarda ultrapassassem as limitações formais da arte tradicional e encontrassem novos caminhos. As propostas das vanguardas do início do século XX mostravam-se dotadas de niilismo, ironia e espírito lúdico; e pretendiam ser uma expressão original e criativa buscando o envolvimento do público na atividade artística. Já tentando inovar a relação artista/público, a performance almejava alcançar uma abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo a distância entre vida e arte, e criando artistas mediadores de um processo social.

Porém, de certa maneira, atualmente torna-se impossível perceber a arte da performance como uma fórmula constituída somente pela ação ao vivo feita por um artista que a exhibe para um público. Hoje ela contempla uma série de outras ações, como na série *Dramaturgia da Carne*, na qual as performances foram transmitidas pela *web*, que ultrapassa os limites da fórmula “ao vivo” e amplia consideravelmente os referenciais, expandindo-os a outros territórios. Nessa perspectiva, a pesquisadora em processos artísticos contemporâneos nas artes visuais, Regina Melin (2008), busca pensar performance como desdobramentos da pintura e escultura, bem como das contaminações advindas de ações interdisciplinares entre outras linguagens como teatro, música, dança e poesia nos anos de 1960 e do

contato com a arte conceitual dos anos 1970. Partindo desse alargamento de horizontes, a autora afirma que (2008, p. 08):

A partir dessas referências, também é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato –tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à *body art* – por um viés bem mais distendido. E, ainda por incluir na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramentos desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos.

Portanto, a chave do esquema acima proposto a partir de recortes de estudos de Schechner, Zumthor, Hymes e Turner reside no “corpo vivo” e não no “corpo ao vivo”. Já Melin busca expandir os horizontes do conceito de performance mostrando-o como uma categoria aberta a múltiplas concepções, sem limites e sem transformar-se em uma questão de consenso.

O corpo *em* performance bem como o conceito de arte da performance estão imbricados ao jogo de múltiplos enunciados sobre a presença/ausência do corpo. Mesmo que existam inúmeras variantes consideradas como arte da performance como vídeos, fotografias, esculturas, pinturas, instalações, entre outros, estes estão localizadas em um espaço-tempo envolto pelo contexto histórico-sócio-cultural e são frutos do estado de emergência no qual esse se encontra.

Pensar a arte da performance na contemporaneidade é pensar nos desdobramentos opostos à linha do tempo cartesiana e aristotélica. O uso da rede mundial de comunicação (*Internet*) tornou-se um meio de extrema relevância na produção e propagação de ações performáticas, inserindo modificações na própria delimitação conceitual da arte da performance. Essa mediação tecnológica ampliou o caráter “ao vivo” da arte da performance, ou seja, o confronto artista/público, para um processo de mediação e virtualização do corpo onde ocorrem outros procedimentos e relações. Em *Dramaturgia da Carne*, principalmente em *Mapa Anatômico*, a transmissão pela *web* não somente proporcionou a visibilidade da mesma por pessoas que se encontravam em diferentes locais do Brasil e do exterior, como também desencadeou um processo que transborda os limites da arte “ao vivo”. O que ocorre além da virtualização do corpo *em* performance, é que outros corpos, os da audiência, a partir de sua interação, também virtualizam-se, e o

espaço-tempo rompe com os limites tradicionais do apenas visível, para atingir o invisível. Cohen (*apud* MEDEIROS, 2002, p. 242) já preconizava isso quando afirmava que “os procedimentos de mediação vão ser emblemáticos do contemporâneo, agenciando-se outras relações entre presença, espaço, tempo e representação. [...] a telepresença (*on-line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alcança o hipertexto, a audiência alcança a dimensão de globalidade”.

Nesse sentido, dar as costas à cena plural, polifônica e polissêmica que caracteriza a arte contemporânea seria contraditório e redutório, pois estaríamos classificando, limitando a performance à uma única fórmula de feitura, a do confronto ao vivo. Mesmo que este aspecto tenha sido o constituinte primordial para diferenciação desta manifestação em seu surgimento, contemporaneamente o corpo *em* performance pode buscar seu diferencial em suportes de transmissão em tempo real, pela rede, sem renegar o passado. Acredito que o conceito de arte de performance abarca múltiplas manifestações, mantendo o corpo vivo por meio do híbrido, do recurso tecnológico que redimensiona a presença e interage com o real. Melin (2008, p. 38) cita Kristine Stiles, outra teórica do assunto, para reafirmar o alargamento do conceito de performance na arte contemporânea:

Para Stiles, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam base de uma forma híbrida de performance.

As ações performáticas multiplicam suas formas de programação e execução pelos artistas, porém o que está em foco em todas elas é um corpo *em* performance colecionador de sensações intensivas, geradas pelas novas formas de existência que escapam da experiência comum. Este corpo *em* performance desencadeia um jogo de enunciações que, em diferentes graus, tenta dar corpo ao invisível, ao inaudível, que tenta fazer ver e ouvir o mundo, promover conhecimento pela sensação. A arte da performance inaugura a cada instante a zona de compartilhamento do sensível, singularizando cada indivíduo em experiências únicas e efêmeras.

O corpo vivo atravessa o espaço de seu próprio volume, abandona a racionalidade, e inaugura o tempo da experiência, sem pressa. A arte da performance no contexto presente (re)aparece como estado crítico, como emergência. Tomo emprestada a definição de Zumthor (2007, p. 73) sobre o que é a arte da caligrafia e a redimensiono aos desejos da arte da performance, como sendo o de “recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe, é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. [...] A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar”. Assim a arte da performance nasce e se apropria de elementos tidos como marginais e transita como algo indomável e inapreensível, reafirmando sua presença de perturbação. Inflama.

2.2 A (des)coberta do corpo

A escalpelação minuciosa do conceito de performance, bem como a tessitura de um esquema que otimiza a percepção de aspectos congruentes entre os vários campos do conhecimento sobre o assunto, ampliam o próprio conceito da arte da performance que, por vezes, é reduzido à uma visão – por assim dizer - tradicional. Porém, a própria linguagem rompe com essas amarras por ser de sua “índole” a imprevisibilidade.

Esse temperamento imprevisível é fruto de um árduo processo de maturação das inúmeras possibilidades que a linguagem performática adquiriu nesse longo caminho que trilhou desde seu surgimento. Bebendo um pouco da música, da dança, do teatro e das artes visuais - sendo que esses últimos os que mais a utilizaram enquanto meio de questionamento e ruptura com as regras tradicionais da arte - a arte da performance foi, com o passar das décadas, agregando novos elementos que expandiram ainda mais seus horizontes.

Porém, um elemento que sempre esteve presente desde o seu embrião, mesmo que às vezes invisível, foi o corpo. A percepção e o jogo do corpo presente/ausente foi e ainda é um dos aspectos mais instigantes da arte da performance. E é a partir da (des)coberta do corpo *em* performance, ou seja, de um corpo com potencial de trans-formação que vamos dar procedimento a dissecação sobre o conceito de performance, enfatizando o papel do mesmo nesses eventos/acontecimentos artísticos ao longo de sua trajetória.

“Merdre!”, disse Pai Ubu, personagem da obra *Ubu Roi* de Alfred Jarry, estreada em 1896 no *Théâtre de l’Oeuvre* em Paris. O impacto e a reação na platéia foi ensurdecedor devido ao ato de transgressão de Jarry, que demolia os pressupostos dramáticos da época. Mesmo com o acréscimo de um “r”, a palavra “merda” não era bem quista em espaços públicos pelo bom gosto francês.

Na platéia encontrava-se o italiano Filippo Tommaso Marinetti, que influenciado por Jarry, viria a dar o pontapé inicial no movimento Futurista. Declarando-se contra a tradicional forma de ver e fazer arte, Marinetti e seus parceiros realizaram manifestos que possuíam como eixo principal o *dinamismo*, elemento que se tornou marca da vanguarda, posteriormente. Esses manifestos desencadearam uma série de ações que davam aos futuristas a liberdade de serem criadores e objetos de arte, não havendo separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers.

Algumas ações performáticas futuristas eram dotadas de ironia e logicidade própria, extrapolavam e experimentavam os limites do espaço e do tempo por meio de sínteses. Goldberg (2006, p. 14) também nos coloca um aspecto ao qual devemos ficar atentos: “[...], qualquer que fosse a natureza da “metalidade da dança futurista”, os atores continuavam sendo apenas um dos componentes da performance geral”. Aqui, entendo o uso do termo “atores” no sentido de que os artistas visuais, inicialmente, permaneciam na criação da ação que seria executada por atores. Assim, a performance, por meio dos experimentos futuristas, adentra o século XX como uma expressão artística independente e maleável, com caráter contestador e subversivo, dando início a destruição das fronteiras do que chamavam até então de Belas Artes com a cultura popular.

As influências de Marinetti por Jarry podem ser consideradas um dos momentos de guinada no estado das coisas, ressaltando a importância da interdisciplinaridade constante e da quebra das fronteiras de se pensar arte como uma manifestação hermética. Esse fato em específico também firma a importância das artes cênicas e da presença dos atores como mediadores de algo que acontece no aqui e agora, como uma válvula de escape para a contestação e diluição de uma arte estagnada em uma arte plural.

Assim, o grito de Marinetti que entoava a “arte como álcool, não como bálsamo” ultrapassou as fronteiras do futurismo atingindo outras vanguardas, como o Dadaísmo. Aflorado na Alemanha sob liderança de Hugo Ball, o dadaísmo também

investiu em ações que contestavam tanto a velha ordem da pintura e escultura, quanto valores e comportamentos impostos pela sociedade de sua época.

Sediado no Cabaret Voltaire, o Dadá abria suas portas para artistas jovens interessados em contribuir de alguma maneira com a proposta inicial da casa: apresentações diárias de performances artísticas e leituras de obras que beiravam a loucura, o caos e a sátira, possuindo um caráter de improvisado e espontaneidade.

Já em Paris, os artistas parisienses ainda idolatravam a imagem de Alfred Jarry e seu anti-herói, que vinte e cinco anos antes do surgimento do dadaísmo em terras francesas, preconizavam a subversão das regras tradicionais. Esse ícone anti-heróico possibilitava a abertura de portas e janelas para novas propostas que atravessassem e desafiassem o tradicional dueto pintura/escultura, bem como debatessem cara a cara com a política e a sociedade conservadora da época. Assim, em 1925 fundou-se efetivamente o movimento surrealista, vinculado à sua obsessão pela memória e os mistérios da mente. Essas fixações pelos domínios da mente tornaram-se um grande material para suas performances, que interpretavam diretamente as concepções surrealistas de irracionalidade e de inconsciente. Porém, com o início da Segunda Guerra Mundial, em 1938, deram-se por encerradas as atividades surrealistas que, naquele momento, atingiam uma grande capacidade de enfrentamento da vida política, social, filosófica e artística.

Realizando um retrospecto das vanguardas já citadas e buscando enfatizar algumas questões acerca da maneira como eram realizadas e pensadas as ações performáticas desses movimentos, pergunto-me: como o elemento “corpo” apareceu e foi trabalhado por esses embriões da arte da performance? A centralização e a experimentação da pesquisa das ações performáticas das vanguardas estavam ainda vinculadas a elementos plásticos, visuais e cênicos. Evidentemente, a crítica ao contexto político e social sempre foi o carimbo desses eventos; a figura do artista enquanto performer ainda não estava estabelecida, muitos idealizavam e programavam as ações que seriam executadas por atores. De uma maneira geral, as vanguardas estavam atreladas à tentativa de subversão total aos bons costumes, e para tanto focou na extrapolação e afronte dos meios visuais criando figurinos, cenários, marionetes, maquiagens e o uso da palavra. Eles ainda não haviam, de fato, descoberto o corpo.

Concomitantemente a esses movimentos, outros ventos sopravam por volta de abril de 1919 na Alemanha pós-guerra, que tentava se reerguer culturalmente: a

Bauhaus. Com a idéia central de ser uma instituição de ensino de artes e prezando pela interdisciplinaridade advinda das vanguardas, a Bauhaus possuía um enfoque especial: a relação das artes com as novas tecnologias. Um dos grandes incentivadores desse “lema” foi Oskar Schlemmer, professor da escola, que se destacava por seu trabalho com os alunos de performances e tecnologias, desenvolvendo a sensibilidade artística tecnológica pela hibridização de recursos mecânicos e pictóricos.

O foco principal da pesquisa de Schlemmer estava na mistura entre pintura (bidimensional) e teatro (tridimensional), que lhe possibilitava outra maneira de perceber e explorar o espaço, pois para ele eram artes complementares.

