

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

**O CORPO EM TRÂNSITO ENTRE O TEATRO E A
PERFORMANCE: DE AMA À *MINHA VELHA***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Tatiana Barrios Vinadé

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

O CORPO EM TRÂNSITO ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE: DE AMA À *MINHA VELHA*

Tatiana Barrios Vinadé

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

**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 de Mestrado

**O CORPO EM TRÂNSITO ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE:
DE AMA À *MINHA VELHA***

elaborada por
Tatiana Barrios Vinadé

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

COMISSÃO EXAMINADORA:

Gisela Reis Biancalana, Dra.
(Presidente/Orientadora)

Inês Alcaraz Marocco, Dra. (UFRGS)

Rebeca Lenize Stumm, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 16 de agosto 2013.

Dedico esta pesquisa a três tempos, a três gerações que
avançam em tempos diferente:

à mais velha da família,
Vó Morena;

aos que me deram a vida, meus pais,
Augusto e Lilian;

e àquelas vidas geradas por mim, sem as quais nada faria sentido, meus filhos,
João Pedro e Guilherme.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGART/UFSM;

À CAPES;

À minha orientadora, Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana;

Às professoras que compõem a banca: Profa. Dra. Rebeca Stumm e Profa. Dra. Inês Marocco;

Aos professores do Curso de Mestrado em Artes Visuais: Profa. Dra. Nara Cristina Santos, Profa. Dra. Raquel Fonseca, Prof. Dr. Paulo Gomes, Profa. Dra. Andrea Oliveira, Profa. Dra. Blanca Brites, Profa. Dra. Ana Albani de Carvalho, Prof. Dr. Altamir Moreira;

À profa. Ms. Beatriz Pippi;

Ao prof. Dr. Amauri Araújo, pelo incentivo em continuar a descobrir *Minha Velha*;

À secretária da Coordenação do Programa, Daiani Saul da Luz;

Aos colegas da turma de 2011, que se tornaram amigos: Dany Quiroga, Luciana Swarovski, Mirieli Costa, Ricardo Garlet, Francisco Dalcol;

Ao Grupo de Pesquisa Momentos-Específicos, coordenado pela Profa. Dra. Rebeca Stumm;

Aos artistas e performers Roger Kichalowski, Claudia Paim, Adriana Tabalipa, Roderick Steel;

Aos amigos de longa data: Prof. Dr. Daniel Plá, pela atenção, disponibilidade, leituras e conversas, desde a elaboração do projeto até esta dissertação, que muito

auxiliaram e enriqueceram o trabalho. À Daniela Varotto e Bando Marques, pela companhia, solidariedade e atenção;

Aos amigos mais recentes: Antônio Orellana e Marcos Caye, pela amizade, pela presença e pelos registros fotográficos nas primeiras Performances desta investigação. À Fernanda Saldanha, pela amizade, pelos registros fotográficos e pela organização das imagens, pela companhia, disponibilidade e atenção;

À minha grande família, que sempre me apoiou e incentivou na realização do mestrado e, especialmente, por ajudar muito, muito, muito, cuidando da minha melhor produção, meus filhos. Sempre que foi preciso me ausentar pela pesquisa, essas pessoas os levaram e buscaram do colégio, passearam e brincaram com meus guris. Por tudo isso, e por todo amor e carinho de todos vocês, muito obrigada a meus pais, à minha irmã Bibiana, a tia Dalva, ao tio Nico, ao tio Nandi, a tia Eneida, aos queridos primos-compadres Moreno e Camila e ao Cassiano e a Laura, que, diversas vezes, tomaram conta dos meus pequenos, atendendo a um pedido meu, e, em outros momentos, surpreenderam meus filhos, proporcionando-lhes belos passeios nas tardes de sábado para que eu pudesse trabalhar. Também agradeço a minha irmã Juliana, por emprestar os livros para a prova de seleção para ingresso no mestrado em Artes Visuais. À minha sobrinha Gabriella, à Isabella e a prima Nathália, por cuidar dos meus filhos em alguns momentos durante o segundo ano de curso.

Aos meus vizinhos que se tornaram grandes amigos, Adriana, Luis Celso, Luíza e Alíssia, obrigada pela atenção e amizade, sobretudo com meus filhos.

Especialmente, aos meus amados filhos, João Pedro e Guilherme, que muito cederam a minha atenção a esta pesquisa, construindo, elaborando (e quase escrevendo) ativamente este processo, sempre, sempre ao meu lado, literalmente e que muitas vezes se cansavam de tantas Performances e dissertação. Obrigada, João e Gui, por todo o amor, carinho, amizade e companheirismo.

A arte trabalha, antes de mais nada, com a percepção.

Quando atinge a percepção é que ela revoluciona.

Luís Otávio Burnier

RESUMO

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

O CORPO EM TRÂNSITO ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE: DE AMA À *MINHA VELHA*

AUTORA: TATIANA BARRIOS VINADÉ

ORIENTADORA: GISELA REIS BIANCALANA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de agosto de 2013.

Esta dissertação faz parte da pesquisa desenvolvida em Poéticas Visuais, no Curso de Mestrado em Artes Visuais, inserida na área de Arte Contemporânea e ligada à Linha de Pesquisa Arte e Cultura. O objetivo maior deste trabalho é o corpo em trânsito entre o Teatro e a Performance, através do deslocamento de uma personagem teatral construída a partir de um texto dramático para sujeito da ação performática. A referida personagem é a Ama da tragédia grega *Medéia*, escrita por Eurípides. Apresenta-se esse ponto de partida para a pesquisa por entender que a Arte da Performance, ao centrar o corpo do artista como obra de arte, investe na sua presença em arte através da sua apresentação desvinculada da representação de uma história fictícia, como no teatro convencional e assim provoca alterações no tratamento dado ao corpo nas Artes Visuais e no Teatro. Desse modo, a problemática exposta foi desenvolvida com a realização das performances que contavam com a inserção daquela que era a personagem Ama em diferentes contextos. Esses contextos provocaram mudanças nas ações de Ama, que a reconfiguraram enquanto personagem de um texto dramático, para promover sua passagem a sujeito da ação performática com a figura que foi denominada *Minha Velha*. Para a realização das Performances, foi desenvolvido o trabalho intitulado pela atriz/performer de Pré-Performance, que consistiu em duas fases: a primeira, com a preparação corporal da atriz/performer e, a segunda fase, com o estudo do contexto no qual era realizada a Performance. A reflexão das Performances realizadas e do trabalho como um todo conduziu a pensar que a atriz/performer encontrou o corpo em trânsito na figura de *Minha Velha*.

Palavras-chaves: Corpo. Teatro. Performance. Artes Visuais. *Minha Velha*.

ABSTRACT

Master's Dissertation
Post-Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

THE BODY IN TRANSIT BETWEEN THE THEATER AND THE PERFORMANCE: FROM *NURSE* TO *MY OLD LADY*

AUTHOR: TATIANA BARRIOS VINADÉ

ADVISOR: GISELA KINGS BIANCALANA

Date and Place of Defense: Santa Maria, August 16, 2013.

This work is part of the research developed in Visual Poetics, in the Master's Course in Visual Arts, in the area of Contemporary Art and it is connected to the research Line Art and Culture. The main objective of this work is the body in transit between the Theater and the Performance by shifting a theatrical character built from a dramatic text into the subject of the performative action. That character is the Nurse of the Greek tragedy *Medea*, written by Euripides. Presents such a starting point for research by understanding the Art of Performance, to focus the artist's body as a work of art, invests in its presence in art through his presentation detached representation of a fictional story, as in the theater conventional and thus causes changes in the treatment of the body in the Visual Arts and Theatre. Thus, the problem exposed was developed with the realization of performances that relied on the inclusion of the Nurse in different contexts. These contexts provoked changes in the actions of this character, which reconfigured her as a character from a dramaturgical text to make her the subject of the performative action with the character called My Old Lady. To carry out the Performances, the actress/performer has made a Pre-Performance, which consisted of two phases: first, with the physical preparation of the actress/performer and second, with the study of the context in which the Performance was held. The reflection of the Performances and the work as a whole led to think that the actress/performer has had the body in transit in the figure of My Old Lady.

Keywords: Body. Theater. Performance. Visual Arts. My Old Lady.

LISTA DE IMAGENS

Figura1 – Jackson Pollock: <i>Acting Painting</i> (1952).....	18
Disponível em: http://artsnapper.com/willem-de-kooning/	
Figura 2 – Joseph Beuys: <i>Como explicar arte para uma lebre morta</i> (1965).....	19
Disponível em: http://www.reticenciascritica.com/Dez%20mentiras.html	
Figura 3 – John Cage: <i>4'33"</i> (1951).....	20
Disponível em: http://shaneburmania.tumblr.com/post/24742319496/a-john-cage-overview-on-22tracks	
Figura 4 – Yves Klein: <i>Salto no vazio</i> (1962).....	22
Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves_klein_-_o_vazio_em_cada_um.html	
Figura 5 – Allan Kaprow: <i>18 Hapenings em 6 partes</i> (1959).....	26
Disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/	
Figura 6 – Vitor Acconci: <i>Trademarks</i> (1970).....	27
Disponível em: http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci	
Figura 7 – Vitor Acconci: <i>Trademarks</i> (1970) – marcas das mordidas.....	27
Disponível em: http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci	
Figura 8 – Beuys: <i>Coioote, eu gosto da América e a América gosta de mim</i> (1974)	31
Disponível em: http://imostras.wordpress.com/2011/02/13/coyote-i-like-america-and-america-likes-me-1974/	
Figura 9 – Gilbert & George. <i>Sob arcos</i> (1969).....	32
Disponível em: http://salapfgastal.blogspot.com.br/2009_09_01_archive.html	
Figura 10 – Marina Abramovic: <i>AAA-AAA</i> (1978).....	33
Disponível em: http://www.phaidon.com/agenda/art/events/2010/october/13/marina-abramovi-at-the-lisson/	
Figura 11 – Marina Abramovic: <i>O artista está presente</i> (2010).....	33
Disponível em: http://www.phaidon.com/agenda/art/events/2010/october/13/marina-abramovi-at-the-lisson/	
Figura 12 – Cindy Sherman: <i>Stills cinematográficos sem título</i> (1977-1980).....	34
Disponível em: http://www.pinterest.com/mujeresyarte/cindy-sherman/	
Figura 13 – Cindy Sherman: <i>Stills cinematográficos sem título</i> (1977-1980).....	34
Disponível em: http://www.pinterest.com/mujeresyarte/cindy-sherman/	
Figura 14 – Tatiana Vinadé. Personagem <i>Ama</i> no monólogo <i>Medéia</i> (2001).....	47
Crédito: Paulo Fernando Machado	
Figura 15 – Xale e cadeira utilizados.....	48
Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 16 – Tatiana Vinadé: <i>Contando o tempo</i> (2011).....	60
Crédito: Roderick Steel	
Figura 17 – Tatiana Vinadé: <i>Contando o tempo</i> (2011).....	61
Crédito: Roderick Steel	
Figura 18 – Tatiana Vinadé: <i>Contando o tempo</i> (2011).....	61
Crédito: Mara Torrico	
Figura 19 – Tatiana Vinadé: <i>No ônibus das 16h</i> (2011).....	65

Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 20 – Tatiana Vinadé: <i>No ônibus das 16h</i> (2011).....	66
Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 21 – Tatiana Vinadé: <i>No ônibus das 16h</i> (2011).....	67
Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 22 – Tatiana Vinadé: <i>No ônibus das 16h</i> (2011).....	67
Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 23 – Tatiana Vinadé: <i>Perecendo</i> (2012).....	70
Crédito: Diego Torrico	
Figura 24 - Tatiana Vinadé: <i>Perecendo</i> (2012) Saída da Antiga Administração a caminho da Via Férrea.....	71
Crédito: Diego Torrico	
Figura 25 - Tatiana Vinadé: <i>Perecendo</i> (2012) Local: Via Férrea.....	71
Crédito: Diego Torrico	
Figura 26 – Tatiana Vinadé em <i>(re) viver out</i> (2012). <i>envelhecer</i> . Local: Hall do CAL.....	76
Crédito de vídeo: Rebeca Stumm	
Crédito de foto: Fernanda Saldanha	
Figura 27 – Tatiana Vinadé em <i>(re) viver out</i> (2012). <i>(Des)envelhecer</i> . Local: Hall do CAL. Final da Performance na galeria frente ao vídeo que transimitia <i>(re)viver in</i>	77
Crédito de vídeo: Rebeca Stumm	
Crédito de foto: Fernanda Saldanha	
Figura 28 – Tatiana Vinadé: <i>Passagem</i> (2012).....	79
Crédito: Fernanda Saldanha	
Figura 29 – Cindy Sherman: <i>Untitled</i> (2012).....	85
Disponível em: http://salapfgastal.blogspot.com.br/2009_09_01_archive.html	
Disponível em: http://www.pinterest.com/mujeresyarte/cindy-sherman/	
Figura 30 – Artur Barrio: <i>Trouxas ensanguentadas</i> (1970).....	89
Disponível em: http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.com.br/2011/09/artur-barrio.html	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 PERFORMANCE.....	15
1.1 Breve histórico da Arte da Performance.....	16
1.2 A Arte da Performance.....	28
1.3 Encontros e desencontros entre a Arte da Performance e o Teatro.....	36
2 PROCESSO POÉTICO – DE AMA À MINHA VELHA.....	44
2.1 A Ama.....	44
2.2 Breves considerações sobre a velhice.....	49
2.3 <i>Minha Velha</i>	52
2.4 A Preparação para as Performances.....	53
2.5 As Performances.....	56
2.5.1 <i>Contando o tempo</i>	56
2.5.2 <i>No ônibus das 16h</i>	62
2.5.3 <i>Perecendo</i>	68
2.5.4 <i>(re)viver</i>	72
2.5.5 <i>Passagem</i>	78
3 O CORPO EM TRÂNSITO.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Ao ingressar no Curso de Mestrado em Artes Visuais, o discente pode encaminhar seu trabalho a um dos eixos de pesquisa: História Teoria e Crítica, no qual será realizada pesquisa sob o ponto de vista teórico, reflexivo e crítico de um determinado assunto; e Poéticas Visuais, que se volta para a produção poética do pesquisador, bem como a reflexão a partir de suas bases teóricas e sua prática artística.

O presente trabalho se desenvolveu em arte, portanto, situa-se no campo das Poéticas Visuais, sob a grande área da Arte Contemporânea e vinculado à linha de pesquisa Arte e Cultura.

O ponto de partida desta investigação foi o deslocamento de uma personagem construída para o palco com ações definidas a partir de um texto dramático clássico para um sujeito da ação performática e suas possíveis decorrências, visando o corpo em trânsito entre o Teatro e a Performance.

Essa problemática se justifica pela intenção da atriz/performer em experienciar a concepção de corpo na Arte da Performance a partir do que seria próprio do seu trabalho de atriz, entre outras características, uma personagem. Essa personagem foi a Ama, da tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, que fez parte do monólogo homônimo apresentado pela atriz.

Buscou-se, então, descobrir corporalmente as possibilidades de alterações no trabalho da atriz/performer no trânsito entre as referidas artes. Acredita-se que a Arte da Performance apresenta-se como uma linguagem possível para essa discussão, visto que se apresenta como um espaço aberto ao diálogo entre várias áreas, que se destaca por uma arte híbrida na qual prevalece a multiplicidade, o entrecruzamento de linguagens, sobretudo o corpo presencial na obra artística.

Para a efetivação desta pesquisa, foi realizado, inicialmente, um estudo sobre a Arte da Performance, enfocando-se a presença do corpo humano nessa manifestação, bem como seu processo de instituição como linguagem artística.

Ao seguir esse caminho, verificou-se que, embora a Arte da Performance tenha seu berço nas Artes Visuais, essa manifestação possui bases teatrais, especialmente pela presença do corpo em arte. No entanto, mesmo com essas influências/referências, a Arte da Performance se singulariza enquanto linguagem,

destacando algumas de suas características próprias, de acordo com Goldberg (2006): o corpo, na Performance, não é mais representado em telas ou esculturas, ação própria das Artes Visuais, e também não está a serviço de uma narrativa ou de uma ficção característica do tradicional fazer teatral.

Artistas da Performance buscam inserir o corpo presencial na obra de arte, falando em seu próprio nome, não através de uma personagem ou de uma situação hipotética, isto é, colocam-se frente a frente com o público, sem, necessariamente, evocar recursos de ficção ou artifícios, explorando diversas ações e suas decorrências. Essas ações podem ser de cunho político e social ou podem tratar sobre o universo feminino ou sobre religião, enfim, podem tratar de diferentes temas, com tom altamente transgressor.

Ao observar a maneira que o corpo se faz presente na Arte da Performance, percebe-se que essa linguagem altera e influencia a percepção, o entendimento e a utilização do corpo nas Artes Visuais e no Teatro, redimensionando seus fazeres artísticos. Nas Artes Visuais, o corpo humano deixa de ser apenas representado na pintura, no desenho ou na escultura, e, no Teatro, o corpo do ator, que primeiramente estava a serviço do texto, e, posteriormente, do diretor, passa a ser o agente da arte teatral. Nesse contexto, o ator-agente também passa a questionar a necessidade do heterônimo e a pensar em levar a si mesmo para a cena, isto é, passa a questionar a representação. Importante ressaltar que, apesar dessas transformações em ambas as áreas há, ainda, artistas que prezam pela representação do corpo, considerada tradicional em seus trabalhos, formas que, contemporaneamente, convivem com a crise da representação.

Assim, a trajetória histórica da Arte da Performance será abordada no primeiro capítulo, não com o intuito de reescrever seu percurso, mas enfocando o papel do corpo nessa linguagem.

As Performances realizadas nesta investigação ocorreram a partir da inserção daquela que era a personagem Ama em diferentes contextos. Esses contextos envolvem os espaços, os tempos, os públicos, as situações, enfim, tudo o que dizia respeito às determinadas proposições performáticas alteraram as ações de Ama, desarticulando sua relação com o texto dramático, resolvendo-a e organizando-a em situação de Performance. Esse ponto é fundamental para a pesquisa, pois, desse modo, a Ama deixava de ser a personagem em função de um texto dramático que definia suas ações e passava a ser uma figura em função do

contexto de cada ação performática. A realização das Performances desta investigação ocorre a partir do trabalho da atriz/performer sobre si mesma, ou seja, de um trabalho de preparação para a arte, denominado de Pré-Performance, que envolve duas fases: a primeira, com a preparação corporal da atriz/performer, e a segunda fase, com o estudo do contexto onde foi realizada cada ação.

A figura das ações performáticas foi denominada *Minha Velha* e se constitui o sujeito das ações performáticas desta investigação. A apresentação detalhada sobre a personagem Ama, sua transformação em *Minha Velha*, a descrição das Performances realizadas e a preparação para elas serão desenvolvidas no segundo capítulo.

Entende-se, então, que a mutação de Ama em *Minha Velha* permitiu que a atriz/performer passasse da representação para a apresentação, segundo a concepção de Bonfitto (2008), estabelecendo, assim, o corpo em trânsito entre o Teatro e a Performance, como será discutido no terceiro capítulo. Trânsito, nesta pesquisa é entendido como algo que caminha entre dois lados, especialmente neste trabalho, entre duas artes. O corpo em trânsito é aquele que não se define somente como Teatro, tampouco somente enquanto Performance. O corpo em Trânsito está no meio de campo, entre as duas áreas artísticas, misturando-se, hibridizando-se. Nessa pesquisa, o Corpo em Trânsito não pertence definitivamente nem cá, nem lá, compartilha características do Teatro e da Performance, situando-se e transitando entre ambas na figura de *Minha Velha*.

A reflexão desses trabalhos através das Performances realizadas, de sua descrição e análise entre os pontos considerados fundamentais, como o tempo (duração de cada Performance), o contexto, os limites físicos e a presença do corpo em arte, possibilitaram compreender e vivenciar as singularidades do corpo na Performance, que se diferenciam do corpo no Teatro no que tange à representação de personagem.

1 O CORPO: NA ARTE DA PERFORMANCE E NA ARTE TEATRAL

Falar de Performance implica, primeiramente, delimitar a qual de suas definições esta pesquisa se refere, visto que são diversos os sentidos atribuídos à palavra. O termo Performance tem sido bastante utilizado em diversas circunstâncias, como na vida cotidiana, nos esportes, nos departamentos de moda e beleza, na culinária, nas ciências, nas diferentes profissões e nas artes. Assim, a palavra Performance se faz presente nas diversas situações e nos variados discursos, bem como apresenta muitos referentes.

Para o diretor de teatro e teórico americano Richard Schechner¹ (2003), a Performance orienta-se pelo fazer/mostrar em diversos segmentos da vida. Nessa perspectiva, o performer é aquele que elabora/executa algo que seja desfrutado, de alguma forma, por uma ou mais pessoas. De acordo com os pressupostos de Schechner, entende-se como ação performativa as ações realizadas por indivíduos ou por grupos de pessoas nos campos artísticos, religiosos e na vida em geral.

Para Schechner (2003, p. 9),

Hoje, dificilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas [...] A performance não está *em* nada, mas *entre*.

Sob esse ponto de vista, a Performance é entendida como um momento que faz parte de um processo maior e anterior a sua realização propriamente dita.

Da língua inglesa, o vocábulo Performance é traduzido por “desempenho”, “ação”, “atuação” ou “espetáculo”. Quem realiza a Performance recebe a denominação de performer, cuja expressão, em inglês, segundo Stazzacapa (1997, p. 164) “é normalmente utilizada para designar o artista cênico [...], ou seja, aquele que, tendo em seu corpo a sua arte, realiza uma apresentação, uma performance”.

Performance é, ainda, o nome atribuído a uma linguagem específica surgida entre artistas visuais em meados do século XX. De acordo com Rosellee Goldberg

¹ Richard Schechner desenvolveu a Teoria da Performance na *New York University*, criando o Departamento de *Performances Studies*, juntamente com o antropólogo Victor Turner, a partir de suas pesquisas sobre rituais e comportamentos sociais.

(1979), a Arte da Performance nasce nas Artes Plásticas ou, ainda como prefere a autora, nasce do encontro de artistas, sejam eles poetas, pintores, escultores, músicos e, inclusive, atores. A Arte da Performance constitui o foco desta pesquisa, porque apresenta o corpo humano como meio, suporte e obra para a arte nas Artes Visuais. Desse modo, a Performance também retoma práticas humanas anteriores à história da arte, que são a origem da arte, e ela está nos primórdios da dança, do teatro e de diversas manifestações humanas.

Assim, compreende-se que a Arte da Performance se manifesta, sobretudo pela presença imprescindível do corpo em arte no processo artístico, que demanda um ser no tempo e no espaço determinado. Nesse sentido, “os artistas exploram sua temporalidade, contingência e instabilidade, compreendem sua importância na busca de novas formas de liberdade e no questionamento de convenções artísticas e sociais” (MATESCO, 2003, p. 531).

Para compreender a Arte da Performance, acredita-se apropriado traçar um breve histórico para entender seu processo de instauração, especialmente, enfocando-se as concepções de corpo que se desenvolvem nessa linguagem. Em seguida, será abordada a ligação dessa arte com o Teatro, tratando-se dos seus pontos de encontro e os pontos que os distinguem para, finalmente, focar-se na problemática desta investigação.

1.1 Breve histórico da Arte da Performance

A Performance é fruto de um longo processo que se origina no início do século XX, quando irrompem os movimentos de Vanguarda, como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Cubismo, entre outros. Nesse panorama, os artistas clamavam pela liberdade dos meios de expressão, dos objetos, dos modos e das concepções, causando intensa turbulência que se propunha a desafiar modelos já pré-estabelecidos no campo das Artes. Nesse período, denominado, historicamente, de Modernismo, há uma explosão de novos e variados estilos artísticos e o corpo passa a ser

compreendido como linguagem pelas diversas vanguardas; o artista se apropria do envelope carnal que se torna resíduo acessório, matéria para a tradução, forma de abstração, pois fala tanto da carne quanto do estado mental de uma sociedade (MATESCO, 2009, p. 40).