Segundo Goldberg (2006), a importância dos experimentos e escritos de Schlemmer reside na sua percepção de uma arte intensamente plástica do corpo humano. O corpo era visto por ele como possuidor de um espaço tridimensional próprio que se conectava com o entorno arquitetônico. Nesse sentido, o corpo começava a ser descoberto como possuidor de características que podiam ser exploradas ao belprazer do artista, e que ultrapassavam as dimensões de seu próprio volume, atingindo outros territórios.

Por volta de 1937, John Cage, músico, e Merce Cunningham, dançarino, impunham suas idéias à comunidade artística. Cage trilhava os campos da música experimental, na qual desenvolveu a tese de que tudo que é ruído é música. Cunningham enfatizava cada elemento do espetáculo lhe atribuindo seu devido valor. Ambos, em 1948, foram convidados a participarem de cursos de verão na *Black Mountain Collage*, e nos próximos anos também, até que em 1952 realizaram o *Untitled Event*, onde misturavam a leitura de textos com danças, projeções, músicas e ruídos. Um evento anárquico que consolidava o sucesso da parceria entre Cage, Cunningham e a *Black Mountain*.

Estes artistas, precursores da arte da performance, buscavam um (re)estudo dos objetivos da arte. Diversas propostas foram sendo concretizadas e apresentadas a um público que recebia, quase que por overdose, uma avalanche de manifestações. Assim, como Cage, com *Untitled Event* (1952), onde propunha a união das artes para formar uma sexta linguagem, o artista plástico Jackson Pollock desenvolveu a *Actions Painting*, que introduzia o corpo do artista dentro do espaço artístico, e Allan Kaprow, a *Assemblages* (1955), que propunha uma pintura com materiais não convencionais gerando relevos na obra. A *Action-Collage* foi uma

evolução da técnica de Pollock, na qual se acrescentou o acaso e a indeterminação que, posteriormente, seria chamada por Kaprow de *Environment*, instalações que ambientalizavam e envolviam um determinado local.

O contexto histórico contaminado pelas guerras mundiais e pelas ações de extermínio foi um dos agentes ativadores do processo de percepção dos artistas que sentiram a necessidade de ultrapassar as paredes de seus ateliês, e se transformarem em militantes. Para isso, eles desenvolveram inúmeras manifestações que lembravam um pouco as ações dadaístas, anárquicas e devastadoras, tendo como mote a constante crítica aos valores da arte tradicional estabelecida.

Nesse contexto, em meados da década de 1950, artistas japoneses como Atsuko Tamaka, Saburo Murakami e Kasuo Shiraga desenvolveram propostas de *Live Art*⁴⁷, considerada uma das grandes precursoras da performance. O nome *Live Art* envolve a participação dos artistas e do público, além de possuir a proposta de ser extraída do cotidiano, do sono e das fantasias, unindo “causalidade à casualidade” (GLUSBERG, 1987, p. 32); e é este aspecto da *Live Art* que faltava ao *Environment*. Kaprow havia percebido que os visitantes faziam parte de seu *Environment*, surgindo assim a necessidade de dar responsabilidade ao espectador. Assim, a *Collage de Environment* sucedeu a *Collage de acontecimentos*, desembocando no *happening*.

O *happening*, desenvolvido na década de 1960, denuncia o contexto sócio-político do período em que esta expressão surgiu. Lebel, autor de *happenings*, declara (1969, p. 43): “o happening tenta despertar o nó labiríntico do real; é antes de tudo, uma libertação da rede dos nós culturais”.

Tanto Glusberg (1987) quanto Goldberg (2006) compactuam com a idéia de que o *happening* era um evento que só poderia ser apresentado uma vez. Mantendo essa efemeridade instantânea, da qual foi regida esta expressão, o *happening*, assim como a performance posteriormente, não proporciona uma resposta preconcebida aos problemas que ele questiona e apresenta ao público. Não está em busca de sucesso enquanto evento: “tudo depende do estado coletivo de vigília e da ocorrência de certos fenômenos metafísicos” (LEBEL, 1969, p. 59). Desta maneira,

⁴⁷ Na tradução: “Arte ao vivo”. Segundo Goldberg (2006, p. 117) “este termo designa a confluência de diversas manifestações artísticas como [...] artes plásticas, dança, teatro, música, cinema, vídeo e literatura, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença humana”.

duas questões importantes merecem nossa atenção. A primeira é que podemos verificar que o que Lebel quer nos dizer com “estado coletivo de vigília” é referente ao querer, ao estar aberto, ao desejo da audiência; e a segunda vinculada a certos “fenômenos metafísicos” que poderíamos associar diretamente à cumplicidade existente entre o artista e seu público, nas sensações e sublimações sensoriais que ocorrem nesse *entre* olhares e (inter)subjetividades.

Assim, o *happening* lutava contra a repressão dos impulsos, objetivando alcançar a abertura para a experiência de simplesmente ser e estar, onde o valor da obra seria medido pelo grau de participação. Com os limites do bom comportamento cultural abalados pelas investidas, o *happening* salta sobre o vazio e se lança no abismo do corpo.

Essa ruptura com a dicotomia pintura/escultura, bem como a denúncia do contexto político-social, são características de todas as manifestações artísticas explanadas até aqui. Mas acredito que é no *happening* que essa subversão corrosiva se dissemine para outros níveis de discursos, a partir da presença inevitável do corpo enquanto eixo central. Nesse sentido, Lebel aponta algumas tendências que iriam extrapolar as “fronteiras” do *happening* e atingir a arte contemporânea, perpetuando-se pelo tempo: os trabalhos possuíam um dinamismo que exigia a participação ativa do público, abandonando seu estado de *voyeur*; bem como a renovação e a intensificação da percepção pluralente dos instintos, tornando-se uma arte onde o ver torna-se a única forma de tocar.

Outros dois acontecimentos ocorridos em 1962 marcaram o destino da performance. O primeiro refere-se ao recital na *Judson Memorial Church* de New York, que marcou o nascimento do *Judson Dance Group*, que introduziu novos elementos ao *happening*. Contribuição esta, principalmente, na questão do corpo ser a arte e não apenas um portador de significados, delineando os contornos da *Body Art* nos anos 70.

O segundo acontecimento é a fundação do grupo Fluxus, de George Maciunas, que mesclava *happenings*, música experimental e performances individuais. A partir de então, tem-se cada vez mais a dissolução do *happening* em outras modalidades, as quais possuem um sentido social e político, além da implicação filosófica e audaz, onde a presença física do artista era essencial para o desenvolvimento da ação.

Assim, surge por volta de 1962, a *Body Art*, que se caracteriza pela proposta de acabar com o culto ao corpo, ou seja, acabar com exaltação e a beleza que a pintura, escultura e literatura lhe atribuíram para torná-lo um instrumento do homem, pelo homem para o homem. Porém, a *Body Art* se inclui dentro de um gênero mais amplo: a performance.

Confluindo juntamente com essa diluição de uma expressão para outra, desencadeia-se em 1968, na Europa e nos Estados Unidos, um abalo nas estruturas culturais devido aos eventos políticos. Denominado como Maio de 68, esse período caracterizou-se pela irritação e revolta de trabalhadores e estudantes contra a política vigente. O Maio de 68 iniciou com greves estudantis atingindo trabalhadores e desencadeando ocupações das fábricas francesas. Nesse mesmo movimento de contestação e de intensas transformações políticas e comportamentais, artistas procuravam redefinir as dimensões da arte, questionando-se sobre seu sentido e função. Manifestos foram escritos para expressar as reflexões acerca destes aspectos, bem como lançar novas premissas. De tal modo, iniciou-se a guerra contra as galerias, consideradas por eles como uma instituição de comércio; e contra a obra de arte como objeto vendável. Esses dois aspectos eram metralhados pelas investidas dos artistas, que tentavam se comunicar com o público de outras formas. Partindo desse afronte, a artilharia artística montou a linha de frente contra o apelo e aceitação popular, e iniciou o duelo pela valorização da investigação do processo artístico. A munição usada: o conceito. Talvez para muitos, o invisível. Arte conceitual. Arte que tem no seu conceito o material e o suporte, perdendo valor econômico, sendo impossível vendê-la. Enfatizando muito mais o processo de criação e eliminado definitivamente o objeto “concreto”, a arte conceitual também foi um campo fértil para o florescimento da performance.

A performance e os performers começaram a usar seu corpo como matéria-prima e como meio de expressão influenciados, também, por ações realizadas por Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys no decorrer da década de 1960. Da mesma maneira que na arte conceitual, a performance mantinha no eixo central a experiência do tempo e do espaço no ténue: aqui e agora, entre o performer e interator⁴⁸.

⁴⁸ A escolha e uso do termo interator ao invés de público justifica-se pelo movimento de dinamicidade de comunicação ativa, e de uma influência ou ação mútua entre o performer e o público.

Sempre em campos experimentais e, possuindo como material de trabalho o corpo, a performance buscou agregar outros materiais, suportes e disciplinas, detonando de vez com os limites intransponíveis entre as áreas do conhecimento. Com o desenvolvimento tecnológico e, conseqüentemente, surgimento da gravação de som em fita e vídeo, que ampliaram os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitou-se uma exploração mais ampla entre o corpo do performer e as novas tecnologias. Assim, esse encontro e essa colaboração entre performance e tecnologia veio (re)dimensionar o campo a ser trilhado.

Munida de suportes que transbordavam em infinitas possibilidades, as pesquisas e execuções de performances foram muitas e, torna-se impossível alcançar e descrever todas as ações realizadas a partir da década de 1970 até hoje. Porém, sabe-se que desses desdobramentos e experimentações surgiram questões ligadas a inter-relação do corpo com o espaço-tempo, como: a relação entre performer e interator e o estudo da conduta ativa ou passiva deste último; o exame minucioso dos comportamentos, bem como a tentativa de conscientizar a audiência de sua condição de “vítima” imposta pela cultura e sociedade; o uso da teatralidade; a dança entre espetacularidade e simplicidade; a produção de um *corpus* de material singularmente interdisciplinar; o uso da tecnologia e, sobretudo, a autonomia do artista com relação ao seu corpo, são alguns destes aspectos que até hoje permanecem em latência.

Nesse sentido, podemos citar diversos artistas que ultrapassaram as propriedades formais do corpo como: Hermann Nitsch (1962), Otto Mühl (1969), Gina Pane (1972), Marina Abramovic (1977), que buscavam através de suas ações carregadas levar o público a entender o corpo como material artístico. Outros artistas realizaram esculturas vivas, como Gilbert e George, no final da década de 1960 e meados da década de 1970, e ações autobiográficas como as de Laurie Anderson que, posteriormente, desdobraram-se em performances musicais nas quais passou a usar recursos tecnológicos para a criação de seus instrumentos e sintetizadores para a manipulação de sua voz.

A liberdade do artista que era proporcionada pela performance possibilitava a execução de ações rápidas e espontâneas. Podia-se realizá-las sem grandes preparações e sem reapresentação, como também performances ensaiadas por um grande tempo, com uma duração de tempo maior e permanecendo em cartaz, como em Robert Wilson.

Segundo Goldberg (2006, p. 186), “a performance veio a preencher uma lacuna existente entre entretenimento e teatro e que, em certos casos, revitalizou o teatro e a ópera”. Essa lacuna e essa revitalização devem-se à transitoriedade da performance entre teatro, artes visuais, cinema, música e dança, criando um meio de expressão híbrido⁴⁹.

Da década de 1990 até a entrada no século XXI, a linguagem da performance tomou outras dimensões, mas sempre se mantendo como uma arte de contestação e denúncia, com bases anárquicas e imprevisíveis, mas agora dotada de suportes tecnológicos. A onipresença das novas tecnologias atribui à sociedade contemporânea o rótulo de “sociedade da informação”, pois em um curto espaço de tempo atinge-se uma imensa quantidade de informação - via *web*, por exemplo. Ciente desta situação, a arte da performance se utilizou das novas tecnologias para questionar e usar este novo sistema de comunicação.

Para o desenvolvimento da série de *web* performances *Dramaturgia da Carne*, o aprofundamento do estudo sobre as ações performáticas desenvolvidas pelas vanguardas artísticas foi fundamental para iniciar o processo de criação das ações que constituem a série. A partir de reflexões sobre o uso e o papel do corpo nas performances das vanguardas é que se tornou possível redimensionar e pensar no meu corpo *em* performance inserido no contexto contemporâneo. As vanguardas viraram ao avesso o corpo, levaram-no ao limite de seu contexto. Então, criar e executar *Dramaturgia da Carne* foi, de certa maneira, levar ao limite meu corpo, expandindo-o para outros espaços por meio do recurso tecnológico no sentido também de despedaçar e questionar os limites clássicos do que é ou não arte, reafirmar que a performance se mantém como linguagem experimental e ainda possuidora da mesma força vertente das primeiras ações futuristas e dadaístas. Como resultado disso, a partir de minha experiência em *Dramaturgia da Carne*, visualizo novos espaços – até mesmo invisíveis - para sediar essa forma de expressão; além de ter ocorrido um considerável aumento na produção e pesquisas sobre o assunto, sendo possível discutir mais profundamente seus conceitos e desdobramentos.

⁴⁹ Considero aqui o termo híbrido a partir da definição de McLuhan: “O híbrido, ou encontro de dois meios, que constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem os nossos sentidos” (1964, p. 75).

A discussão e análise desta expressão só ocorreu pelo engajamento e colaboração entre os artistas, considerando-se que “essa linha do tempo” nada linear que compõe a história da performance, ressalta a importância da expressão na luta pela (re)avaliação dos conceitos até então considerados intrínsecos ao fazer artístico. Essa persistência é mérito de artistas insatisfeitos com o sistema vigente, no qual a obra só era possuidora de valor quando o olhar podia tocar e perceber concretamente sua presença no espaço enquanto material indissolúvel. Tornar visível o invisível. E esse invisível toma forma e dimensões espaço-temporais na relação/comunhão contínua *entre* os participantes que vivenciam um momento *hic et nunc*, por meio de uma linguagem que é capaz de contar a história do corpo pelo próprio corpo.

2.3 A bula do corpo

Chamemos à mesa de dissecação os seguintes legistas: Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Maria Beatriz de Medeiros, Renato Cohen, Jorge Glusberg e Paul Zumthor, para que juntos, auxiliem-nos a dissecar o conceito de Performer e, à partir dele, iniciem o procedimento de escarpelação do uso e do papel do corpo, inserido em seu contexto histórico-social-cultural, como um material flexível, vivo e que age diretamente nos sentidos do outro. Nesse sub-capítulo, a parte a ser dissecada pela banca de teóricos refere-se, principalmente, ao corpo *em* performance pela perspectiva da ação cultural tendo como ponto de vista o performer enquanto sujeito da cultura. Iniciemos.

Segundo Pavis, o *Performer* (1999, p. 284) “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro”. Há inúmeras outras definições para o termo. Hans-Thies Lehmann⁵⁰ (2007), teórico da estética teatral e do teatro contemporâneo, desenvolve a distinção existente entre performer e ator por meio de

⁵⁰ Hans-Thies Lehmann desenvolve um estudo crítico sobre a cena teatral contemporânea. Cunhou o termo “Teatro Pós-dramático” com o intuito de organizar vetores dos múltiplos processos cênicos contemporâneos, que vai dos anos 70 aos 90 do século XX, tentando abarcar toda a pluralidade da cena contemporânea. Esta cena, contrariando a linha aristotélica, encaminhou-se para a hibridação e miscigenação das linguagens artísticas com processos criativos avessos ao que se fazia até então no teatro dramático (estética da ilusão e reprodução do mundo). Segundo Fernandes (2008, p. 13) “[...] a realidade do novo teatro começa exatamente com a desaparecimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas na décadas finais do século XX”.

argumentos ligados a “atuação” e a “não-atuação”, sendo que o performer situa-se nesse último. Como a arte da performance renuncia aos critérios de valor, possui um posicionamento direto sem a preocupação em estar representando algo. Nesse sentido, o que o performer nos mostra é seu próprio corpo, ele nos oferece a contemplação de sua presença, ou seja, “o corpo humano presente e não representado” (MEDEIROS, 2006, p.10).

Como já foi tratado no sub-capítulo anterior, performance, na perspectiva de meu trabalho, é o desejo de adquirir experiência pela sensação, desejo de duas ou mais pessoas em um potencial diferente do estado comum, abertas ao inesperado que modifica e (des)territorializa o ponto de partida.

Performance como uma composição aberta, em zona de compartilhamento, dotada de múltiplas entradas e saídas, pelas quais ela transborda. Performance é corpo vivo. Vivo no sentido de poder ser tocado, trans-formado.

Porém, para que essa experiência ocorra, é importante que exista uma abertura do corpo suscitando o afloramento da percepção por meio do campo do sensível e subjetivo, os quais estão interligados ao trabalho realizado sobre e a partir do corpo. A performance é considerada por Cohen (2007) e Glusberg (2007) como o discurso do corpo, sendo que este corpo não é da ordem da representação e sim da multiplicidade, do compartilhamento e da afetação.

Centrando sua investigação no corpo, a arte da performance explora suas qualidades plásticas, e extrapola os limites de sua resistência e energia, desvelando seus pudores e suas inibições, examinando seus mecanismos internos, sua perversidade e seus gestos. É a arte do ser humano, para o ser humano, pelo ser humano:

Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe aos seus membros. A performance é um meio de resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade (GLUSBERG, 2007, p. 89).

A partir do raciocínio de Glusberg (2007) toda atividade corporal está determinada por convenções. Isso se deve ao fato de que o corpo humano é um dos materiais mais flexíveis, sendo a expressão viva de uma ação cultural. Existem projetos de investigações acerca do corpo humano, que envolvem seus gestos, movimentos, atitudes e posições interpessoais, bem como programas de gestos

cotidianos como vestir-se, limpar-se, entre outras banalidades. Partindo deste pressuposto, a performance trabalha essas questões existenciais humanas, buscando a aproximação direta com a vida em uma linguagem artística de experimentação.

Questionando essa naturalidade com que algumas ações nos são condicionadas pela sociedade, a arte da performance (des)naturaliza-as por meio do corpo e ao mesmo tempo posiciona-se no exato espaço cultural que ela deve ocupar. A arte da performance desmonta mecanismos ritualizados, transformando, aproveitando e enriquecendo-os, desdobrando-se na metamorfose da noção de corpo tal como o conhecemos em sua dinâmica cotidiana.

Este tratamento dado pelo artista performático possibilita que se desencadeie nos mecanismos internos da performance movimentos invisíveis que se exteriorizam através de ações visíveis à audiência, dando “corpo” à invisibilidade. Assim, ao despojar uma ação de seu objetivo convencional e tido como “natural”, a performance amplia os horizontes desta ação, atribuindo-lhe uma nova gama de sentidos, colocando em conflito as convenções tradicionais a partir de seu próprio uso para estabelecer outras percepções. Nesse sentido, a performance desencadeia uma série de desdobramentos e infinitas possibilidades a partir do corpo e do imprevisto no trabalho artístico, gerando um diálogo que se estabelece por meio da ação e do movimento. Portanto, os gestos adquirem, em cada caso, uma importância particular e a audiência valorizará as diversas possibilidades corporais e os movimentos gerados.

Por esse motivo, o artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para sua realização, da mesma forma que o espectador necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (GLUSBERG, 2007, p. 57).

A cultura, por sua vez, torna os programas de gestos e comportamentos como normais, como um regime vigente, como um sistema dominante no qual não se questiona o que já é estabelecido. Porém a arte da performance questiona estes programas, desde a geração dessas ações até os fatores determinantes para que

ela ocorra. Decodificando estes programas, coloca a audiência no mesmo tempo do artista.

Como já foi explanado anteriormente, a performance se utiliza do discurso do corpo, que é considerado um modo complexo de discursar. Esta particularidade da performance constitui o seu objetivo de transformar o corpo em produção de expressão, e assim comunicando, ele marca. Para isso, trabalha com diversos sentidos (tácteis, olfativos, motores, sinestésicos, entre outros) aos quais atribui novas percepções e sensações, (re)significando ou (a)significando-os. Ela é a presença do corpo “de uma maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abra-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). A performance coloca em ação os sentidos concretizando, sua “mise-en-scène dos instintos” e, segundo Glusberg:

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já reconhecemos um gesto como um ato semiótico[...] Então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação (2007, p. 76).

Essa expressão caracteriza-se por um processo de entropização, ou seja, luta constantemente pela desordem de um sistema fechado, com uma busca intensa em não possuir uma linearidade temática; ela usufrui de um *leitmotiv* que irá encaminhar as ações e originar o discurso visual. A arte da performance institui a falência do discurso redigido por uma gramática, esvaziando as palavras de suas sonoridades e significados habituais, e passa a instaurar a “hermenêutica do corpo-em-ação” (GLUSBERG, 2007, p. 83), que possibilita a audiência conectar-se à estrutura de fantasia e imaginação e compreender o inesperado, o aqui e agora.

Afinal, a performance, tida como fenômeno arte-corpo-comunicação, propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente ao espectador, que mantém expectativas ligadas ao seu próprio corpo. A performance age diretamente na imagem fantasmagórica e irreal que a audiência tem de seu corpo, funcionando como uma operadora de transformações. É por meio das ilimitadas possibilidades do corpo que a arte da performance consegue desenvolver um diálogo entre o movimento, ou seja, ela em si como um processo artístico, e o comportamento, diretamente relacionado à audiência.

Desta maneira, a performance rejeita os estereótipos corporais alimentados pelas culturas e pelas sociedades, e desenvolve alternativas e infinitas possibilidades de utilização do corpo, buscando colocá-lo em um estado de variações contínuas, fazendo-o escapar do sistema dominante. A estabilidade que a audiência mantém com seu corpo e com a ação performática tende a ser quebrada a partir do momento em que nem todos os gestos e movimentos realizados pelo corpo *em performance* são identificáveis. Assim como os comportamentos mudam com as mudanças de códigos sociais, pode-se ter uma infinidade de ações não previstas, nem conhecidas, compondo o repertório de uma performance. A audiência se vê frente a um complexo de condutas, relacionamentos e representações, entrando em crise com a denúncia da sua função reguladora dos rituais estabelecidos.

Na arte da performance, o performer precisa saber modular diversos aspectos como espaço, tempo, objetos, som, luz, sentidos, sensações, enfim, uma gama de elementos que constituem a ação. Porém, dentre eles saliento a importância de dois elementos, pois são eles que a perpetuam pelo decorrer dos séculos: o espaço e o tempo. Ambos em seu cerne possuem a instabilidade e heterogeneidade, pois, contemporaneamente, estão também absorvidos pela utilização da rede mundial de comunicação, a *Internet*, que permite uma expansão ainda mais prolongada desses dois fatores e, concomitantemente, (re)cria, com isso, nossa percepção sensorial.

Segundo Lehmann (2007, p. 224) a performance (re)dimensiona e alarga o espaço e o tempo, pois estes são os meios pelos quais ela se institui como obra. Portanto, para desenvolver a “mise-en-scène dos instintos”, a performance usufrui de aspectos como duração, simultaneidade e espontaneidade, sendo que a irrepetibilidade se relaciona ao momento único de comunhão e testemunho com aqueles que ali estão, partindo-se do ponto que a performance, ao contrário do *happening*, pode ser repetida, porém nunca será igual, localizando-se em “um aqui-e-agora jamais exatamente reproduzível” (ZUMTHOR, 2007, p. 56).

O performer, por meio do discurso de seu corpo, constitui imagens efêmeras em um espaço e tempo determinado, conferindo à performance uma valorização do processo de criação que está ocorrendo no instante presente. Isso desmistifica a criação secreta e a exigência de um resultado final tangível. Essa abertura para a *aisthesis* direciona o audiência a “mobilizar sua capacidade de reação e vivência a fim de participar no processo que lhe é oferecido” (LEHMANN, 2007, p. 224) e se

tornarem interatores, co-autores, agentes que compartilham e desejam o encontro, prolongando ainda mais o conceito de performance:

Além disso, a participação do espectador como co-autor da obra implica ainda o exercício de uma alteridade constante, que, tão bem descrita pelo artista Jorge Menna Barreto, vai se destacar como ordens propositivas que *dependem do outro para que funcionem, porque do contrário murcham. Por outro lado, questiona o artista, e o mundo murcha com o outro?* [...] E prossegue nesse intenso questionamento, que é próprio de qualquer ação propositiva, tentando dimensionar a elasticidade que pode estar contida nas comissuras existentes entre a ação do artista e a ação do espectador, imaginando ser possível manter algum ponto de contato na continuidade da participação (MELIN, 2008, p. 63).

A performance cria um espaço, uma “cena”, uma zona de compartilhamento, abrindo espaços criativos para a audiência, tornando aquele que olha co-autor da ação performática por meio de uma tomada emergencial de atitude.

Sendo a performance uma expressão que une - por meio da comunicação que ocorre pelo discurso corporal - os desejos do performer e as relações com a audiência, resultando na sustentabilidade da ação, o fator preponderante nesse momento é o tempo. Porém, não o tempo da abstração, do reduzível, do relógio, mas o tempo do criar, potencializar, compartilhar, admirar e experienciar. O tempo da experiência estética. O tempo marca sua presença pela singularização da experiência no outro. Esse tempo também reside na impossibilidade de uma repetição como se refere Glusberg (1987) de “cópia-carbono”.