Conforme Harrison et al. (1998, p. 27), frente aos paradigmas modernistas que buscavam a hegemonia sobre as práticas artísticas, esses movimentos de Vanguarda foram os idealizadores das diversas reivindicações que se manifestavam no campo artístico, tais como o rompimento com a representação tradicional do corpo e a redução dos aspectos formais, mas também propunham evidenciar os materiais utilizados, bem como seus procedimentos de criação e, assim, transformar a relação do artista com seu trabalho.

Esses fatores contribuíram para que, especialmente nos anos 60 e 70, as artes se voltassem para um “corpo literal” (MATESCO, 2009, p. 46), focado na experiência física e viva do cotidiano, construindo um discurso e uma prática contrários ao corpo representado em telas e esculturas que vigorava desde os gregos até o final do século XIX.

Nessa empreitada, diversos artistas insatisfeitos com o fazer artístico tradicional, como Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, buscam outras maneiras de realizar sua arte. A partir da ideia de participar fisicamente na construção da obra, o citado artista desenvolveu sua pintura de maneira que todo seu corpo realizasse a ação de pintar; para tanto, Pollock andava sobre e contornando a tela no chão e espalhava as tintas a partir de movimentos precisos, de modo que o momento exato da criação fizesse parte da obra. Esse procedimento foi denominado, pelo crítico de arte Harold Rosenberg, *Action Painting* (1952) (Figura 1).



Figura 1 – Jackson Pollock: *Acting Painting* (1952).

Dessa maneira, insere-se o corpo do artista, ativa, direta e visivelmente na obra de arte. Segundo Matesco (2009), subverte-se o espaço pictórico tradicional e se introduz o acaso e a ação corporal como cerne da atividade artística.

A arte muda a partir de então, pois a ação pictórica tornou-se tão importante quanto o que estava sendo criado. A atenção deslocou-se gradualmente da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato de pintar. A *Action Painting* desenvolvida por Jackson Pollock cria uma referência que influenciará toda a arte nas décadas seguintes (MATESCO, 2009, p. 42-43).

Assim, manifestam-se os primeiros sinais do que viria a ser uma das características marcantes da Arte Contemporânea: o corpo presencial enquanto obra. O artista poderia ser, ao mesmo tempo, criador e obra de arte, propondo outra percepção e utilização do tempo e do espaço, investindo em possibilidades de exploração do corpo, compreendendo outras dimensões, alterando a relação artista-obra e, conseqüentemente, artista-obra-público.

Outra fundamental contribuição, nesse sentido, é de responsabilidade do Movimento Fluxus, que se dedicou a promover significativas mudanças em oposição

ao objeto e ao fazer artísticos tradicionais. Sua postura advinha de investidas fervorosas contra as normas artísticas estabelecidas como verdade absoluta, contra a dicotomia arte e vida e, sobretudo a inserção do corpo como obra de arte. George Maciunas (1931-1978), entre outros, organizaram, inicialmente, o Movimento Fluxus, que, mais tarde, recebeu artistas que fizeram história, como Joseph Beuys (1912-1986), John Cage (1912-1992) e Yves Klein (1928 -1962), por exemplo.

Joseph Beuys trabalhava, inicialmente, com escultura e, no ano de 1965, realizou seu primeiro de tantos trabalhos nos quais o seu corpo e outros elementos, também eram as obras de arte. Esses trabalhos foram nomeados de *Aktion*, enfatizando a importância da Ação.

A primeira Ação de Beuys é *Como explicar a arte para uma lebre morta* (Figura 2), que consiste no artista com o rosto lambuzado de mel com uma lebre morta nos braços em uma galeria, explicando a arte para a lebre. Nos seus trabalhos, o artista utiliza animais porque considera que eles contêm forças elementares vitais. Dessa maneira, acreditava na possibilidade de assimilar ou aprender algo que, segundo Beuys, já está fora do contexto humano, como o instinto e o senso de orientação.



Figura 2 – Joseph Beuys: Como explicar arte para uma lebre morta (1965).

Beuys entendia, ainda, que o fazer artístico poderia ser para todos e não apenas para alguns artistas profissionais, portanto, defendia que o espectador também poderia construir a obra de arte, estreitando a relação entre arte e vida.

Joseph Beuys “acreditava que a Arte era um elemento importante na sociedade, devendo assim transformar efetivamente o dia-a-dia das pessoas” (GOLDBERG, 2006, p. 123). Interessava a Beuys a dessacralização do artista como senhor da criação para ceder espaço para outros criadores de arte. As ideias desse artista não tratam de uma inversão de papéis, mas propõem que o público pudesse também criar/produzir e usufruir da arte, ultrapassando a linha divisória entre artista e não artista, incentivando a relação entre arte e vida, que também se configura como característica da Arte Contemporânea.

Beuys não concebia mais a apresentação de uma proposta definida e enquadrada como obra pronta. O citado artista buscava um processo em conjunto com o público, contínuo, que criasse espaço para as reflexões, para a troca de ideias que construíssem mudanças em diferentes segmentos, e, sobretudo na vida em geral.

O músico John Cage pesquisava diversas sonoridades, experimentando diferentes ruídos e sons captados do dia a dia em busca de diversas sonoridades. Em seus trabalhos ao vivo, Cage empenhava-se por reunir o corpo, a música, a dança, o vídeo e a TV, alternando momentos de som e momentos de silêncio. Na sua obra *4'33"* (1951) (Figura 3), Cage ficou parado em frente a um piano e o silêncio tomou conta do espaço, do momento e do público. Aos poucos, o que se ouvia eram barulhos do corpo daqueles que o assistiam.



Figura 3 – John Cage: *4'33"* (1951).

Cage realizava suas experiências ao lado de diversos artistas, entre eles, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009). Dessa maneira, o artista, além de inserir o corpo presencial como obra, buscou o entrecruzamento entre as diversas artes, libertando-as de suas fronteiras estanques, também buscou romper as barreiras entre a arte e a vida cotidiana, fatores marcantes na Arte Contemporânea.

Yves Klein, que era pintor, escultor e escritor, compartilhava suas experiências artísticas com o público através de seu corpo e também com o corpo de outro. Para tanto, deixou de lado os pincéis e se voltou para o uso de pincéis vivos, utilizando corpos femininos molhados em tinta para suas ações. Essa experiência de Klein, realizada em 1958, com o título de *Antropometrias do período Azul*, deixava expostas todas as partes do processo.

Para Klein, a arte era uma concepção de vida, e não simplesmente um pintor com um pincel dentro do ateliê. Todas as suas ações eram um protesto contra essa imagem limitante do artista. Se as cores 'são os verdadeiros habitantes do espaço', e o 'vazio' a cor azul, prosseguia sua argumentação, então o artista pode muito bem abandonar a paleta, o pincel e modelo, esses componentes inevitáveis do ateliê. Nesse contexto, o modelo se tornava 'a atmosfera efetiva da carne em si' (GOLDBERG, 2006, p. 134).

Em 1962, Yves Klein realizou seu trabalho de maior repercussão, a saber, *O salto no vazio* (Figura 4). Nessa ação, "ele mesmo fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício, era o protagonista de sua obra, e, neste sentido, a obra em si" (GLUSBERG, 1987, p. 11). Nessa obra, o artista invade o azul do céu, uma grande tela que se compõe com a presença corporal do artista. A autenticidade desse trabalho proporcionou-lhe o reconhecimento como pioneiro da arte performática da década de 60.

Klein prezava pelo momento no qual se realiza a ação, conferindo, assim, à Performance a efemeridade, característica própria das artes das cenas e que se diferencia do trabalho em ateliê, onde se apresenta a obra pronta.



Figura 4 – Yves Klein: *Salto no vazio* (1962).

Ao observar os trabalhos desses artistas, destacam-se peculiaridades que compõe/identificam a Arte Contemporânea, onde se dissolve a compreensão de obra de arte no sentido tradicional do termo, pois ela passa a ser uma proposição com uma ação realizada pelo corpo do artista desprotegido e desprovido de artifícios externos, enfatizando o processo de construção da obra e promovendo inter-relações entre diversas artes e demais áreas do conhecimento humano.

Desse modo, tanto Pollock, quanto os artistas supracitados integrantes do *Fluxus*, Beuys, Cage, Klein entre outros,

investiram em ações que derrubassem não apenas o modo de fazer, mas as barreiras entre as Artes Visuais, o Teatro, a Dança, a Música, a Literatura, que agora se reuniam, se envolviam e se fundiam. A este trânsito entre as artes, soma-se um tom altamente transgressor próprio da vida nesta época constituindo “o corpo como síntese de múltiplas tendências” (SANTAELLA, 2004, p. 68).

Nesse contexto, então, os artistas focaram seu fazer sobre o corpo e trabalharam a partir de uma maneira particular com propostas peculiares. O corpo deixou de ser um traço, apenas uma representação na tela, e passou, ele próprio, a ocupar o tempo e o espaço, a se fazer presença. Essa presença refere-se ao artista

frente ao público, realizando sua ação ao vivo, no *aqui-agora*, no determinado instante que não se repete da mesma maneira no minuto seguinte.

O corpo tornou-se um ponto de partida comum a muitos artistas, seja como objeto, como suporte, como veículo, seja como obra de arte em si. Desse modo, “nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto” (CANTON, 2009, p. 24). Assim, o artista é consoante com as colocações de Strazzacappa, “aquele cuja obra não é um objeto exterior a ele, mas está nele próprio. Em outras palavras, é aquele que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte” (STRAZZACAPPA, 1997, p. 193).

E, desse modo, o corpo é mostrado como se promovesse o reencontro do artista consigo mesmo. Longe de formas e matérias tradicionais, procura-se remeter-se ao cerimonial, ao seu nível elementar, como completa Glusberg:

investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e a alma (GLUSBERG, 1987, p. 100).

Os artistas, em suas reivindicações, exigem, em suas obras, um corpo humano inteiro, vivo e pulsante na realização de suas ações. As artes requerem o corpo como realmente é, seja feio, sujo, bonito, que conviva com o escatológico, com a ferida, com o que não é aceito, com o que é negado, enfim, exigem o corpo humano como obra de arte com tudo o que lhe constitui.

Esse processo marca um caminho que é o oposto ao processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta numa trajetória espiral (GLUSBERG, 1987, p. 51).

O objetivo desses artistas e dos demais envolvidos com essas ações era desestruturar padrões tradicionalmente impostos para arte como verdade única e lançar outro fazer artístico desvinculado dos enquadramentos já postulados.

Processos como esses desestabilizaram definitivamente os tradicionais enquadramentos artísticos, bem como alteraram as concepções de arte até então delimitadoras e que reforçavam as convenções classificatórias das categorias artísticas vigentes.

Essas mudanças foram entendidas por Belting (2006) como o desgaste de uma tradição do conhecimento reinante nas Artes Visuais, que conduz o referido autor a pensar no fim da arte, não o fim da arte em geral, mas o fim de uma narrativa tradicional da arte. Danto (2006), por sua vez, compartilha esse pensamento e manifesta que a arte produzida após o fim da arte, segundo a concepção do citado filósofo, além de encerrar uma narrativa histórica tradicional conduzida por uma linha evolucionista que auxiliava na interpretação e compreensão de uma obra de arte, inseriu-se no meio artístico, trazendo consigo as fontes de diversas artes.

Assim, através de movimentos, manifestos e obras, artistas propuseram novos rumos na concepção geral sobre arte. As Artes Visuais, especialmente, passam a ser compreendidas, também, enquanto ato efêmero respaldado na presença do artista em carne e osso como obra de arte. Esse ponto tornar-se-á uma das características marcantes da Arte Contemporânea.

Na verdade, a arte abandonava a evidência da visualidade pura e concernente ao discurso moderno em favor da experiência, que não mais enfatizava o objeto como forma autônoma moderna, mas a fugacidade formal do tempo, expresso na dinâmica da ação e do movimento (CASTILLO, 2008, p. 196-197).

O artista presentificado passou a revelar suas possibilidades ou impossibilidades, corporais ultrapassando os limites da obra já consagrada, conforme Taylor (2012, p. 9): “Estos artistas son parte de la creación artística frontalmente”².

Essas premissas proporcionaram a eclosão das diversas manifestações que buscavam fazeres artísticos que, por sua vez, marcaram o fim de movimentos, vanguardas e escolas artísticas sistematizadas pelos críticos de arte da época, pondo fim aos seculares “ismos”. Dentre essas manifestações, esta pesquisa centra-se naquelas provenientes da *Live Art*, que investiram no corpo do artista enquanto obra, como os *Happenings*, a *Body Art* e as Performances. De acordo com Cohen,

A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus,

² “Estes artistas inserem-se frontalmente no fazer artístico.” (Tradução nossa)

galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água [...] passam a ser encarados como atos rituais e artísticos (COHEN, 2007, p. 38).

Nesta pesquisa, os *Happenings* e a *Body Art* serão abordados sucintamente, enquanto que à Performance será destinada maior atenção por concentrar o foco desta investigação. O corpo é um ponto convergente nessas manifestações, mas tais denominações foram sendo determinadas de acordo com as ações que eram realizadas em um contexto comum a todas, ao mesmo tempo em que contribuíam para que cada termo tivesse suas especificidades mais ou menos precisas. Entretanto, algumas ações comportavam características comuns às diversas denominações, sendo um tanto difícil delimitá-las restritamente, uma vez que essa atitude fugiria dos propósitos da Arte Contemporânea.

O que une esses movimentos é a referência ao gesto, ao corpo e a reação ao ambiente direto. [...] a arte assume com frequência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero [...]. O artista reivindica então um 'direito ao corpo' (CAUQUELAIN, 2005, p. 148).

Essas linguagens artísticas são representantes máximas das reflexões lançadas até aqui, relações entre arte e vida e a presença do corpo não representado em arte, bem como "criaram uma tensão entre corpo literal e ideal em claro questionamento do nu eterno e universal: a essa concepção opõem o aqui e agora do corpo" (MATESCO, 2009, p. 46).

Nesse contexto da presença do corpo em arte, os *Happenings*, assim como os trabalhos denominados *Body Art* e as Performances, fundamentam-se no jogo vivo, em um tempo junto ao público, que deixa de ser apenas contemplador e passa a ser testemunha de um ato e, ainda mais, pode ser participante ativo na construção da obra. Dessa maneira, novas relações se estabelecem entre artista e público, misturando os papéis, entrelaçando fazeres.

O *Happening*, por exemplo, cujo termo foi utilizado pela primeira vez enquanto categoria artística por Allan Kaprow (1927-2006), reúne elementos das Artes Visuais e do Teatro. Segundo Castillo,

Segundo Kaprow, o termo happening significa uma forma de arte relacionada ao teatro que, apesar de possuir um tempo e um espaço predeterminados, contrariamente aos modelos teatrais, não dispõe de um roteiro prévio para sua realização (CASTILLO, 2008, p. 193).

Nesses acontecimentos, prevalece a ação dos artistas na relação com o público, realizada sem roteiro preestabelecido anteriormente, a qual se concretiza em determinado momento, tornando a arte um evento efêmero em oposição ao objeto artístico tradicional. Para os artistas dos *Happenings*, a arte deveria ser um acontecimento vivo e não uma junção de materiais estáticos. Essas ações negociavam com o “acaso e o inesperado” (CASTILLO, 2008, p. 193) e exigiam a participação direta do público, provocando-o de diversas maneiras, alterando sua relação com a obra e artista. Claramente, o *Happening* acontece no corpo a corpo. A primeira ação de Kaprow, a partir dessa proposta, é *18 Hapenings em 6 partes* (1959) (Figura 5). Essa obra era composta por dezoito acontecimentos divididos em seis partes, que, durante uma hora e meia, desenvolviam-se com a imprescindível participação do público.



Figura 5 – Allan Kaprow: *18 Hapenings em 6 partes* (1959).

Já o termo *Body Art*, segundo Matesco (2009, p. 45), surgiu em 1969, mas, desde antes, havia ações com as características que o termo costuma abranger pela leitura especializada. Nessas manifestações artísticas, explora-se muitas vezes funções elementares e vitais como defecar, urinar, vomitar, entre outras.

Há Também artistas da *Body Art* que prezam pelos aspectos mais ritualísticos em seus trabalhos e voltam sua atenção para além dos limites considerados normais de tolerância da dor e da concentração e para o esforço físico, como Victor Acconci (1940-), que realizava seus trabalhos junto aos Acionistas Vienenses. Em sua obra *Trademarks* (Figuras 6 e 7), realizada em 1970, o artista mordia a si mesmo.



Figura 6 – Vitor Acconci: *Trademarks* (1970).

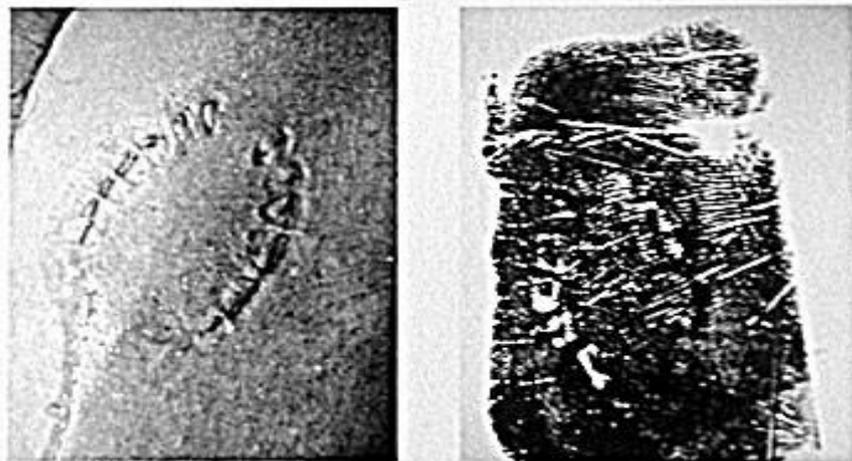


Figura 7 – Vitor Acconci: *Trademarks* (1970) – marcas das mordidas.

Desse modo, percebe-se que na Body Art,

Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte (SANTAELLA, 2003, p. 261).

Essas explosões de formas artísticas acabaram por desencadear ações mais estruturadas/planejadas e com um “roteiro predeterminado que foi amplamente utilizada como veículo [...]” (CASTILLO, 2008, p. 194), denominadas Performances Artísticas. Cohen também compartilha da ideia que a Performance se constitui como uma ação mais organizada que o *Happening*; segundo o autor, o que “caracteriza a passagem do happening para a performance é o aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade” (COHEN, 2007, p. 27).

Segundo Matesco (2009, p. 45), “a performance afirma-se como meio que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, se propõe a processo de linguagem mais intelectualizado”.

Desse modo, percebe-se que, na Arte da Performance, os artistas desenvolvem ações frente ao público, expondo-se de diferentes maneiras em diversas situações, mas, conforme os autores citados, há uma organização, uma elaboração e/ou uma reflexão sobre essas ações, dependendo do artista, as quais são lançadas ao público, lidando com o acaso de alguma forma, mas com uma proposta estruturada anteriormente.

1.2 A Arte da Performance

É difícil definir precisamente a primeira ação registrada como Performance, pois há divergências quanto a sua instituição. Glusberg (1987) aponta, conforme descrito, a obra *Salto no vazio* (1960), de Yves Klein, como marco inicial dessa linguagem, enquanto que, para Renato Cohen (2007), a obra inaugural é *18 Hapenings em 6 partes* (1959), de Allan Kaprow. Goldberg (2006), assim como Matesco (2009), defende que a Arte da Performance se institui enquanto linguagem na década de 70.

Para Melim (2008), o termo Arte da Performance passa a englobar as demais denominações que estavam deveras pulverizadas nesse universo onde a arte tomava o espaço, o tempo e a presença corporal em ação. Assim, recorre-se às colocações dessa autora, ao pontuá-las como

[...] *aktion, ritual demonstration, directart, destructionart, eventart, décollage, bodyart*, entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou grupo. Todavia, a partir dos anos 70, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhadas ainda dos protestos de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de performance (MELIM, 2008, p. 10).

Ao compartilhar essa citação de Melim, é possível perceber que “os termos Happening e a Body Art são legitimados dentro da história da arte como as primeiras manifestações da Performance” (GLUSBERG, 1987, p.43). Desse modo, portanto, entende-se que, assim como o *Happening*, as Performances aproximam-se da arte teatral e, portanto, centram sua arte no corpo do artista que realiza ações em um determinado tempo-espaço frente a um público.

Renato Cohen, que foi ator, diretor e também professor de teatro da UNICAMP, afirma que a Performance tem bases cênicas e a considera “como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; sua característica principal exige algo que precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2007 p. 28). Esse entendimento se aproxima das considerações da arquiteta, cenógrafa e artista Sonia Salcedo Del Castillo, ao tratar a Performance como desenvolvimento do *Happening*, cuja base, segundo a autora, é cênica. A artista entende que “essas experiências que adotam recursos teatrais [...] fazem do corpo e do tempo de sua experiência no contexto espacial a totalidade de suas obras.” (CASTILLO, 2008, p. 194).

Essas considerações foram realizadas mais para perceber a relação entre Teatro e Performance do que para enfatizar um território único para a Performance. Pois, entende-se que a Performance pode ser considerada uma linguagem híbrida que se apresenta em oposição a formas tradicionais, que investe na inserção do corpo na arte, entrecruzando elementos do Teatro, da dança, das artes plásticas, da poesia, da música, propondo outra concepção, apreciação, outro envolvimento, e, sobretudo postula outro fazer artístico.

O espírito dessas experimentações artísticas relacionados a teatralidade era o de se posicionar contra os limites de todas e qualquer moldura - fossem eles de ordem espacial, institucional, ou ainda relativos a territórios de competência artística -, o que confluía para fundamentar as bases híbridas da Arte Contemporânea, ou seja, o entrelaçamento de sujeito, objeto, espaço e tempo (CASTILLO, 2008, p. 192).

A partir de sua instituição, a Performance tem sido uma manifestação bastante presente na Arte Contemporânea, sendo realizada por diferentes artistas que a desempenham, cada um a seu modo, a partir de seus conceitos, dos encaminhamentos para seu trabalho, enfim, do seu saber instaurado no seu corpo. Na Arte da Performance, destacam-se artistas, como o já citado Joseph Beuys, Marina Abramovic (1946-), Gilbert (1943-) & George (1942-), e Cindy Sherman (1954-), cujas ações performáticas serão comentadas a seguir para exemplificar diferentes maneiras de trabalhar o corpo na Arte da Performance. Além desses artistas, Piero Manzoni (1933-1963), Gina Pane (1939-1990), Scott Burton (1939-1989), Bruce Nauman (1941-), Tina Girouard (1946-), Orlan (1947-), entre outros, também estabeleceram o corpo como elemento central de seu trabalho. Cada artista trabalha a partir de um conceito que norteia suas ações, de uma maneira particular com propostas peculiares, mas a partir de um ponto de partida comum a todos, seu corpo como objeto, como suporte, como veículo, ou como obra de arte. O ponto em comum nos trabalhos dos performers é o corpo em arte, que, geralmente, é a apresentação do performer em seu próprio nome.

No Brasil, destacam-se como pioneiros da Arte da Performance: Flávio de Carvalho (1899-1973), Lígia Clark (1920-1988), Gina Pane (1939-1990), Hélio Oiticica (1937-1980), e o contemporâneo Cildo Meireles (1948-), entre outros.

Joseph Beuys, devido a seu engajamento com a política e a crença de que a arte pode e deve contribuir para que as pessoas não se tornem alienadas pelo sistema, instiga-as a pensar, a manifestar-se e a participar, realizando suas Performances a partir de temas sociais, como a exploração, colonização, e o acesso às artes.