Mas o tempo da experiência estética só se instaura porque possui como suporte um entorno - o espaço. É por meio deste que o tempo se eterniza enquanto material visível. É inerente ao corpo a sua presença espaço-temporal. O corpo *em* performance é puramente espaço e tempo. O corpo é perpétuo em seu desenho arquitetônico. O corpo é e sempre será um corpo no espaço e no tempo, (re)inventando-se necessariamente, devido a transmutação dinâmica da contemporaneidade. Nesse âmbito o corpo espaço-temporal performático explora sua imagem agregando ao seu fazer o uso de meios tecnológicos: “corpos constantemente redimensionados por novas tecnologias, logo, novos corpos e nova consciência” (MEDEIROS, 2006, p. 09).

Portanto, o performer usa os recursos tecnológicos, como a *Internet*, como uma maneira de dilatar e expandir seu corpo em um espaço-tempo virtual, propiciando, assim, um encontro com outros corpos que também estão em outro

espaço-tempo. Esse compartilhamento, gerado por essa ferramenta, possibilita que o corpo carne e o corpo virtual comunguem e horizontalizem as percepções, pois se trata de “estar junto sem ser fisicamente real, no entanto estando presente” (MEDEIROS, 2006, p. 57).

Contudo, o discurso corporal do performer está cheio de fissuras e buracos, e este deve ter consciência de seus atos e fracassos. Essa consciência torna-se importante e se constitui na medida em que o performer é o próprio termômetro e cronômetro da pulsação da ação que se potencializa com a colaboração da audiência. Nesse sentido, há uma dupla ação que só é detectável por meio da percepção dos sentidos.

Com vida útil datada, a performance, segundo Medeiros (2006), se afirma no tempo e sua efemeridade é sua condição, ela brinca com a tenuidade dos limites existentes entre a subjetividade, o visível e o invisível, o palpável e o intangível, e não se pauta em critérios prévios, mas no afloramento de desejos e sensações que se movimentam intensamente.

Portanto a arte da performance, para existir, (re)afirma a necessidade da relação com o outro quebrando com a situação confortável de manter a arte em uma redoma de cristal. Medeiros (2007, p. 120) afirma que essa “possibilidade da participação na criação e execução de uma obra artística alerta para a necessidade de um se sentir existindo”. Contextualizados em um espaço-tempo onde o que nos define enquanto contemporâneos é esse “estar em movimento” a arte da performance - bem como toda a arte contemporânea - requer da presença de um público também em movimento, vivos, abertos ao se tornarem diferentes e não permanecer na mera repetição.

Renato Cohen (2007) também afirma que a performance é um espaço-tempo de experimentação, preenchido por um aqui e agora da presença e da experiência verdadeira, sensível e inédita, da qual o interator participa como co-autor. Nesta mesma linha, Schechner considera que o que ocorre com o espectador é mais uma vivência cognitivo-sensória do que uma experiência racional. Racionalizar o momento de compartilhamento, o momento do encontro, seria diminuir a performance à ordem das ciências matemáticas.

Podemos ainda recorrer a Zumthor (2007, p. 42), que afirma que “a situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performático daquele que contempla e

daquele que desempenha”. Essa parceria que se estabelece desencadeia no interator uma responsabilidade que o torna colaborador por meio de sua co-presença.

O performer trabalha com diversos aspectos que dizem respeito ao campo da efemeridade. Seu campo de estudo e trabalho não é efêmero somente no ato de sua performance, considerando que esta se validará enquanto tal a partir de seu desaparecimento; mas também na efemeridade do contexto cultural no qual ela esta sendo realizada, na zona de compartilhamento, na capacidade de expansão do corpo *em* performance virtualizado que atinge horizontes inalcançáveis e colaborativos, na efemeridade da sensação que o olhar do outro absorve, no esvaziamento da forma e da palavra.

Concluindo, a performance, com seu parentesco com a arte teatral, foca-se no “como” e não no “o que”, infringindo o que está estabelecido, transformando-se em uma obra aberta, labiríntica, acessível a várias sensações e não compreensões. Nesse âmbito, acredito que o que concretiza e torna possível a realização de uma performance está no campo subjetivo do desejo. O desejo pelo outro. O desejo pela relação com o outro. O desejo de ser carne e sangue. O desejo de se tornar vivo. O desejo de perder-se no labirinto. Esse desejo, essa abertura para o mundo das sensações trasborda na pulsação do ato da performance que estabelece uma relação com o desejo de si e do outro, na busca extrema de uma experiência, o que importa e está em jogo não é o corpo do artista, mas a sublimação dos corpos. O performer sublima um corpo dilatado e afetado, mostra espaços-pele prontos para tornar visível o desejo de (re)escrita da dramaturgia da carne que muitas vezes nem é aberta.

2.4 O corpo expandido

Frente à onipresença que o corpo, em suas dimensões estéticas, filosóficas, políticas, adquiriu ao longo do século XX e parece manter durante o século XXI, desenvolveram-se inúmeras teorias e práticas contemporâneas acerca do corpo; há até aqueles que preconizam seu fim. Porém o corpo é associado diretamente a múltiplos discursos de linguagem própria, que criam seus lugares de significância específicos. Assim, dissecar o corpo e escrever sobre ele, se torna um procedimento grande responsabilidade, adquirindo proporções quase hercúleas.

Contudo, deixo claro que não possuo pretensões de oferecer um vasto panorama das teorias acerca do corpo, mas sim realizar uma dissecação analítica de meu trabalho performático, no qual o foco principal é o corpo. Nesse sentido, para ajudar-me nessa parte do procedimento chamarei à mesa de dissecação Lucia Santaella, Henri-Pierre Jeudy, Thomas Csordas e Renato Cohen.

Porém, antes de iniciar minhas reflexões sobre meu corpo *em* performance na série *Dramaturgia da Carne*, acredito ser importante pontuar algumas questões presentes nesta vasta gama de discursos sobre o corpo, bem como pensar porque artistas e teóricos abordam esse tema de maneira incessante.

O corpo se tornou foco de contestações para as quais convergem muitos dos discursos culturais. Segundo Jeudy (2002, p. 76) o corpo adquiriu um “certificado de autenticidade”, pois é inerente a ele o conceito de cultura. Desta maneira, o corpo torna-se sujeito da cultura, lugar da cultura e não um objeto estanque a ser estudado, deixando de ser apenas instrumento/ significado de inscrição da cultura. Esse “certificado de autenticidade” é “garantido” por meio dos desdobramentos desencadeados pela experimentação que extrapolam o discurso e a mera representação do corpo.

Como apontei anteriormente, por meio do trabalho de Medeiros, o corpo *em* performance está presente e não representado, ele é e vai além. Buscando a experiência e o compartilhamento, a arte da performance necessariamente passa pelo corpo híbrido, múltiplo, plural e polimorfo, e é por meio dele e do como ele é colocado que será possível (re)escrevê-lo, (re)descobrí-lo. Para tanto é necessário sair do território comum, natural - o qual dominamos - para flunar. Surpreender-se, e não reduzir as sensações à abstração e à representação.

Outra questão imbricada à onipresença do corpo reside, contemporaneamente, na sua capacidade de “corporificação, descorporificação e recorporificação” (SANTAELLA, 2008, p.133) advinda do desenvolvimento das novas tecnologias e dos novos modos contemporâneos de exibição do corpo pela mídia, ou seja, de nosso contexto de espaço-tempo “em movimento”. Por meio de recursos tecnológicos que exploram campos virtuais em um curto espaço de tempo, a metamorfose se tornou também inerente ao corpo, colocando em crise a estabilidade dos limites corporais.

Assim, penso e reflito sobre um corpo, parafraseando Santaella (2008, p. 134), como sintoma da cultura. Sintoma na forma de um desejo que deve ser

decifrado. O corpo *em* performance reside no jogo de tensões daquilo que facilmente posso ver (visível) e daquilo que está no domínio da imaginação (invisível), e é nesse campo que o corpo *em* performance se (re)inventa.

A arte, por meio de seu particular discurso, tomou o corpo como sua maior e mais enluarada vedete. Obviamente que esse processo se deu de maneira gradual, foi com o decorrer dos tempos que o corpo mostrou verdadeiramente que é uma incógnita e não uma afirmação. Instigados a desvendá-lo, as vanguardas estéticas do século XX, bem como os artistas contemporâneos, ultrapassaram os limites da mera representação do corpo e atingiram extremos inerentes à sua pluralidade, plasticidade e polimorfismo. Exemplos disso são a *Body art*, o *happening* e a própria arte da performance, que passaram a usar e questionar o corpo como organismo vivo, instável, vulnerável, presente.

Vários são os aspectos responsáveis por essa nova forma de perceber, pensar e também trabalhar o corpo, mas no momento me detenho em um que avalio ter pertinência na discussão sobre meu próprio trabalho: a crise do sujeito. Acredito ser ele o ponto fundamental para que, contemporaneamente, o corpo não seja mais visto como um objeto natural universal, mas como um território multifacetado, um fenômeno que transversaliza a cultura.

“Cogito, ergo sum”. Quem não conhece essa famosa frase de Descartes? Grande pensador do século XV considerado fundador da matemática e da filosofia moderna, seus estudos se perpetuaram no pensamento ocidental até os estudos dos filósofos Immanuel Kant e Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Foi por meio de seu método racionalista que Descartes desenvolveu a noção de sujeito e subjetividade. Em poucas palavras, esse pensador dividiu o sujeito, considerado por ele como uma substância imaterial e pensante de natureza divina, do corpo tido como objeto. Desta maneira, Descartes estabeleceu gêneros e espécies diferentes para sujeito e corpo, atribuindo à mente o papel primordial da essência humana, da qual o corpo é colocado em segundo plano.

Porém, houve uma virada irreversível nesse modo de pensar, principalmente quando pesquisadores do século XX iniciaram a crítica à essa visão de um sujeito universal. A “morte do sujeito” desestruturou os pilares estáveis da visão de um sujeito unificado e centrado, senhor do comando de suas ações e pensamentos. Segundo Santaella, o sujeito agora pode ser “corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído” (2008, p. 17). Abandonamos o caminho

vertical, o qual, propiciava a visualização concreta e clara do que estava em nossa frente, para sermos lançados a um corpo aberto como um mapa capaz de conectar-se a todas as dimensões e metamorfosear-se durante o caminho.

Resultante dessa “crise do sujeito”, a dicotomia sujeito/objeto, bem como masculino/feminino, natureza/cultura, eu/outro, orgânico/inorgânico foram sendo erodidas na medida em que o corpo passou a ser visto, contemporaneamente, como algo mutável e em constante transição, não havendo mais fronteiras entre o corpo e seu entorno. Segundo Santaella (2008), a instabilidade das margens entre essas dicotomias transformou o corpo em um “sistema de interações e conexões”, que dialoga com o meio circundante através de suas vivências. As subjetividades e singularidades podem ser inscritas nos espaços-pele, pelo compartilhamento, pela experiência e pelo encontro.

Esse colapso que coloca em crise as dicotomias desdobra-se em diversos vetores que irão abordar o corpo para além da representação e do discurso, contudo, sem deixar de incluí-los. Segundo o antropólogo Thomas Csordas (2008), o corpo é visto como lugar da cultura, ou seja, como meio de experimentação de “fazer-se humano” em suas múltiplas possibilidades. Nesse caminho, Csordas elabora um novo paradigma da corporeidade que, segundo ele, “parte da premissa metodológica de que o corpo não é um *objeto* a ser estudado em relação à cultura, mas é o *sujeito* da cultura; em outras palavras, a base existencial da cultura” (2008, p. 102). Esse colapso das dualidades exige que o corpo seja não-dualista e passe a ser percebido pelo seu caráter vívido e urgente de experiência. Assim, acredito que o paradigma da corporeidade proposto por Csordas vem a compôr com a fala de Santaella, no sentido de que o corpo é um campo de percepção e prática calcado na vivência, na troca, na experiência e na necessidade de relacionar-se com múltiplos.

Em *Dramaturgia da Carne*, percebi que havia um silencioso desejo de descobrir qual era a realidade de meu corpo. Porém, com o decorrer dos desdobramentos do processo artístico, pude perceber que o enfoque da pesquisa não estava nessa questão e sim em como meu corpo, enquanto corpo-sistema-aberto, poderia expandir-se e redimensionar-se (des)territorializando-se e criando outras relações com espaço, tempo e presença, em um processo de co-autoria simultânea com o espectador por meio da rede. Ou seja, nesse processo, não há uma realidade possível, mas múltiplas realidades, sempre em mutação.