Em suas ações, com teor altamente social e político, Beuys utiliza elementos que se repetem, na maioria das vezes, como metáforas do universo próprio do artista. Elementos recorrentes em seus trabalhos – a gordura e o feltro, por exemplo – remetem à própria vida do artista, praticamente ao seu renascer. Essa passagem deve-se a sua participação na Segunda Guerra Mundial, quando foi atingido e ficou

desacordado. Aqueles que o encontraram tentaram acordá-lo e, para tanto, usaram gordura e feltro para aquecê-lo e reanimá-lo. Por esse motivo, podem-se associar esses elementos em suas Performances à eterna luta humana pela sobrevivência. Assim, percebe-se que tais elementos, todos eles, têm significado especial nas ações, não somente nelas, mas na vida do artista.

Entre as diversas obras desse artista, destaca-se *Coiote, eu gosto da América e a América gosta de mim* (Figura 8), realizada em 1974. Nesse trabalho, Beuys conviveu diariamente apenas com um coioote, durante cinco dias, e tentava dialogar com o animal por meio de palha, feltro, luvas, bengalas e turbinas, elementos comuns em seus trabalhos, juntamente com a gordura. Cada um desses elementos possuía significado particular em seu trabalho, mas que compunham o todo e

uniam-se para produzir uma representação alegórica de uma forma de emancipação [...] para ele o sentido desta emancipação era sair da normalidade restrita de uma existência materialista e passar para a experiência de uma criatividade mais plena, que julgava ser prerrogativa de todos, não só dos artistas profissionais [...] (HARRISON et al., 1998, p. 220).



Figura 8 – Beuys: *Coiote, eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974)

Artistas como Gilbert e George elaboram suas Performances a partir da ideia de escultura viva. Nos seus trabalhos, realizam suas esculturas a partir de si mesmos, ao mesmo tempo em que desempenham sua profissão de escultores, transformando-se no objeto de arte. Desse modo, os artistas se tornam esculturas, vivenciando, experienciando fisicamente suas criações. Goldberg (2006, p. 157) afirma que, “Para Gilbert e George, portanto, não havia separação entre suas

atividades como escultores e suas atividades na vida real”. Ainda segundo a autora, esses artistas “viriam a tornar-se o centro da arte conceitual inglesa. Gilbert e George personificavam a ideia de arte; eles próprios tornaram-se arte ao declarar-se ‘escultura viva”’ (idem). A primeira Performance desses artistas, *Sob os arcos* (Figura 9), foi realizada em 1969. Gilbert e George também defendiam que a arte deveria ser para todos.



Figura 9 – Gilbert & George. *Sob os arcos* (1969).

A renomada artista Marina Abramovic estabelece, com suas Performances, uma relação mística ao utilizar seu próprio corpo como objeto e veículo para seu trabalho. Dessa forma, através de suas Performances, que podem envolver também som, fotografia e vídeo, a referida performer encaminha seus trabalhos na busca por uma transformação emocional e espiritual.

Segundo Melim (1989), o trabalho de Marina Abramovic pode ser entendido por fases, a saber: Performances realizadas no início dos anos 70; Performances realizadas com seu companheiro Ualy; e Performances a partir do ano 2000.

Nas suas duas primeiras fases, Abramovic também experimentou seus limites físicos e mentais através da dor, da exaustão e do perigo, arriscando, muitas vezes, sua vida. A partir dessa ideia, realizou diversas ações denominadas Ritmo. Entre esses trabalhos, destaca-se a *AAA – AAA* (Figura 10), realizado em 1978. Nessa Performance, a artista e, o também performer, Ualy se colocaram um frente ao outro e gritavam incessantemente até não haver condições de emitir o som.



Figura 10 – Marina Abramovic: *AAA-AAA* (1978)

Em sua terceira fase, Abramovic realizou, entre outros trabalhos, a Performance *O Artista está Presente* (Figuras 11), de março a maio de 2010, com duração de 736 horas e 30min. Nessa Performance, a artista encontrava-se estática e em silêncio, sentada em uma cadeira, enquanto o público sentava-se na cadeira a sua frente.



Figura 11 – Marina Abramovic: *O artista está presente* (2010)

Muitos artistas também utilizam, para suas ações performáticas, diferentes recursos, como vídeo, fotografia, cinema, *slides* e recursos da internet.

Cindy Sherman, por exemplo, desenvolve suas obras direcionadas para a fotografia, compostas por meios visuais, formais e narrativos, inserindo, em seu trabalho, peculiaridades de diversas áreas, como Artes Visuais, Teatro, Cinema e Televisão. Em suas fotografias, a artista apresenta diversas personagens a partir do estereótipo da imagem da mulher, comumente explorados pela sociedade em geral,

como secretárias, viajantes, *femme fatale*, divas, donas de casa, jovens indefesas, vilãs, personagens de filmes, de TV, de revista e também personagens retratadas em obras da história da arte. Na série fotográfica *Stills cinematográficos* (1977-1980) (Figuras 12 e 13), é possível verificar esses estereótipos, sobretudo aqueles idealizados pelo universo masculino, apresentando-os de maneira crítica. Nessas imagens, a artista caracteriza-se em personagens femininos que fazem parte do universo das décadas de 50 e 60, inspirados nos filmes de Hollywood e europeus. Sherman é considerada referência para essa investigação, devido à presença de personagens em seus trabalhos e não, necessariamente, pela forma como a artista utiliza esse recurso. Esse assunto será tratado no terceiro capítulo, durante a reflexão a partir das Performances realizadas nesta investigação.

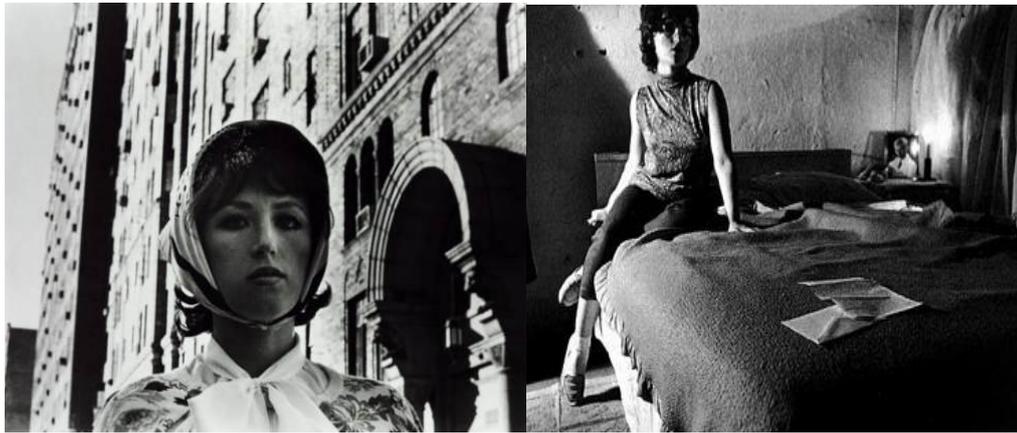


FIGURA 12 – Cindy Sherman: *Stills cinematográficos sem título* (1977-1980)



Figura 13 – Cindy Sherman: *Stills cinematográficos sem título* (1977-1980)

Ao tentar expor alguns trabalhos desses importantes artistas da Arte da Performance, percebe-se que não existe um código de regras que defina um único modo de performar. A referida linguagem vem justamente banir esses códigos de enquadramento, de modo que cada artista trabalha sua arte a partir de conceitos próprios, bem como eleger seus recursos e a maneira que pretende realizar sua ação. Contudo, geralmente, os performers, ao realizar seus trabalhos, prezam por se apresentar com seu corpo cotidiano, eliminando qualquer vestígio de representação ou de caráter espetacular. Embora as ações performáticas não tenham regras definidas e delimitadoras, é possível identificar características recorrentes em Performances. Goldberg (2006) apresenta algumas características que evidenciam o ato performático, tais como: o performer seria o artista, sua presença seria elemento diferenciador das outras técnicas artísticas. Essa presença, a autora afirma: “poder ser esotérica, xamânica, instrutiva, provocativa ou, ainda, divertimento” (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Verifica-se, então, que os performers, na realização de sua arte, trabalham sua presença corporal num espaço-tempo que se concretiza no *aqui-agora*, estabelecendo algum tipo de relação com o público. A Performance, enquanto híbrido entre as artes, permite que seja realizada por diversos artistas de acordo com sua bagagem cultural, social e sua formação, mesmo que, em seu trabalho, envolva recursos de áreas distintas. Acredita-se que esse fato enriqueça ainda mais a Arte da Performance que surge justamente para banir enquadramentos estanques.

Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237).

Apresenta-se assim, um amplo campo de possibilidades artísticas que a Arte da Performance proporciona.

"Aquí", la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. "Aquí" no hay gobierno ni autoridad visible. "Aquí" el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. Es precisamente en las afiladas fronteras entre culturas, géneros, oficios, idiomas, y formas

artísticas, en las que nos sentimos más cómodos, y donde reconocemos a nuestros colegas. Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza – miembros e intrusos al mismo tiempo – y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera, encontramos nuestra emancipación...temporal. A diferencia de las fronteras impuestas por un estado/nación, las fronteras en nuestro "país del performance" están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados. Nuestro país es un santuario temporal para otros artistas y teóricos rebeldes expulsados de los campos monodisciplinarios y las comunidades separatistas. El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad (GÓMEZ-PENA, 2005, p. 203-204)³

1.3 Encontros e desencontros entre a Arte da Performance e o Teatro

A Arte da Performance, que, além de reunir elementos de diferentes áreas, insere a presença do corpo em arte como elemento primordial para a realização da ação performática e, por esse motivo, principalmente, é entendida aqui, não apenas como um híbrido entre as diversas artes, mas especialmente enquanto um híbrido entre as Artes Visuais e o Teatro. O corpo presencial é fundamental no Teatro e, com a Performance, torna-se constante nas Artes Visuais, onde, até então, o corpo era representado em telas ou esculturas.

No Teatro, então, há o corpo em arte, por excelência, desde sempre. A presença do corpo, do ator, é condição *sine qua non* para a realização do ato teatral que acompanha os seres humanos desde suas primeiras manifestações. No entanto, mesmo que o corpo se faça presente no ato teatral desde seus primórdios,

³ "Aqui', tradição pesa menos, as regras podem ser dobrados, as leis e as estruturas estão em constante mudança, e ninguém presta muita atenção às hierarquias e poder institucional. 'Aqui', não há nenhum governo ou autoridade visível. 'Aqui', o único contrato social existente é a nossa vontade de desafiar modelos autoritários e dogmas, e para manter a empurrar os limites exteriores da cultura e identidade. É precisamente nas bordas afiadas de culturas, gêneros, métiers, linguagens e formas de arte que nos sentimos mais confortáveis, e onde reconhecemos e amizade com os nossos colegas. Somos criaturas intersticiais e dos cidadãos de fronteira por natureza, integrados / excluídos ao mesmo tempo e nos alegamos nesta condição paradoxal. No ato de atravessar uma fronteira, encontramos emancipação temporária. Ao contrário das fronteiras impostas de uma nação / estado, aqueles em nosso 'país Performance' estão abertas para receber nômades, migrantes, híbridos, e proscritos. Nosso país Performance é um santuário temporário para outros artistas rebeldes e teóricos expulsos de mono-disciplinares campos e comunidades separatistas. É também um lugar interno, um fernhah, inventado por cada um de nós, de acordo com as nossas próprias aspirações políticas e mais profundas necessidades espirituais; mais escuros nossos desejos sexuais e obsessões; nossas memórias inquietantes e incansável busca pela liberdade." (Tradução nossa)

a maneira de trabalhá-lo sofreu alterações no decorrer da história dessa arte. Desde as grandes tragédias da Grécia Antiga, berço do teatro ocidental até o século XIX, o trabalho do ator estava em função do texto dramatúrgico, não sendo ainda considerado ou previsto um trabalho a partir de si mesmo. Salvo algumas manifestações, como por exemplo, O gênero da *Commedia Dell'Arte*. O que importava no teatro era contar uma história recheada de conflito, com início, meio e fim, que já, na maioria das vezes, indicava cenários e figurinos. Para tanto, o ator preocupava-se em “encarnar” a personagem como algo exterior a ele, e facilmente, caía em interpretações ou representações, muitas vezes caricatas e repletas de clichês. Dessa maneira, dissociavam-se personagem e ator, suspendendo-se, durante a apresentação do espetáculo, a individualidade do corpo do ator em nome de um corpo da personagem. Segundo Diderot, “o ator deveria abominar toda e qualquer sensibilidade ou emoção no ato da representação/interpretação, pois a emoção [...] é da personagem e não do ator. Neste caso, o ator, não deve ser, mas parecer ser” (DIDEROT apud FERRACINI, 2003, p. 60).