Nesse sentido, usufruindo dos recursos tecnológicos, busquei estender meu corpo *em performance* à outra dimensão virtual, transformando-o em um corpo expandido. O uso da transmissão em tempo real possuía o intuito de redimensionar tanto o meu corpo quanto a recepção:

O suporte redimensiona a presença, o texto alça ao hipertexto, a audiência alcança a dimensão de globalidade. Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos na avolumação do uso do suporte de mediação nas intervenções com o real (COHEN, 2002, p. 242).

Assim como Cohen, Henri-Pierre Jeudy também nos fala sobre essa cena contemporânea dotada de opostos. Enfocando a percepção do corpo como objeto de arte na contemporaneidade, o autor afirma que (2002, p. 19) “poderíamos dizer [...] que o corpo é o oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose”. Friso a palavra *oposto* como cerne da frase, considerando que um objeto nada mais é do que uma “coisa” material que pode ser percebida pelos sentidos em contraponto à metamorfose, que é sinônimo de mudança, de transformação. O corpo não mais hermético, mas um corpo que se transforma pelo espaço-tempo, um corpo *em performance*, erodindo os limites do que é meu e seu, adeus ao corpo tiranizado pelo espelho, escrevamos o texto da pele, assumimos nossa fascinação pelos obscenos rituais de metamorfose.

Em *Dramaturgia da Carne*, a zona de compartilhamento é solo fértil para o afloramento dos fluxos desejantes. O corpo *em performance* não é tido como um objeto vedado, mas sim como um corpo em expansão, rumo a experiência e ao compartilhamento, um corpo que se liga e desliga da subjetividade de cada interator, aberto e expandido pelo uso da mídia, um corpo pulsante ainda por vir.

Assim, penso que o artista transforma o corpo, o seu e/ou o do outro, em um re(age)nte de fluxos e refluxos a ponto de torná-lo atemporal. Santaella frisa constantemente a importância do papel do artista no momento da crise do sujeito/subjetividade. Para ela, a subjetividade agora passa a ser inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem, nômade, rompe com o lacre de unidade, tornando-se múltipla. Contudo, essa multiplicidade advinda das relações do corpo com as novas tecnologias torna-se, a partir do século XX, o eixo central da pesquisa de artistas (cênicos, visuais, dançarinos) que buscam dar forma a todas as inquietações que envolvem o corpo:

[...] o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural. Mesmo que essas mutações não sejam imediatamente visíveis ou que as inquietações não sejam conscientemente apreendidas, elas têm estado no cerne da cultura há algum tempo. Um indício disso encontra-se justamente nas artes, pois são os artistas que conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar (SANTAELLA, 2008, p. 67).

O termo re(age)nte é compreendido aqui como a presença da imobilidade e mobilidade inerentes ao corpo que, conseqüentemente, são aspectos que desenvolvo em meu trabalho com *web performances*. Explico: segundo Jeudy (2002, p. 59), há um movimento constante entre o “corpo em repouso” e o “corpo em movimento”, que residem nas inúmeras imagens corporais. Assim, essas imagens corporais são resultado de um processo de tensão advindas do corpo e desencadeadas pela pulsação rítmica da imobilidade e mobilidade.

Nesse aspecto, retomo a questão do silencioso desejo que me instigava a descobrir como meu corpo poderia expandir e redimensionar-se criando outras relações com o espaço, tempo e presença. Passei a relacionar o “silencioso” com o “corpo em repouso” (imobilidade), e o “desejo” ao “corpo em movimento” (mobilidade), a intensidade de sua potência, projetando para os limites, usufruindo de seus espaços extremos.

A partir dessa relação de tensão, acredito que é no momento de transição de imobilidade/mobilidade, que se desencadeia a imagem corpórea bem como a experiência estética do performer/interator. Talvez fosse mais simples dizer que somente quando o corpo está imóvel é que se forma a imagem corpórea, ou quando está em movimento, mas penso que é nesse momento de ambígua transição que o terreno é muito mais fértil.

Durante as concepções de minhas *web performances*, como em o 4º *Seminário sobre a lista de compras do corpo*, notei que havia uma apreensão, por parte dos espectadores, com a imagem do corpo parado. Em diversas apresentações de meu trabalho em congressos, quando explicava ao público presente na sala que durante a performance meu corpo estava executando movimentos muito lentos (imagens a 25, 26, 27 e 28), muitos se manifestavam inquietos com essa imobilidade, com esse silêncio do corpo.

Segundo o argumento de Jeudy, o corpo em repouso apresenta-se como objeto de arte natural, pois “ele impõem ao observador uma distância tal que sua maneira de mostrar-se suspende o desejo de posse, exacerbando-a pela visão” (2002, p. 59). Assim, acredito que a irritação desencadeada pela “falta” de movimento, advenha da necessidade contemporânea, urbana, de comunicação rápida e dinâmica. Permanecer atento ao tempo ditado pelo silêncio, pelo corpo em repouso, cobra deste olhar exterior uma doação à experiência estética e também lhe faz questionar-se sobre o corpo que está vendo.

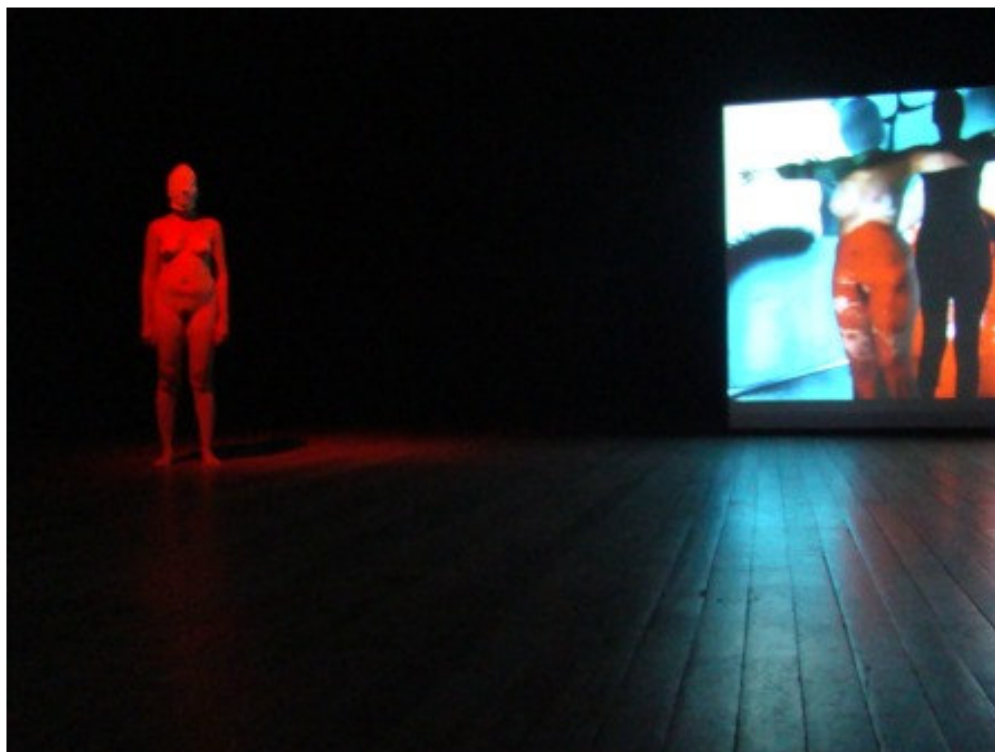


Imagem 25: 4º Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição Frontal
Fonte: arquivo pessoal



Imagem 26: 4º Seminário sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição lateral
Fonte: arquivo pessoal



Imagem 27: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo – Posição Frontal com braços estendidos
Fonte: arquivo pessoal



Imagem 28: 4º Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo- Posição dorsal
Fonte: arquivo pessoal

Jeudy também nos fala sobre a irritação que temos quando vemos no cinema sucessivas cenas em câmera lenta. Essa irritação ocorreria porque já conhecemos e dominamos essa técnica, porém acredito que quando o foco é o corpo *em* performance, essa maneira de percepção não pode ser aplicada, pois não dominamos esse corpo, não dominamos sua (des)continuidade como em um filme.

Assim, essa (des)continuidade se elabora e invade a zona de compartilhamento, do que está para ser, por meio do interstício que liga o “corpo em repouso” ao “corpo em movimento”. É nessa transição que flanamos em um território de intensa expressão. É aqui que o performer irá ou não surpreender o público. É nesse momento que o jogo que havia se constituído pelo silencioso desejo de uma mudança atinge seu ápice.

3. TEATRO DE ANATOMIA OU DESCARTÁVEL VOCÊ?

O mais profundo é a pele
Mallarmé

Após termos escalpelado Cor(ação) e Sistema Nervoso, chegamos a um momento de reflexão sobre o próprio dispositivo de otimização no qual o corpo *Dramaturgia da Carne* mantém-se vivo, bem como desdobramentos desencadeados por esse dispositivo espacial. Nesse primeiro momento iremos nos deter em traçar um diálogo entre o dispositivo de otimização ocular desenvolvido na Idade Média, o Teatro de Anatomia, e o dispositivo desenvolvido em *Dramaturgia da Carne* com a ajuda de Rafael Mandressi, Eleonora Fabião e Edmond Couchot. Seguindo o procedimento, manteremos na mesa Fabião e Couchot e chamaremos Pierre Lévy, Eduard Kac para escarpelar e mostrar para toda a audiência como *virtualizada a pele torna-se permeável*. Subseqüentemente, Pierre Lévy e David Le Breton tentarão *Testar em si (mesmo) ou (re)desenhar-se*, finalizando o procedimento.

O método de composição para a descrição da ação de dissecação começa das partes mais internas do corpo para alcançar as partes externas. O primeiro passo em nosso experimento com o corpo vivo *Dramaturgia da Carne* foi a descrição minuciosa das três *web performances* que dão forma ao corpo que está sendo dissecado. Posteriormente, adentramos na escarpelação do núcleo de ações que compõem o Cor(ação), ou seja, a descrição do processo de criação que gerou cada uma das ações. A escarpelação continuou com o Sistema Nervoso, exibindo para nossa audiência o aporte teórico que fundamenta e subsidia a inserção de *Dramaturgia da Carne* no contexto da performance e da arte contemporânea. O último passo a ser dado é a desmantelação da pele, da superfície mediadora entre o interno e o entorno. É nessa pele que ficam os registros da vivência e da experiência, sendo tatuadas todas as sensações compartilhadas.

Foi comum, durante o final da Idade Média, o habito de escutar cadáveres devido à necessidade de obter novos conhecimentos sobre o corpo. Segundo Mandressi (2008, p. 411) esses procedimentos em corpos humanos não eram realizados desde o século III a.C., quando as últimas dissecações humanas foram feitas em Alexandria e, por isso, passaram a existir especulações que buscam desvendar o mistério desse vácuo que perdurou cerca de quinze séculos.

Para Mandressi (2008), a maioria dessas especulações está vinculada aos dogmas que perpassam os caminhos tanto da Igreja quanto da fé cristã. *Detestande feritatis*, documento decretal escrito em 1299 pelo Papa Bonifácio VIII, posicionava-se contra o desmembramento de corpos de cadáveres para o transporte dos mesmos até o local da sepultura, facilitando o deslocamento. Esse “costume atroz”, renegado e proibido pela Igreja, não rechaçava os estudos anatômicos em cadáveres por saber da necessidade das experimentações com o corpo. Talvez o maior empecilho a ser ultrapassado no período fosse de ordem cultural e não institucional: o dogma da ressurreição. Temerosos com a vida após a morte, os credos cristãos zelavam as sepulturas contra os assaltos dos vivos no intuito de resguardar a integridade do corpo.

Durante quinze séculos os experimentos em cadáveres permaneceram suspensos. Porém, os motivos da retomada dos procedimentos de dissecação durante o final da Idade Média também são uma incógnita para os estudiosos; a questão central é que de alguma maneira surgiu a necessidade de um aprofundamento científico sobre o corpo.

A partir dessa necessidade, surgem na Idade Média os chamados “teatros de anatomia”, observatórios da fábrica do corpo considerados como a pedra angular do conhecimento anatômico. Segundo Mandressi, (2008, p. 421), foi Alessandro Benedetti, em 1502, o primeiro anatomista a descrever o projeto do dispositivo espacial que procurava otimizar a percepção e que em si tornava-se uma marca da consagração visual. Na descrição de Benedetti, o anfiteatro temporário era construído no interior de um espaço amplo e arejado, com assentos por toda à volta da mesa de dissecação, constituindo um círculo hierarquizado dos lugares a serem ocupados de acordo com a categoria do assistente. O processo de escrutação do cadáver ficava a cargo do dissecador, que se posicionava ao lado da mesa, no centro do dispositivo espacial. Ainda haveria no local a figura de um gerente responsável por controlar e ordenar tudo; guardas para barrarem inoportunos; tochas para iluminar, e a figura central, o cadáver numa bancada alta devidamente iluminada e adequada para a dissecação.