Ao final do século XIX, com o advento da figura do encenador, o Teatro aos poucos vai adquirindo sua independência em relação a literatura, chegando ao auge dessa conquista no século XX. Desse modo, a cena passa a ter mais importância do que o texto, pois ela é a criação do diretor. Desse modo, o diretor volta sua atenção ao ator, figura indispensável a realização do Teatro, preocupando-se em prepara-lo para a cena.

Nesse panorama, atores e diretores de Teatro, como, Stanislavski (1863-1938), Meyerhold (1874-1940), Grotowski (1933-1999), Barba (1936-), não concordavam com o modo tradicional de trabalhar e manifestaram-se contra a supremacia do texto, contra os velhos clichês e desejavam centrar seu trabalho somente no ator e tudo o que ele tem de mais precioso para oferecer a arte teatral. Dessa maneira, provocaram profundas mudanças no entendimento sobre o trabalho do ator, que vão repercutir nas concepções de espetáculos como um todo.

Stanislavski (1980), por exemplo, exponencial ator e diretor de teatro, mestre na sua Pedagogia Teatral que envolve o trabalho do ator sobre si mesmo. O citado diretor acreditava na dedicação e disciplina do ator, preparando seu corpo para a cena, construindo sua segunda natureza que se diferenciava do corpo cotidiano. Nesse sistema proposto a todo estilo de espetáculo cênico, não se construíam mais

as personagens como algo exterior ao ator, mas a partir de situações equivalentes vividas por ele.

Nesse sentido, o também ator e diretor de teatro Antonin Artaud (1896-1948) (1987), preocupado em focar no ator a arte teatral, defendia bravamente que o teatro não deveria se submeter ao texto, mas não tratava sobre a exclusão da palavra na cena, e sim que esta deixasse de ser o fio condutor do ator. O citado ator e diretor de teatro proclama que a palavra se torne ação e não apenas uma ilustração textual. Entre as preposições artaudianas, aponta-se, também, o desejo de romper barreiras entre as Artes, reunindo-as em determinado tempo e espaço frente ao público, visando estabelecer diferentes contatos com sua plateia.

Esses são alguns exemplos de teatrólogos que contribuíram para centralizar, no ator, a arte teatral.

Se até o final do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe (ROUBINE, 1998, p. 170),

O ator, então, passa a ser entendido como potencialidade, e desse modo lhe é possível também escrever seu próprio texto através de suas vivências, criando assim, a sua dramaturgia de ações. O desenvolvimento do ator no palco ainda poderia acontecer através de uma personagem que agora passa a ser entendida não mais como algo distante/um ser que ele incorpora, mas como uma elaboração a partir das suas experiências vividas. Nessa conjuntura, também se torna possível ao ator se apresentar sem qualquer personagem, mas através de si mesmo, em seu próprio nome.

Percebe-se, dessa maneira, que tanto nas Artes Visuais quanto no Teatro, a exigência do fazer artístico centrado no corpo, seja através da presença do artista na obra, seja através do trabalho, centrado no ator, ocorre em um tempo próximo para ambas as artes, no início do século XX. Enquanto que, nas Artes Visuais, o corpo deixa de ser representado na tela ou na escultura, no Teatro, o encaminhamento ocorre do textocentrismo, passa pela autoridade do diretor-criador e chega ao discurso do corpo. Evidentemente que, tanto numa arte quanto na outra, há artistas que realizam suas obras de modo tradicional ou até mesmo buscam outras maneiras

para seu fazer artístico, como um pintor continua seu trabalho sem, necessariamente, inserir-se enquanto corpo em arte em sua obra.

As experiências de Artaud, dos grupos *Living Theatre* e *Open Theatre*, de Jackson Pollock, Beuys, John Cage, Yves Klein, para citar alguns artistas, cada um em sua realidade, contribuíram significativamente para desestabilizar fazeres artísticos e padrões tradicionais, abrindo muitas possibilidades para esses artistas construírem suas obras.

guardadas as devidas diferenças [...], podemos afirmar que a ideia que tinham em comum [...] era dar ao corpo o papel essencial de suas experimentações, fazendo dele um território livre e aberto para o mundo, como ponto de partida e de chegada de todas as coisas reais e concretas a ele pertencentes (CASTILLO, 2008, p. 196).

As ideias de Artaud, assim como as ideias dos grupos teatrais *Living Theater* e *Open Theater*, referentes às novas relações entre ator e público, no sentido de fazer o público acordar de sua passividade, por exemplo, parecem compartilhar com os ideais dos artistas do *Happening* e da Performance, que, por sua vez, refletiram e transformaram não só as Artes Visuais, mas também o fazer teatral.

Mas, por que tratar do Teatro nesse momento em que se fala de Performance? Porque as mudanças nas Artes Visuais tratadas aqui, especialmente com o advento da Arte da Performance, possuem bases cênicas e, portanto, recebem influência do Teatro e, ao mesmo tempo, influenciam o Teatro, redimensionando seu fazer artístico. Desse modo, há, entre a Performance e o Teatro, pontos que ora se aproximam e pontos que ora se distanciam. Segundo Medeiros, a Performance, por

envolver elementos novos (o corpo do artista como objeto de arte, a efemeridade da ação, a participação não só intelectual e emocional, mas física do público modifica o conceito de arte e redimensiona o teatro [...]) (MEDEIROS, 2000, p. 32).

As influências da Arte da Performance, juntamente com o trabalho daqueles interessados no preparo do ator para a cena, contribuem para que o corpo cênico passe a gerar sentido a partir de si mesmo, já sem a necessidade de se ter um texto dramaturgicamente com personagens como base, enfim, investindo no discurso homônimo, nos processos colaborativos, no *Work in Progress*, entre outros, para não listar inúmeras possibilidades da cena contemporânea. Investe-se no

autoconhecimento para que ele possa dedicar-se inteiramente a sua arte, explorando todas suas potencialidades corporais, bem como se buscam outras relações com o espaço, com o tempo, com seu ritmo, com a palavra, enfim, com tudo o que lhe cercar na realização do seu trabalho. Em decorrência das alterações no fazer teatral, com o advento da Arte da Performance, a pesquisadora Josette Féral (2010) defende que o Teatro contemporâneo é Teatro Performativo.

E nesse caminho, citam-se alguns diretores de Teatro, como Richard Foreman (1937-), Bob Wilson (1941-), Robert Lepage (1957-), que se deixam influenciar fortemente pela Arte da Performance, sobretudo na reunião de elementos diversos para sua arte, como vídeo, cinema, instalação, Teatro e Performance, bem como visam estabelecer diferentes relações entre atores e público. Seus trabalhos, considerados espetáculos de Teatro e/ou Performances, são expoentes atuais nessa linha. Destaca-se, nesse sentido, *Comportamento em transe profundo Potatoland* (2008), dirigido por Richard Foreman, *A última gravação de Krapp* (2010), de Bob Wilson, e *Tectonic Plates* (1988-1990), de Lepage.

Bonfitto (2008), ao analisar as fronteiras entre o Teatro e a Performance, percebe que elas provocam ambiguidades e sobreposição e, nessa perspectiva, o ator⁴ não precisa mais somente contar uma história, porque “uma gama perceptível de possibilidades se abre, as quais estão ligadas, por sua vez, à esfera da apresentação” (BONFITTO, 2008, p. 92) e não mais exclusivamente à da representação de uma personagem.

Desse modo, o corpo é o artista, o artista é seu corpo, indissociável, sem proprietário e propriedade, como um território único e indivisível. Trata-se de corpo de acordo com Zumthor:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, e ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele mesmo seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Embora verificadas as similaridades entre Teatro e Performance, há pontos entre essas artes que as distinguem. Mesmo que, atualmente, o Teatro esteja ressignificado frente a seus padrões antigos, essa arte é ainda entendida enquanto a

⁴ Nesse sentido, refere-se ao ator pós-dramático, sob os pressupostos de Hans Theis Lehmann.

presença do ator a serviço de uma narrativa, trabalhando com personagens ou não, por um tempo determinado, o tempo do espetáculo, sendo uma ficção. A Performance, por sua vez, estima a presença do performer, desenvolvendo ação não vinculada a uma história que deve ser contada. Frequentemente, o performer, oriundo das Artes Visuais, ao utilizar-se de si mesmo, isto é, do seu corpo para sua arte, não, necessariamente, tem a necessidade de mostrar um corpo não cotidiano, enquanto que o ator, geralmente, prepara-se para não entrar em cena com sua corporeidade corriqueira.

Frequentemente, entende-se que, na Performance, o performer apresenta-se em seu próprio nome, com o seu corpo cotidiano, com suas fraquezas, virtudes e defeitos. Muitas vezes, o artista é exposto a riscos que atentam contra sua vida, ultrapassando seus limites corpóreos físicos. Desse modo, o artista da Performance não recorre à representação de qualquer coisa, seja uma narrativa ou uma ficção, entre outras possibilidades, pois ele mesmo se apresenta para experienciar verdadeiramente as situações que ele cria e não situações hipotéticas.

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, **raramente** um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional (GOLDBERG, 2006, p. VII – grifo nosso).

Sob esse ponto de vista, o artista da Performance é quem comunica, não precisando de algo exterior a ele, como uma situação imaginária, por exemplo, pois ele mesmo apresenta-se em seu próprio nome ativando seus diversos meios de percepção.

Pavis (1999, p. 284-285) parece compartilhar com as proposições acima, pois entende que o performer dirige-se ao público, agindo e falando por si mesmo, artista e pessoa, então, o performer se apresenta ele mesmo, não necessitando de personagem, próprio do fazer teatral.

Acredita-se que o termo “raramente” da citação em destaque, também da referida autora, atesta essa posição. Assim como o uso abundante dos termos “frequentemente” e “geralmente”, nas afirmações anteriores, também manifestam essa flexibilidade da Arte da Performance. Essa proposição manifesta o quanto é ampla e abrangente a Arte da Performance, condição que favorece que o corpo seja apresentado de diversas maneiras. Um exemplo dessas possibilidades das ações performáticas são os trabalhos de Gilbert & George, nos quais esses artistas

representam esculturas, e as fotografias de Cindy Sherman, compostas de diversas personagens.

A partir dessas constatações, decidiu-se por experimentar, corporalmente, possíveis alterações no trabalho da atriz/performer no trânsito entre o Teatro e a Performance.

O projeto inicial foi modificado, contudo, seguiu-se com o mesmo objetivo, mas por outro caminho. Essa outra possibilidade surgiu no decorrer do Curso de Mestrado, ainda no primeiro semestre de 2011, através do convite da Profa. Dra. Rebeca Stumm, para realizar Performance no evento “Ocupação artística na Casa Manoel Ribas – 24 horas”. A ideia desse evento era desenvolver obras de arte a partir da relação passado-presente-futuro dessa Casa, que construiu história na cidade de Santa Maria/RS e estava prestes a ser demolida, sendo mantida apenas sua fachada e o pátio, consideradas partes tombadas como patrimônio do município de Santa Maria. Percebe-se, assim, que o Tempo, constituía o tema/conceito de toda a exposição.

Para participar dessa exposição, a atriz/performer recorreu a seu repertório já conhecido e trabalhado no Teatro e optou, entre tantas personagens já realizadas, aquela que poderia mais se aproximar da proposta recebida. Dessa maneira, elegeu-se a Ama da tragédia grega *Medéia*, escrita por Eurípides, que fez parte de seu monólogo homônimo, apresentado em janeiro/2001, como Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas, opção Interpretação Teatral. A escolha de Ama justifica-se pelas qualidades e pelas ações dessa personagem no monólogo, as quais revelam sua relação com o tempo. A Ama se caracteriza por ser uma personagem de idade avançada, com bastante experiência de vida e que cuida de Medéia, sua senhora.

Assim, foi elaborada a primeira Performance dessa investigação, que recebeu o título *Contando o tempo*⁵. Esse trabalho foi o responsável pela mudança de projeto de pesquisa e, conseqüentemente, pela permanência da personagem nesta investigação.

Então, formulou-se o seguinte questionamento: como trabalhar, na Arte da Performance, aqui entendida como um ponto de convergência entre as Artes Visuais e o Teatro, a partir do deslocamento de uma personagem oriunda de um texto

⁵ A descrição da Performance *Contando o tempo* será realizada no segundo capítulo.

dramático que contém unidades de ação, tempo e espaço, bem como o início, o meio e o fim bem definidos das tragédias gregas, e construída para um espetáculo teatral, para um sujeito da ação performática?

Foi assim que o trânsito realizado rapidamente para o evento tornou-se o fio condutor da pesquisa.

Então, pretende-se discutir as possibilidades de se trabalhar na Performance a partir de uma personagem, visto que, geralmente, nessa arte, preza-se pelo artista desnudado, sem máscaras, exposto, realizando ações frente ao público. Foram, ao todo, seis Performances, todas realizadas a partir da personagem Ama, reconfiguradas e recontextualizadas para cada evento performático.

Sendo assim, o percurso poético a ser desenvolvido durante o mestrado acadêmico debruçou-se sobre o trânsito do sujeito performático entre o Teatro e as Artes Visuais, situando-o sobre um ponto convergente entre ambos, a saber, a Arte da Performance.

Para discutir o problema que originou esta dissertação, no próximo capítulo, será apresentada a personagem Ama, ponto de partida desta pesquisa, descrevendo-se como foi sua construção para o palco teatral, sua inserção nas Performances realizadas e suas decorrências.

2 PROCESSO POÉTICO – DE AMA À MINHA VELHA

Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele.

Maurice Merleau-Ponty

Este capítulo refere-se à produção poética da pesquisadora. Inicialmente, apresentar-se-á a personagem Ama, construída inicialmente para o Teatro, matéria-prima desta investigação. Também serão expostas as motivações que impulsionaram a escolha de Ama para a realização desta pesquisa, bem como o elemento unificador que se reflete nas ações performáticas. Em seguida, será abordada a mutação de Ama em *Minha Velha*, sujeito da ação performático e a descrição das seis Performances realizadas. Finalmente, serão apontados aspectos que subsidiam o entendimento do encontro do corpo em trânsito através da figura de *Minha Velha*.

2.1 A Ama

A personagem Ama foi construída a partir de técnicas teatrais utilizadas pela atriz em conjunto como a pesquisa de campo a terreiros⁶ de Umbanda⁷ que forneceu material para sua composição. Esta personagem, como já explicado, fez parte do monólogo *Medéia*, realizado pela proponente. Para a realização de seu monólogo, a atriz partiu da observação das corporeidades e danças encontradas em terreiros de Umbanda, através da pesquisa de campo, para a criação das personagens. Recorre-se a esse procedimento, próprio do saber antropológico, pois acredita-se que ele possibilita o “co-habitar com a fonte temática” (RODRIGUES, 1976, p. 106), favorecendo a assimilação cinestésica, sonora e visual do universo que está sendo estudado. Essa assimilação e as impressões oriundas da experiência em campo

⁶ Local onde são realizadas as sessões de Umbanda.

⁷ Religião nascida no Brasil que reúne elemento de origem africana, indígena e kardecista.

foram trabalhadas e (re) trabalhadas em laboratório para a construção de um percurso pessoal para a atriz, estimulando seu processo de criação.

A construção das personagens foi desenvolvida via *Mimesis Corpórea*⁸, que consiste na observação, imitação e codificação do objeto investigado, neste caso, as referidas danças e corporeidades das identidades⁹ observadas no terreiro. Esse processo possibilita que o material primeiro, “matriz” (SOUZA, 1998), seja manipulado, reproduzido, reelaborado e apresentado novamente.

Esse procedimento ocorreu concomitantemente à análise¹⁰, realizada, no texto dramático, para a construção do espetáculo teatral. A partir desse estudo detalhado sobre o texto, foram identificadas algumas características para personagem Ama: sua idade é avançada, ela serve, ampara, aconselha e cuida de sua senhora, prezando pelo seu bem-estar, bem-viver e também narra a sua história. Ama, por sua experiência de vida, entende a ira de Medéia, ao mesmo tempo em que tem ciência da desgraça que esta poderá-lhe causar; nesse sentido, essa personagem busca intermediar com sua senhora na tentativa de um melhor desfecho para seu sofrimento.

A partir dessas constatações, buscaram-se, entre as entidades da Umbanda observadas nos terreiros, aquelas que poderiam apresentar características semelhantes com as características da personagem Ama. Assim, elegeram-se os pretos(as)-velhos(as), que, no universo umbandista, são considerados entidades que representam os escravos mais velhos que contam histórias e são sábios conselheiros ao escutar as angústias, dúvidas, anseios, pedidos e enfermidades das pessoas que lhes procuram em busca de ajuda. Essas entidades são consideradas pilares dessa estrutura religiosa por realizar intermediação entre suas esferas e os fiéis, decorrentes de sua profunda sabedoria.

Após a minuciosa observação dos pretos(as)-velhos(as), foi realizada a *Mimesis Corpórea* deles, e, então, foram selecionados traços, gestos, posições do corpo e características que contribuiriam para a composição da personagem. A imitação enfocou o corpo e a voz dos pretos(as)-velhos(as), apostando na unidade

⁸ *Mimesis Corpórea* é uma das linhas de pesquisa desenvolvida pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Campinas, SP, Brasil).

⁹ Seres que habitam o ideário umbandista, representados em arquétipos, como caboclos relacionados aos índios brasileiros e os pretos(as)-velhos(as) relacionados aos escravos trazidos da África.

¹⁰ Para o estudo do texto, foi realizada a Análise Ativa. Essa análise foi desenvolvida por Constantin Stanislavski (1980) e contribui para a compreensão do texto como um todo, bem como para detalhes de cada cena, de personagens e, especialmente, para a ação desenrolada por elas.

corpo/voz/mente inserida em um contexto social e cultural que compõe a corporeidade como um todo integrado que se manifesta na maneira de caminhar, de sentar, de falar, de olhar, enfim, de agir. Segundo Luis Otávio Burnier:

Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas exige um treino especial. Primeiramente deve-se saber observar. [...] Isto significa que ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho. [...] Essas informações têm a ver com os componentes de uma ação física: sua intenção, seu élan, seus impulsos, os movimentos, e seu ritmo: mas também todos os níveis de energia, os saltos e as qualidades de energia, com a organicidade, como o todo se articula, e a colaboração que emana dele (BURNIER, 1994, p. 215).

O processo de *Mimesis Corpórea* contribuiu significativamente para a construção do processo criativo e preparação da atriz para a cena. A imitação minuciosa a partir da observação foi fundamental para construção da personagem Ama. Ao seguir esse caminho, a atriz potencializou características que julgou necessárias à personagem, que não eram apenas exteriores, às das entidades, mas implicaram a exposição de aspectos interiores da artista, suas ideias, sentimentos, visões, experiências de vida, conectados não só às características das entidades inseridas socioculturalmente, mas ainda à análise realizada no texto dramaturgico.

Nos ensaios para a construção deste espetáculo de teatro, trabalhou-se a partir de objetivos e circunstâncias que conduziram a ação, bem como se estabeleceu uma linha de ações para toda a peça que foi encenada e seu tempo de duração.

Desse modo, então, foi construída a personagem Ama (Figura 14), que apresentou uma corporeidade semelhante à dos pretos(as)-velhos(as): o rosto franzido, a boca foi organizada para evidenciar os lábios grossos e para baixo; as mãos parecem em forma de concha com os dedos bem separados entre si; o corpo curvado para frente tornou-se pesado, lento e com dificuldade de se deslocar. A personagem Ama, assim como os pretos(as)-velhos(as), carrega seu banquinho nas costas, que não conseguem se erguer e deixar o corpo ereto. Desse modo, a Ama passa a maior parte do tempo da cena, sentada, algumas vezes embalando-se ou tremendo uma das pernas.



Figura 14 – Tatiana Vinadé: Personagem *Ama* no monólogo *Medéia* (2001)

Além das corporeidades e danças, também foram observados, durante a pesquisa de campo a terreiros, as roupas, as cores, os objetos e a organização do espaço e do tempo que constituem esse universo.

Esse material contribuiu, assim, para a elaboração do figurino, dos objetos e adereços cênicos para a composição da Ama e das demais personagens do monólogo. Simultaneamente à construção de Ama, foram sendo concebidos e pesquisados os recursos cênicos externos que poderiam contribuir para a composição da personagem, como figurino, acessórios e objetos para a cena.

No espetáculo teatral, a personagem Ama entrava em cena e sentava-se no seu banquinho no proscênio. Ama neste monólogo fazia a abertura do espetáculo,

contando os feitos realizados por sua senhora em nome de seu grande amor, bem como previa e temia sua ira desencadeada pela traição que recebera de seu amado e suas consequências dessa revolta. A personagem Ama permanecia em cena por aproximadamente cinco minutos e narrava sua história ao público que apenas a assistia. O público nessa ocasião, não interferia diretamente no espetáculo, pois este realizava no palco italiano e desse modo, de certa maneira a atriz estava resguarda de interferências externas pela caixa cênica. Contudo, mesmo em espetáculos realizados dessa forma, há possibilidades de acontecer imprevistos, próprios das artes efêmeras.

O figurino, então, foi definido por saia longa, blusa de mangas compridas e xale. Para as Performances, foi mantido o figurino, porém, na cor preta. A cor preta, em algumas culturas, especialmente as ocidentais, geralmente, é associada ao luto. Portanto, a escolha por essa cor deve-se ao fato de estabelecer a velhice como uma fase da vida, a última fase, comumente associada à sua proximidade com a morte.

Também foi utilizado o banquinho de madeira, semelhante aos bancos utilizados pelos (as) pretos(as)-velhos(as) no momento do ritual. Para as Performances, esse banquinho foi substituído por uma cadeirinha de madeira na cor branca. No Ocidente, o branco é quase sempre associado à ideia de pureza, inocência, paz, a tudo o que se refere a coisas boas e positivas.



Figura 15 – Xale e cadeira utilizados.

A substituição pela cadeirinha justifica-se por esse objeto pertencer à atriz/performer desde seu primeiro ano de vida. A cadeirinha já está desgastada pelo tempo, mas é ainda um objeto resistente em sua constituição (34 anos e intacta, sem estar quebrada ou faltando alguma parte), pequeno, delicado, e até mesmo aparentemente frágil, que suporta o corpo pesado com vestes pretas. Assim, pretendeu-se estabelecer os extremos de um ciclo, o início, cadeirinha branca, e o fim, a personagem com tudo o que lhe compõe, uma corporeidade pesada, densa e lenta coberta pela cor preta. Essa imagem remete a atriz/performer à galopante passagem do tempo, arrebatadora, que, em seu decorrer, vai deixando cada vez menos intenso, quase que apagado o brilho da vida.

O ponto de encontro entre as características da personagem Ama, informadas pelo texto e aquelas identificadas nos (as) pretos(as)-velhos(as), foi a idade avançada de ambos, que entende-se como a reunião de muitas experiências de vida. Esse aspecto remete à velhice e foi essencial para a criação da personagem pela atriz/performer porque reporta à passagem de Tempo que acompanha o envelhecimento.

Essa característica foi fundamental para que, durante o Curso de Mestrado, a Ama fosse recuperada e eleita para servir de suporte que materializa o fazer poético detonador de discussões pertinentes ao fazer performático, especialmente aquele calcado no sujeito da ação performática. Nessa perspectiva, a questão da velhice, enfatizando a ideia de passagem de Tempo, acompanhou a Ama para essa nova instância, definindo-se como elemento recorrente nas Performances realizadas nesta investigação.