Era comum que nos teatros de anatomia pedaços do corpo dissecado circulassem pelos escalões para que todos pudessem visualizá-los precisamente. Também haviam as mesas de dissecação inclináveis para que o cadáver fosse exibido verticalmente. Era preciso *mostrar* acima de tudo, esse era o lema.

Por mais que esse dispositivo otimizasse a exposição e visualização dos procedimentos de dissecação, a pedra de toque dos anatomistas estava inteiramente ligada aos sentidos. Era necessário ver e tocar, “esquadrinhar por meio das ‘mãos oculares’” (MANDRESSI, 2008, p. 421), ser testemunha dos sentidos para ir ao encontro direto das realidades corporais.

O dispositivo de visualização proposto na série de *web performances Dramaturgia da Carne* parece ir ao encontro e dialogar com esse observatório da fábrica do corpo e sua extrema preocupação com a visualidade da dramaturgia do esvaziamento e desmantelamento dos esqueletos.

Da mesma maneira que os teatros anatômicos da Idade Média, os espaços para execução das ações performáticas de *Dramaturgia da Carne* possuíam um caráter temporário e efêmero, ainda que estes não tenham sido demolidos ou desmontados após a ação performática. Explico: tanto as ações de escarpelação de um cadáver para sua plateia quanto às ações performáticas transmitidas pela *web* necessitam de um local e um tempo específico para concretizar sua existência e, conseqüentemente, desencadear a experiência designada para cada ação. Desta forma, o espaço possuiu um caráter transitório, sendo ocupado em um determinado instante e agregando, no momento da exposição, sensações que podem ou não durar o tempo de um suspiro.

Os teatros de anatomia eram construídos especificadamente para o experimento dissecatório e, posteriormente, desmontados ou demolidos. Já em *Dramaturgia da Carne* temos um procedimento distinto, as ações performáticas foram executadas em espaços já estruturados fisicamente e que possuíam uma função específica, como em *Mapa Anatômico*, que foi realizado no ambiente de um bar, e este, após a realização da ação, mantém sediando e realizando suas ações cotidianas.



Imagem (29): Mapa Anatômico, *web performance* realizada no segundo piso do Bar Macondo Lugar (fotografia tirada do monitor da Mesa de Edição)
Fonte: arquivo pessoal

Porém, o aspecto transitório imanente a ambos os procedimentos se revela não na montagem ou desmontagem física do espaço, mas no fluxo transitório da ocupação em si, ou seja, na realização da ação efêmera. No procedimento de dissecação como na série de *web performances* as ações realizadas, por mais que cumpram pressupostos distintos, residem na ordem do inédito, do inaudito, perpetuando-se como experiência somente daqueles que foram cúmplices do momento e que de alguma maneira tornaram-se co-autores da ação.

Sendo assim, o aspecto de transitoriedade desencadeia nas ações performativas que compõe a série de *web performances* outros desdobramentos como: a ampliação da presença tanto do performer quanto da audiência; a contribuição da audiência na tessitura da dramaturgia da ação performática e a ampliação do espaço e do tempo por meio do uso da transmissão “ao vivo” propiciada pela *Internet*.

A ação performática torna-se um agente que promove a experiência “através da qual conteúdos serão elaborados” (FABIÃO, 2008, p. 243). Experiência

compreendida como uma ação em si mesma, capaz de gerar novos corpos, tanto dos que executam a ação performática quanto dos que são afetados por ela. Segundo Fabião (2008, p. 237), a experiência é tida como trans-formação, anunciando a potencialidade que o corpo tem de ser um sistema relacional aberto, suscetível e cambiante, relacionando-se com as considerações de Couchot (apud Domingues, 1997, p. 138) acerca da arte interativa que faz uso de dispositivos abertos e interconectados em rede (*on-line*) como em *Dramaturgia da Carne*:

Os dispositivos abertos têm, em relação a eles mesmos, a particularidade de estarem conectados em rede. Muitas pessoas, e mesmo um número considerável, podem entrar juntas no jogo de interatividade. Uma outra dimensão coletiva acrescenta então à relação dual da obra e do espectador. A interação não se produz mais somente em relação à obra do espectador, mas, também, entre a coletividade dos espectadores, através da obra.

Por meio desta interatividade proporcionada pela zona de compartilhamento destaca-se a capacidade de transformação inerente ao ato performático e presente na série *Dramaturgia da Carne* que só ocorre pelo fato de que performer e audiência dissecam junto um corpo vivo, ao contrário do processo de dissecação realizado desde a Idade Média que escrutam cadáveres. Somente por meio do corpo *em* performance, do corpo vivo é que se torna possível desenvolver o conceito de dramaturgia, como já dito anteriormente, pela definição de Eugênio Barba, como uma tessitura de ações que podem ou não conter a palavra, que englobam todos os elementos constituintes do ato como ação, ação performática.

Se no processo de dissecação o corpo do cadáver se esvazia e se desmantela à medida que avança a exposição, e as partes dissecadas depois de expostas são descartadas, em *Dramaturgia da Carne* ocorre o processo antagônico, pois o corpo *em* performance funda a zona de compartilhamento, ou seja, a composição conjunta, de agregação e de participação. Assim, por meio da zona de compartilhamento e os processos de agregação e composição do corpo do performer com outros corpos, é que se torna possível tecer a dramaturgia da ação performática que, somente é possível ser “lida” pelos sentidos, pois o conhecimento gerado pela ação do corpo *em* performance, com corpos, como criação de corpos (FABIÃO, 2008, p. 240) ativa a experiência como uma potência expandida para além dos limites da pele.

3.1 Virtualizada a pele torna-se permeável

Por outro lado, em *Dramaturgia da Carne*, a pertinência com relação à sua posição geográfica, ou seja, o local no qual as ações performáticas estavam sendo executadas, não me parece ser a questão central. Acredito que o mais pertinente refere-se ao caráter nômade que elas adquiriram por meio da transmissão *on-line*.

A transmissão das três ações performáticas pela rede mundial de computadores desencadeou um processo de virtualização que pode ser considerada, segundo Pierre Lévy, estudioso e filósofo dos processos da informação, uma desterritorialização. Segundo o autor quando ações, informações ou corpos se virtualizam, eles se tornam “não-presentes”:

Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. É verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde. No entanto, a virtualização lhes fez tomar a tangente. Recortam o espaço-tempo clássico apenas aqui e ali, escapando de seus lugares comuns “realistas”: ubiquidade, simultaneidade, distribuição irradiada ou massivamente paralela. A virtualidade submete a narrativa clássica a uma prova rude: unidade de tempo sem unidade de lugar (graças às intervenções em tempo real por redes eletrônicas, às transmissões ao vivo, aos sistemas de telepresença) [...] Mas nem por isso o virtual é imaginário (2007, p. 21).

Dessa maneira, as três ações que compõem o corpo de *Dramaturgia da Carne* precisaram de um espaço-tempo referencial para que de fato ocorressem, pois é intrínseco a arte da performance o momento efêmero com sua materialidade de espaço-tempo. Porém, a transmissão em tempo real por meio da rede mundial de comunicação desencadeou um acesso horizontal colocando a prova, como Lévy propõem, a narrativa clássica de unidade de tempo e lugar.

Colocar a narrativa em xeque também é um dos fatores pensados pela arte da performance e pelo teatro pós-dramático. As ações performáticas em uma linha geral, não seguem uma narrativa aristotélica, não procuram contar uma “historinha” para o espectador, longe disso, buscam operar em oposição ao narrativismo e ilusionismo. Tornam-se, segundo Fabião, “complicadores culturais” (2008, p. 237), que em outras palavras não buscam comunicar um determinado conteúdo à audiência, mas promover o encontro e a experiência e por meio dela elaborar os

conteúdos, redimensionalizando as relações que o espectador gera consigo mesmo, com o performer, com os outros, com a performance, com o espaço, com o tempo e com o contexto histórico.

O processo de (des)narrativização do espaço-tempo proposto pela virtualidade de Lévy e a ruptura com uma linguagem embasada nas regras clássicas de Aristóteles proposta pela arte da performance encontram na série *Dramaturgia da Carne* um corpo potencial⁵¹.

A transmissão pela *web* das ações performáticas de *Dramaturgia da Carne* desencadeou uma multiplicação de espaços para a ação, tornando a si própria nômade, por meio da rede e suas bifurcações.

Retomando o teatro de anatomia, vislumbramos em sua topologia a extrema preocupação com a otimização visual que, conseqüentemente, desencadeava um processo de hierarquização não somente pelos cargos de cada assistente presente, mas até mesmo uma hierarquização do olhar frente ao experimento de dissecação. Os teatros de anatomia, normalmente construídos com uma estrutura circular, eram a própria metáfora do olhar, da máquina de perceber.

Distinto do teatro de anatomia, na série de *web* performances *Dramaturgia da Carne* a audiência assistia as ações performáticas por meio de um mesmo olho coletivo⁵², não havendo uma hierarquização de percepção. As lentes das câmeras de transmissão mediavam essa experiência coletiva e realizavam mais do que uma simples projeção da imagem do corpo e da representação da sonoridade da música nos espaços múltiplos e nômades da rede. As câmeras, bem como todo o sistema de transmissão, procuravam transportar o próprio corpo e música (transformados, mediados), desdobrando os limites de espaço e tempo bem como da materialidade do corpo, possibilitando a ação performática estar “viva” e “ao vivo” em múltiplos espaços.

⁵¹ Nessa discussão podemos acrescentar o ponto de vista de Hans Lehmann (2007) sobre o Teatro Pós-Dramático, sobre o qual já elucidei alguns aspectos anteriormente. Para Lehmann, o que está no cerne da discussão é a subversão das heranças formais dominantes, como a estrutura aristotélica e dramática calcadas na totalidade, ilusão e representação de uma fábula para alcançarmos o que ele denomina de Teatro Pós-Dramático, que faz uso de diversas mídias onipresentes ao cotidiano desde os anos 1970. Assim, na cena do pós-dramático como na arte da performance o processo de (des)narrativização do espaço-tempo atribuem ao espectador a tarefa de “mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida” (LEHMANN, 2007, p. 224).

⁵² É importante salientar que esse “olho coletivo” refere-se ao ponto de vista da transmissão, tendo-se clareza que existe ali a subjetividade do olho que vê através da câmera e a opera.

Pierre Lévy nos fala deste estar “aqui e lá” ao mesmo tempo, possibilitado pelas transmissões ao vivo, como uma forma parcial de ubiquidade. Para o autor, o que é transmitido é mais do que uma imagem, é quase presença, pois tanto o corpo que está sendo transportado quanto o corpo da audiência é afetado pelos desdobramentos de uma maneira que ambos estão aqui e lá, “mas com o cruzamento na distribuição dos corpos tangíveis” (2007, p. 29).

A partir do uso dos recursos de transmissão, bem como da própria multiplicidade intrínseca à rede mundial de computadores, a arte da performance se redimensiona e consegue colocar em prática o que Fabião define como sendo um corpo como um sistema aberto, múltiplo, cambiante e, acrescentando, onipresente.

A virtualização do corpo incita o processo de troca, de co-autoria com a audiência, concretizando a zona de compartilhamento proposta pela arte da performance. Em *Dramaturgia da Carne*, um dos maiores objetivos residia na ampliação da presença ativa e interativa da audiência na construção da dramaturgia do corpo *em performance*. Esse objetivo somente foi alcançado na última ação *Mapa Anatômico*, em grande parte devido ao estímulo do acaso. Explico: devido a contratempos técnicos, não foi possível projetar em um telão a página de transmissão onde se encontrava o *chat*, no qual seriam escritas as palavras e frases pela audiência *on-line* e orientando a ação de cartografia do corpo. A ação dependia totalmente da interatividade para existir, sem essa interação ela não seria transmitida. Desta maneira, por meio do acaso, durante a ação performática pude interagir diretamente com a audiência estimulando-os a escrever palavras e tornando concreta a co-autoria da audiência com a ação performática, incitando-os a uma tomada de decisão imediata.



Imagem (30): Mapa Anatômico - O olho coletivo (fotografia tirada do monitor da Mesa de Edição)
Fonte: arquivo pessoal

Em *Mapa Anatômico*, o público passou de mero observador a agente ativo e definitivo para o acontecimento da ação. Dependente da cumplicidade da ação do público para que a cartografia do corpo fosse realizada, depositei nesses autores da dramaturgia escrita no papel-pele a responsabilidade e a capacidade de construir em conjunto o corpo *em performance*. Dividir com outros corpos o mesmo desejo, a mesma vontade e responsabilidade, o “mesmo espaço sensível, [...] e por meio da mesma lógica de imediatismo, eles dividem a mesma temporalidade – aquela do tempo real e de sua instantaneidade. A interatividade não espera” (COUCHOT *apud* DOMINGUES, 1997, p. 140). Deste modo, assumimos performer e público a mesma posição: todos performando por meio de um único corpo físico visível a todos:

Eu vi. Muito bom! Espaço, luz, cores: quentes, aconchegantes, acolhedoras. Um convite! A música me inquietou inicialmente (notas altas, estridentes); depois se aquietou; e a mim. Interação e contato atingidos. Vontade de ajudar, atingir os espaços-pele inalcançáveis... (será para isso o outro?). Interessante também ver a escrita de retorno, a reescrita, o desejo

da narrativa por parte de alguns interagentes ("dramaturgindo" o chat?). Parabéns! E obrigada! Um abraço. Ana Carolina.⁵³

A partir deste comentário recebido por e-mail alguns dias depois da execução de *Mapa Anatômico*, pude perceber que nessa última ação eu havia alcançado o que almejava desde o início da elaboração do projeto de pesquisa e das ações performáticas: o convite aos interatores de suspenderem temporariamente a sua identidade, localização geográfica e presença física, trocando, opondo, confundindo e cruzando as posições de performers e interatores, mas sempre se mantendo cúmplices. Eduardo Kac (apud DOMINGUES, 1997, p. 322), artista visual e criador de obras interativas, acredita que a arte interativa:

cria um contexto no qual participantes anônimos percebem que é somente através de suas experiências partilhadas e de sua colaboração não hierárquica que, pouco a pouco, ou quase tela a tela, uma nova realidade é construída. Nesta nova realidade, distâncias espaço-temporais tornam-se irrelevantes, espaços virtuais e reais tornam-se equivalentes e barreiras lingüísticas podem ser temporariamente removidas em favor de uma nova experiência comunicativa.

A arte da performance busca o encontro, a troca e a experiência. De maneira crua, o corpo *em* performance, o corpo *em* zona de compartilhamento e virtualização se expande, adquire outra velocidade, conquista novos espaços antes impensáveis, projeta a ação do ser humano em tempo real para outros espaços-temporais. "Ao se virtualizar, o corpo se multiplica" (Pierre Lévy, 2007, p. 33) não desmaterializa como na dissecação e sim se (re)inventa, (re)encarna e se (re)descobre, agrega-se a outros, vira nômade. A pele permeabiliza-se.

3.2 Teste em si (mesmo) ou (re)desenhe-se

O corpo como foco de pesquisa em *Dramaturgia da Carne* é utilizado no intuito de ressaltar e potencializar a visceralidade e a organicidade do corpo. Desconstruir a idéia de um corpo apenas como acessório, no qual a anatomia é uma matéria-prima moldável, e voltar-se para o corpo visceral, orgânico, mucoso, carnal, porém (re)dimensionando e (re)desenhando o espaço-tempo do corpo *em*

⁵³ Depoimento de Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes ao final da *web* performance. Ana Carolina é professora do IFB - Instituto Federal de Brasília - e doutoranda pela UnB sob orientação de Maria Beatriz de Medeiros, na área de pesquisa de dança e tecnologias digitais.

performance na zona de compartilhamento estabelecida pela virtualização do corpo. Nesta parte final da dissecação do corpo *Dramaturgia da Carne*, voltaremos nossos olhos para a última parte a ser dissecada: a pele desnuda.

Le Breton (2007, p. 28) nos fala de um corpo, que em seu contexto contemporâneo, se torna o lugar ideal para a encenação de “efeitos especiais”:

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção [...] um objeto transitório e manipulável suscetível a muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro de si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente.

Tecnologia, medicina, *piercings*, tatuagens, regimes, hormônios entre outros agentes ativadores possibilitam que o ser humano (re)crie o corpo a seu belprazer, transformando ele em material modular e revelando maneiras inéditas de criação. Esses agentes operam diretamente no campo do imaginário, pois incidem na relação do indivíduo com o mundo, e nesse sentido o corpo como destino é derrotado frente ao convite de construção do corpo.

Ainda, segundo Le Breton (2007, p. 31), se em todas as sociedades humanas o corpo foi uma estrutura simbólica, contemporaneamente essa estrutura é abalada pela capacidade de se transformar e, conseqüentemente, de se colocar no mundo, desencadeando um processo de mudança da estrutura simbólica. Para o autor, o que ocorre atualmente é uma encenação de efeitos especiais orientados pelo *design* do momento, deslocando a elaboração dos signos culturais reivindicados pelas sociedades a uma infinita variação individual, ou seja, é domínio próprio decidir e deliberar sobre o corpo e sua existência e não mais uma evidência cultural.

Não me posiciono contra a legitimidade das marcas corporais como sendo a ostentação de si: reivindico o corpo como fonte de criação. Concordo quando Pierre Lévy afirma que o que experienciamos hoje é uma nova etapa da autocriação que sustenta nossa espécie (2007, p. 27). Nesse sentido, nas três *web performances* de *Dramaturgia da Carne* o foco do trabalho residiu nas possibilidades de alargamento e dinamização do corpo no momento contemporâneo, levando em consideração a exuberante quantidade de artistas que redescobrem seus corpos em ações

performáticas, estilizando fronteiras e oxigenando maneiras diferentes de pensar na arte contemporânea.

Penso nos trabalhos desenvolvidos pela artista francesa Orlan, que vira do avesso seu corpo realizando intervenções cirúrgicas, assumindo e aceitando em seu corpo "carne de segunda mão", pedaços de outro, tomando "roupas" emprestadas e transformando a si mesma numa obra de arte que é a sua própria forma física, tudo isso lendo poemas para a audiência.

Penso também no artista plástico australiano Stelarc, que desenvolveu inúmeras suspensões corporais. Pendurado no ar com cordas e arreios enquanto sua própria pele é pinçada por um ajudante enquanto outro lhe coloca um gancho. Por meio de suas suspensões, Stelarc radicaliza a obsolescência do corpo, mostrando sua vulnerabilidade e insignificância diante das novas tecnologias, para ele o corpo é nada mais nada menos que uma carapaça que devemos nos livrar.

Tanto para Orlan quanto Stelarc, o corpo contemporâneo é obsoleto, passível de todo o tipo de intervenção e convertendo-o em um simples suporte. O corpo anacrônico, que não acompanha a dinâmica comunicacional operada pela *Internet*. Ambos artistas transformam o corpo em espaço de debate, em abertura para questões que estão imbricadas as regras estabelecidas, deslocando a relação do ser humano com seu contexto, espaço, tempo e corpo. De acordo com Le Breton (2007, p. 51) tanto em Sterlac "como em Orlan ou em outros artistas, a intimidades do corpo virado do avesso como uma luva torna-se obra, entra o domínio do espetáculo, isto é, do espaço público".

A dramaturgia do corpo desses dois artistas desafia nosso estômago a não permanecer silencioso. Somos afetados pela pele rasgada de Sterlac e os chifres implantados em Orlan. Impossível manter-se soturno frente a essas ações que dilaceram a pele e não se colocar, por instantes, no lugar daquele corpo. Arrepios.

A ação performática potencializa a dramaturgia existente no corpo, buscando experimentar a corporeidade no mundo a partir das vivências e do acúmulo de experiências pessoais de cada performer. Citando Fabião (2008, p. 338) "se o performer evidencia o corpo é para tornar evidente o corpo-mundo", ou seja, tornar o corpo infinito, em movimento constante, múltiplo, algo que pertence à esfera do planeta.

Uma das questões que atravessa as ações de *Dramaturgia da Carne* está "contida" na nudez. Esse fator, de grande importância e presença em meu trabalho

performativo, foi pensado como a amplificação do potencial de exposição da pele e do estabelecimento de contato virtualmente sensorial com o outro que me olha.

Compreendo e sinto o desnudar-se como uma maneira de abandonar os invólucros do corpo, como um recipiente hermético, e experienciá-lo como um papel pronto para ser (re)desenhado. Tornar a pele superfície de registro do encontro com o corpo, com corpos, criando corpos. Penso na pele desnuda como algo que vai além de uma superfície intermediária entre interior e exterior, mas também como uma superfície de auto-inscrição, capaz de exalar odores, sons e suscitar o toque.



Imagem (31): Coração
Fonte: arquivo pessoal

Como nos processos de dissecação dos corpos mortos os anatomistas sentiam a necessidade de esquadrihar o corpo por meio das “mãos oculares”, para alcançar informações mais precisas das especificidades de cada parte do corpo, pois em determinados momentos as palavras não eram suficientes para descrever a experiência; em *Dramaturgia da Carne*, tanto performer quanto audiência são cúmplices dos sentidos.

A dramaturgia contida no corpo desnudo não está submetida às regras do sentido e da gramática, sendo que somente se faz linguagem articulada quando tatuada, riscada, escrita, desenhada, vista e sentida. Com o tempo da exposição a audiência retira do corpo desnudo seu status de objeto, esquece que ele é tido como um invólucro de formas e passa a perceber o corpo-pele como corpo-texto.

A pele tem por função esconder a mecânica do corpo, ou seja, os órgãos e seus excrementos, as vísceras, as massas sangrentas, enfim todo o sistema que produz a putrefação. Em *Dramaturgia da Carne*, optei por exteriorizar toda essa mecânica que mantém nosso corpo vivo, através de seu próprio invólucro, a pele.



Imagem (32): Mapa Anatômico
Fonte: arquivo pessoal

Na realidade, desde a elaboração do projeto de pesquisa, nos encontros de experimentação que deram início ao processo de criação das três *web performances*, a nudez era um aspecto indiscutível, já estava presente. Nunca cogitei fazer as ações performáticas vestida. Queria falar de corpo, de carne. Simplesmente isso. Não há uma razão que vá além dessas já citadas, não posso

elaborar uma reflexão extensa sobre algo tão simples para mim e que passei a dividir com aqueles que me acompanharam: a pele é a roupa do corpo.

O que ocorre em *Dramaturgia da Carne* é um processo de composição, ou seja, a inversão da metodologia da dissecação, que parte do interno para o externo. O processo de composição desenvolvido por Charles Estienne em 1545 corresponde à ordem da natureza, para ele o relato anatômico deveria começar pelas partes que a natureza fabrica em primeiro lugar - no caso, os ossos.

Trazendo esse procedimento de escrutação para *Dramaturgia da Carne*, o processo de composição de Estienne foi redimensionado dentro do trabalho artístico das ações performáticas. O resultado disso foi a composição de uma dramaturgia do corpo calcada nele mesmo, ou seja, na engrenagem que faz a máquina corpo manter-se viva e pulsante, exposta, por meio das projeções na pele nua.

Se pensarmos no processo de descrição das dissecações, notamos que as partes do texto que restam correspondem aos restos do cadáver na mesa de dissecação. Desse modo, a descrição regula-se pelo desmantelamento e esvaziamento do corpo do cadáver, havendo a penetração gradual no corpo por camadas sucessivas. Assim, podemos considerar que a ordem dos livros de estudos anatômicos é a ordem de destruição do corpo.

Com isso considero o processo de composição desenvolvido por Estienne mais próximo da zona de compartilhamento performática proposta pela série *Dramaturgia da Carne*, porque ambos estão inseridos na ordem da agregação. No processo de descrição de dissecação por composição, Estienne propõe como ponto de partida os ossos e, sequencialmente, agrega outras camadas corporais para se alcançar o todo, não descartando e excluindo partes como na dissecação. Da mesma maneira, porém redimensionando a zona de compartilhamento performática, existe a necessidade da composição da dramaturgia das ações que também se dá a partir da interatividade da audiência *on-line*, sendo que sua não-interatividade é tida como um posicionamento que também vem a agregar reflexões sobre o corpo *em performance*.

Nesse sentido, em *Dramaturgia da Carne* a zona de compartilhamento se faz a partir do processo de composição, ou seja, da agregação de posicionamentos que a audiência vai respondendo por meio do *chat* disponível da página de acesso à transmissão. Esses posicionamentos, que na maioria das vezes se concretizavam

em forma de sensações e afetos cambiáveis, teciam juntos a dramaturgia da ação performática.

Das três web performances executadas, somente na última consegui que o histórico do *chat* fosse salvo, sendo possível relê-lo e também reconstituí-lo, como na descrição desta ação na primeira parte da dissecação. De 4º *Seminário Sobre a Lista de Compras do Corpo e Coração* não possuo nenhum registro das respostas do público com relação à ação. A conclusão que chego é que nessas duas primeiras ações o processo de elaboração das performances não aspirava ainda o potencial que poderia se atingir com ações totalmente dependentes da interatividade do público. Talvez por medo de entregar-me nas mãos de corpos não conhecidos, do imprevisível. Porém, não diminuo a importância dessas duas ações, pois somente através delas é que pude amadurecer o processo de criação e concretizar, por meio de *Mapa Anatômico*, a tessitura da dramaturgia da carne.

O corpo que se forma durante as ações performáticas da série *Dramaturgia da Carne* é um corpo múltiplo, gerado pela agregação de inúmeros afetos e afetamentos, um corpo-experiência mantido pela pulsação de presenças. *Dramaturgia da Carne* não está sujeita à lógica da representação, ela é pura intensidade, força e tensão. Doar-se. Não se comunicar pela fala, mas pelo movimento silencioso, esperar o desejo do outro. Desejar ser cúmplice de quem não se conhece para compartilhar, ser parte, fazer, acontecer. Testar em si, testar no outro. Teste em si (mesmo).

HEMATOMAS OU APERTO (NA GARGANTA)

Dramaturgia da Carne. Corpo em performance. Corpo experiência. Corpo compartilhado. Zona de compartilhamento tensionada pela intensidade interativa de corpos outros. Risco. O suporte tecnológico virtualizando e tornando o corpo nômade, tornando-o permeável.

A arte da performance nega-se a ser reduzida somente ao confronto e também desconforto presencial com o público; ela se expande. Apodera-se do contexto presente, assim como tudo, sente a necessidade de ultrapassar limites espaço-temporais propiciados pela revolução tecnológica. Virtualizada, a performance rearranja *bits* e adquire outra velocidade.

Assim como a sociedade contemporânea, febril pela instantaneidade de informações, sem calma para esperar, sempre pronta para interagir, a arte da performance não se vê diferente. Arte do corpo “vivo”, usufrui da rede para se tornar errante. A *web* performance redimensiona e remapeia a ação e interação do ser humano, redefinindo a experiência.

Fundir corpo e tecnologia, visível com invisível, configurar novos espaços que não possuem fronteiras, pois estas são removidas pelo dispositivo aberto e interconectado em rede (*on-line*), foram buscas de *Dramaturgia da Carne*. A *web* performance desencadeia um processo de coexistência do corpo em espaço real e virtual, em um tempo real, instantâneo, por meio da zona de compartilhamento.

Mesmo usufruindo da rede como veículo para expandir o corpo em performance, esta linguagem não perde aspectos que são o cerne de seu acontecimento, como o confronto com a audiência. Por meio da *web*, o confronto e o desconforto também são atingidos, porém de maneiras distintas das formas tradicionais. Mantém possível, por meio do uso da rede, romper com a postura passiva do espectador, entregando-lhe uma chancela de autoria na tessitura da ação, convidando-o a ser cúmplice ativo da ação performática e responsável por aquilo que esta vendo.

A performance não perde sua efemeridade, mesmo usando da rede mundial de comunicação, pois o espaço-tempo - aspectos relativos à concretização da arte da performance - permanecem presentes, e por meio da *web* desafiam as noções de materialidade e permanência do trabalho.

De certa forma afirmando o pensamento de Couchot e Lévy sobre as possibilidades que a rede propicia - como a criação coletiva de uma experiência, a chancela de co-autoria ao público, o redimensionamento do espaço-tempo e a virtualização do corpo - minha *web performance* também permite que não somente um número restrito e presente de pessoas no local da ação assistam e interajam com a proposta. Mesmo não atingindo a total democratização da arte, a *web* consegue quebrar com a hierarquia da presença física e otimiza encontros nos quais os participantes são convidados a compartilhar e compôr sua experiência coletivamente. São estimulados a tecer juntos um mesmo corpo, escrevendo a dramaturgia da carne em um espaço remoto, possibilitando a suspensão momentânea de sua identidade, localização geográfica e presença física. Esse novo contexto interativo em que a arte da performance está se inserido, mantém viva a comunicação não literal e formal que a performance prioriza. O corpo como meio comunicante primordial, mantém seu reinado, porém expande-se a outros territórios e encontra novas maneiras de comunicar-se.

Em *Dramaturgia da Carne*, busquei, sobretudo, abraçar novas estratégias que promovessem a hibridização do corpo com tecnologias e a exploração das possíveis poéticas e potencialidades que poderiam surgir de tal união. Porém, o foco dos estudos manteve-se ligado à linha de Arte e Cultura no qual o projeto está inserido, mas sem deixar de pleitear possíveis aproximações com a Arte Tecnológica, iniciando um diálogo de meu trabalho principalmente com as teorias de Edmond Couchot e Pierre Lévy, as quais serão aprofundadas em projetos e pesquisas futuras.

Em *Dramaturgia da Carne* foi possível constatar que o uso de tecnologias coloca em movimento e trans-forma as fronteiras das ações do ser humano. As tecnologias ampliam a capacidade de gerar encontros, experiências, e potencializam os sentidos humanos. Segundo Santaella (2008, p. 80):

Hoje, em plena efervescência da revolução digital, a teleinformática transformou o mundo em um campo total de eventos interdependentes, abertos á participação coletiva, tornando cada um de nós imediatamente presentes ao que acontece e acessíveis a partir de qualquer ponto do espaço. Com isso, nosso corpo orgânico, desdobrado nas extensões virtuais, imerge em um mundo total de experiências [...] Tudo isso torna o corpo permeável e sem fronteiras, abalando as antigas e estáveis relações binárias entre mente e corpo, cultura e corpo, cultura e natureza.

O desejo de projetar o corpo aos limites e concernir a ele espaços extremos. O corpo *em performance* agregado às infinitas possibilidades advindas da tecnologia, inflama. O corpo é expandido pela virtualização, o corpo *em performance* torna-se nômade, onipresente. O corpo *flanêur*. O corpo, que segundo Santaella, é sintoma da cultura, e não objeto de cultura. Corpo como soberano, como eterno campo de percepção e prática. O corpo, como visto por Le Breton, com total força de expressão, procurando e provocando o imediatismo das sensações e emoções, não sujeito à ordem e à lógica da representação.

Dramaturgia agregou em si um colóquio de diferentes linguagens não verbais, abriu a zona de compartilhamento, priorizou a operação, a interatividade e não o resultado, a obra em si. *Dramaturgia da Carne* é fruto do contexto em que vivo, das influências que sofro todos os dias, das necessidades que sinto, da busca por encontros, por desencadeamento de relações, de hibridações.

Em *Dramaturgia da Carne* o que importa é compor junto a experiência, é desdobrar-se em uma lógica não linear, agenciar outras relações entre espaço, tempo, presença e ação. Agir. Agir como tirar as vestes e mostrar ao outro a roupa do corpo: a pele. A nudez em meu trabalho não foi como um desafio ou ponto de ruptura. Busquei mostrar meu corpo, para você ver, sentir, perceber e viver o seu. Desnudo a timidez do outro.

Durante a criação e execução da série de *web performances* iniciei a leitura de estudos de diversos autores que não são explicitamente citados no decorrer desta dissertação, como Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Hubermann, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os dois últimos filósofos, em especial, influenciaram muito minhas percepções concernentes ao trabalho com *web performance*, com o corpo *em performance* e com o *desejo* pela experiência. Alguns de seus conceitos perpassam o processo de criação e reflexão de *Dramaturgia da Carne* - como potência e desejo - porém optei por não citá-los diretamente, por acreditar ser necessário aprofundar mais meus estudos e também ter consciência da responsabilidade de buscar traçar diálogos entre esses teóricos.

Da mesma forma, permanece o desejo de aprofundar o diálogo de meu trabalho com questões imbricadas com a Arte Tecnologia, principalmente com aspectos que dizem respeito às possibilidade de virtualização do corpo, e criação e compartilhamento de experiências desencadeadas pelo uso da rede mundial de comunicação, aprofundando meus estudos nos trabalhos desenvolvidos por Couchot

e Lévy. Nesse sentido, tenho como objetivo futuro dar continuidade ao trabalho iniciado no mestrado e procurar tecer uma dramaturgia compartilhada entre o trabalho com *web* performances e conceitos/pensamentos/estímulos provenientes das obras de Deleuze e Guattari, bem como de Couchot e Lévy.

Neste final de processo, fica evidente para mim, por meio da experiência adquirida durante o processo de criação e, posteriormente, execução da série *Dramaturgia da Carne*, que esta linguagem artística permite a conversação e agregação de diversas outras linguagens artísticas como artes cênicas, dança, música, entre outras. Essa maleabilidade mostra que, na arte da performance, não existem fronteiras. Ela é polifônica, polissêmica, plural. Uma arte de multiplicidades irreduzíveis.

A aliança entre Artes Cênicas e Artes Visuais, desenvolvida durante esses dois anos de pesquisa, possibilitou-me vislumbrar a arte da performance de pontos óticos e hápticos diferentes. Cada área artística toma para si uma parte da responsabilidade de ter gerado essa expressão dotada de visceralidade e determinação. Porém, não cabe desencadear um processo de disputa pelo berço, mas, ao contrário, encontrar pontos congruentes que fizeram da performance o que ela é hoje, re-citando Pavis: o teatro das artes visuais.

Sinto a performance como a linguagem que consegue romper as fronteiras entre Artes Cênicas e Artes Visuais. Ela assalta, sem pedir licença, elementos específicos de cada campo artístico, para criar outro, que às vezes não se sabe o que será. A performance arromba os limites, rompe, desmistifica, ri, debocha, desafia, e é desafiada. A performance não quer saber de calma e sim de um estado constante de tensão.

Agregar corpos, informações, movimentos, silêncios, desejos, frustrações, amar, ser amado, suportar, estar à deriva. Não deixar a vontade perder-se, mas perder-se na vontade de fundar outros espaços-tempo, cavocar. Pensar, escrever, criar, executar performances é ser desafiado constantemente pela incerta presença do outro, sem o qual não acontece.

O corpo *em* performance se abre como em um relicário, desvelando-se e rasgando a rede dos nervos. Os olhos do outro dilatam-se pelas faíscas que rasgam os orifícios da pele e jorram o sangue. O corpo *em* performance cerra a carne e golpeia da garganta à uretra, quebrando as teias dos ossos, e o coração, antes estrangulado, respira pela luz que se abre e fecha. O relicário, em curto-

circuito, corrói. Desnuda-se frente ao outro, não pede socorro, apenas dói. O corpo *em* performance coagula a inocência e caligrafa no espaço e no tempo a sua presença.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ANDRADE, Rosana. **A máquina de 'roubar almas'**. In: _____. **Fotografia e antropologia: olhares fora e dentro**. São Paulo: Estação Liberdade/ EDUC, 2002.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. SP: Ed. UNICAMP, 1995.

BRETON, David Le. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. São Paulo: Papyrus, 2007.

COHEN, Renato. A cena em progresso: linguagens do contemporâneo. In: MEDEIROS, Maria B. de. **Arte e Tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Dupligráfica Editora LTDA, 2002.

_____. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editorial da UNESP, 1997. p. 135-143.

CSORDAS, Thomas J. A corporeidade como paradigma para a antropologia. In: _____. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 101-146.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAC, Eduardo. A arte da telepresença na Internet. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editorial da UNESP, 1997. p. 325-323.

LEBEL, Jean-Jacques. **Happening**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MANDRESSI, Rafael. Dissecções e Anatomia. In: CORBIN, A.; COUTRINE, J. J.; VIGARELLO, G. (direção). **História do corpo:** da Renascença às Luzes. Rio de Janeiro: Vozes, v 1, 2008. p. 411-440.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** SP: Cultrix, 1964.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos informáticos:** arte, corpo, tecnologia. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). **Espaço e performance.** Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação.** São Paulo: Paulus, 2008.

_____. As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI:** tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 65-94.

SARAIVA, Hamilton F. **Curso básico para iluminação cênica.** São Paulo: Ed. Arte & Tec., 1999. (Polígrafo).

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". **Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, ano 11, n. 12, 2003.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, UNICAMP, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. SP: Companhia das Letras, 2007.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. "**Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos**". In: _____. **Performance, Cultura & Espetacularidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

_____. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (orgs.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MERLEAU PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. RJ: Editora 34, 2001.

PAVIS, Patrice. **The intercultural performance reader**. London: Routledge, 1996.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Editora Hucitec, 1998 .

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1994.

_____. **Performance**: teoria y practicas interculturais. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “artes” e “ciências”**: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Horizontes antropológicos**: antropologia e performance. Porto Alegre: Publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

VENTURELLI, Suzete. **Arte**: espaço_tempo_imagem. Brasília – DF: Editora UNB, 2004.