2.2 Breves Considerações sobre a Velhice

A realização de seis Performances às quais a atriz/performer se propôs aconteceram em diferentes contextos e partiram de um elemento comum e recorrente a todas: a velhice e suas relações com o Tempo. A velhice denuncia o Tempo, que é presente nas coisas, na natureza e no corpo, desde antes do nascimento, ainda na gestação, e se faz companheiro até os últimos suspiros, permanecendo companhia para os que vão ficando. O Tempo é uma constante e está em todos inevitavelmente, e impregna-se em tudo que existe de maneira mais

ou menos perceptível. Assim, o Tempo também se impregna no corpo, ao passo que o corpo o revela. Nessa perspectiva, pode-se compreender que as marcas do Tempo são construídas pela existência humana. Sob esse ponto de vista, cita-se Merleau-Ponty (2002, p. 476) sobre Paul Claudel, que entende o tempo como o “‘sentido da vida’ [...] sentido como quando se diz o sentido (direção) de um curso d’água (ou) o sentido (significado) de uma frase”.

O corpo declara a passagem de Tempo, enfim, manifesta a relação do ser humano com o Tempo, enquanto que este contribui para seu envelhecimento.

A velhice, tradicionalmente, é encarada como uma fase relacionada ao enfraquecimento do corpo, à perda da agilidade, à diminuição da coordenação motora, às falhas de memória, às dificuldades de locomoção e de audição. Muitas vezes, em alguns casos, a velhice é associada ao aparecimento de diversas doenças, e, sobretudo é uma fase muito próxima à morte.

Em alguns países, como no Brasil, esses fatores contribuem bastante para o isolamento das pessoas envelhecidas ou em processo de envelhecimento acentuado, fazendo com que elas passem muito tempo sozinhas. Assim, muitas dessas pessoas falam, cantam, choram ou riem sozinhas, porque, frequentemente, muitas pessoas não têm mais tempo ou paciência para escutá-las e sequer dar-lhes um pouco de atenção. Muitos pais, tios e avós, quando mais jovens, cuidavam de crianças, seus filhos, sobrinhos e netos, e, no entanto, na medida em que vão envelhecendo, vão sendo abandonados por estes e, às vezes, excluídos de suas relações. Nesse panorama, o envelhecimento apresenta-se como uma condição negativa e o ser humano como algo descartável, característica da sociedade contemporânea.

No entanto, ao mesmo tempo em que ocorre esse descaso com as pessoas envelhecidas, em muitos países e no Brasil, desde a década de 90, são elaborados projetos e leis que geram políticas públicas voltadas para proporcionar e garantir uma boa qualidade de vida para os idosos. Dessa maneira, almeja-se considerar a velhice não mais como algo contraproducente, mas entender os velhos, agora designados idosos, enquanto pessoas ativas, capazes e importantes integrantes da sociedade. Para tanto, apresenta-se a denominação terceira idade. Consoante Palacios,

Emerge convivendo com a interpretação tradicional, uma segunda visão que aponta para a existência de uma terceira idade. O numeral ordinal *terceira* nos remete a uma compreensão de sucessibilidade, ou seja, à existência de fases anteriores: a primeira e a segunda idades. A terceira idade é postulada como o ponto culminante de uma linha abstrata, convencionalmente instituída como condutora da vida. Estaria posicionada subseqüentemente a uma segunda idade, que compreende a maturidade, e uma primeira idade que compreende a infância (PALACIOS, 2007, p. 91).

Na perspectiva de uma terceira idade melhor, observa-se que os idosos têm mais tempo disponível para fazer o que gostam, relaxar, passear, comprar, viajar, continuar ou voltar a fazer parte ativa da sociedade. Isso faz com que profissionais de diversas áreas, bem como empresários, comerciantes e pessoas ligadas a negócios também invistam seus recursos nesse público que pretende reintegrar-se normalmente à vida social ou seguir suas atividades rotineiras, mesmo com suas possíveis limitações físicas devido à idade avançada. Desse ponto de vista, a terminologia “terceira idade” faz com que os aspectos negativos relacionados à palavra “velhice” desapareçam: “Ainda que aponte para a etapa final da vida, a nomenclatura terceira idade faz desaparecer a alusão direta a vocábulos tão semanticamente marcados, como velhice, senilidade e envelhecimento” (PALACIOS, 2007, p. 91).

No entanto, mesmo que se troquem as palavras, e que, no Brasil, haja uma crescente preocupação do Poder Público, dos profissionais da área da saúde, enfim, de pessoas voltadas para o ser humano, para garantir certo bem-estar aos idosos, muitos continuam sofrendo de solidão e desprezo. De qualquer maneira, sejam denominados velhos, idosos ou terceira idade, entre outras terminologias, são pessoas que acumulam experiências e constroem sua longa história de vida, muitas vezes, permeada de sabedoria e compreensão, qualidades geralmente adquiridas somente com a idade avançada.

Na atual pesquisa, a personagem Ama foi inserida em diversos contextos que contemplavam diferentes espaços/lugares/situações/tempo, ao inserir-se em propostas que geravam ações específicas para cada preposição. Cabe salientar, aqui, que as Performances realizadas aconteceram em contextos já definidos anteriormente pela curadoria dos eventos ou exposições, portanto, as ações realizadas foram pensadas de acordo com os contextos já determinados.

Assim, a personagem Ama nesses contextos diversos, modificava sua ação no tempo-espaço que se refletia no entorno performático. A quantidade de

Performances, o tempo de cada uma, as relações estabelecidas com o contexto, os contatos com o público alteraram a relação atriz-Ama. Esses fatores, por sua vez, contribuíram para aclarar a intensão da performer de trabalhar a questão da velhice, que suscita a passagem de tempo e sua relação com o antigo, com o passado, com o presente e mesmo com o futuro, como fatores determinantes para os trabalhos.

2.3 Minha Velha

A cada Performance ocorria uma desconstrução singular da Ama em outra figura, contudo, mantinham-se aspectos de sua corporeidade, que, por sua vez, constituíam uma nova visualidade de acordo com a proposta.

Dessa maneira, ocorre um deslocamento da personagem do seu lugar tradicional e da narrativa clássica que definia suas ações para outros contextos, que provocaram as alterações das suas ações e promoviam sua ressignificação em outra figura, conseqüentemente, em outra obra. Essa figura passa a ser entendida de diferentes maneiras em função desses contextos.

Para essa figura, não há mais necessidade de estar em função de algo exterior, como um texto dramático, e, sim, estar somente para voltada para o performer, para o contexto e para a proposta que será desenvolvida. Essa característica vai ao encontro das preposições lançadas ainda nos anos 60 e que se estendem até os dias de hoje, da Arte Contemporânea, a saber, “o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia” (ARCHER, 2001, p.VII).

Primeiramente, essa figura foi denominada Velha, mas passou a se chamar *Minha Velha* a fim de batizá-la com um nome que pudesse abranger essa desconstrução e as elaborações decorrentes do trabalho da performer que surgiram dos anseios pessoais de comunicação. Assim, assume-se o Tempo no corpo que se torna uma velha, a *Minha Velha*, diferente da velha Ama de *Medéia* e que se constituiu a regente das Performances propostas.

Essa denominação veio promover, juntamente com a desconstrução já tratada, a efetivação do deslocamento da personagem teatral para uma figura

recorrente, que se constitui enquanto sujeito performático nas seis ações performáticas. Essa mutação se constitui como ponto fulcral nesta pesquisa.

Minha velha, portanto, foi se orientando pelos contextos propositivos aos quais se inseria. Desse modo, *Minha Velha*, deixou de ser uma personagem que mantinha sua visualidade a partir de aspectos recorrentes naquela corporeidade construída para a personagem Ama. O sujeito da ação performática é entendido, aqui, como aquele que realiza a ação na Performance, num espaço-tempo determinado na presença do público. Desse modo, acredita-se que *Minha Velha* é a figura que transitou entre a atriz e a performer, consolidada, então, como sujeito performático.

Nas Performances desta investigação, *Minha Velha* se configurou de acordo com a proposta que era realizada. Desse modo, *Minha Velha* pôde ser a velhice, pôde ser o tempo, pôde ser o envelhecimento, pôde ser associada à morte, e pode ser tudo quanto a proposição performática sugerir.

Minha Velha se nutre da vida da atriz/performer, é sua avó, é a impossibilidade repentina de caminhar do seu pai, é a asa protetora em demasia dos seus pais, são os desatinos de sua mãe, é a família reunida e os amigos. *Minha Velha* vem, ainda, da forte ligação com pessoas mais velhas, também incorpora as mudanças na vida que chegam sem avisar, assim como os eventos programados, e a extraordinária e incondicional alegria de ser mãe, é a própria vida. *Minha Velha* traz um mundo de gente e de situações, também, de perdas, de tristezas, de desamores, de compreensão, de incompreensão, de revoltas, de tormentos, de tempestades e tudo situado na calma da idade avançada.

As transformações de Ama em *Minha Velha*, ao longo dos trabalhos, ocorreram no corpo da atriz/performer e ao instituir o corpo, a ação como obra de arte, acredita-se necessário um trabalho de preparação para a arte.

2.4 A Preparação para as Performances

Nesta investigação, entende-se que não seja adequado trabalhar o corpo para a arte recorrendo-se a técnicas externas à atriz/performer determinadas de antemão.

Portanto, o percurso investigativo aqui apresentado não se deteve em fixar uma técnica hermética, mas buscou-se, a partir da realidade vivida da atriz/performer, um trabalho que possibilitasse sua presença em arte.

Sendo assim, nesta pesquisa, o trabalho de preparação psicofísica¹¹ anterior à realização da obra performática, foi nomeado pela atriz/performer de Pré-Performance. Essa preparação forneceu subsídios para o corpo em arte. Esse procedimento engloba duas fases, separadas apenas metodologicamente, para melhor organização da escrita, pois são consideradas etapas interligadas no processo de trabalho da atriz/performer para realizar sua arte. As fases que constituem a Pré-Performance foram a preparação corporal e o estudo/conhecimento do contexto no qual seria realizada a Performance.

A primeira fase, a preparação corporal, deve-se à formação em Teatro, calcada em um rigoroso trabalho do ator para a cena. Essa fase permitiu trabalhar a corporeidade da Ama, experimentando-a fisicamente em diferentes situações. A segunda fase consistiu no conhecimento e estudo do contexto em que seriam realizadas as Performances. Nessa perspectiva, considera-se como contexto: espaços/lugares, tempo, propostas dos eventos, enfim tudo o que se refere às situações nas quais seria realizada cada uma das Performances propostas.

Anterior à primeira fase da Pré-Performance, foi necessário o trabalho de recuperação da *Mímesis Corpórea*, realizada através da retomada dos registros filmatográficos e fotográficos da pesquisa, que contribuíram para a criação da personagem Ama. Ao mesmo tempo em que esses registros contribuíam para lembrar a corporeidade da Ama, o corpo da atriz/performer revelava sua memória e, concomitantemente, trazia essa corporeidade construída outrora. Nessa etapa, buscou-se retomar o peso, as posições do corpo, de cada parte do corpo, bem como a maneira de falar, de olhar, de caminhar, de se mexer. Simultaneamente à retomada da Ama, este trabalho proporcionou à atriz/performer deparar-se com o que lhe havia de mais íntimo. Tarefa árdua e que, muitas vezes, amedrontava pelo que poderia surgir, pelo desconhecido. Ao se desfazer de suas amarras se descobrem e se (re)descobrem impressões no corpo que não se apagam.

A primeira fase da Pré-Performance, a preparação corporal concretizou-se pela manutenção da corporeidade personagem Ama. Esse trabalho em laboratório

¹¹ Entende-se psicofísico como a unidade que compõe corpo e mente do ser humano.

possui semelhanças com o ensaio realizado para a cena teatral, porque prepara o corpo para a arte. Embora, a preparação para a Performance apresente semelhança com o ensaio para o Teatro, a atriz/performer percebeu algumas diferenças no encaminhamento dos mesmos. Nos ensaios dessa investigação, experimenta-se a corporeidade daquela que era a personagem Ama em diversas situações de acordo com a proposta de cada Performance. Desse modo, não há uma linha condutora de ações, mas diferentes proposições de ações que não determinam exatamente tudo o que poderá acontecer em Performance. Nesta pesquisa, o trabalho de preparar o corpo para a cena requeria persistência e disponibilidade, visto que incidia em uma rigorosa preparação para a atriz/performer, que buscava realizar um trabalho próprio para estar em arte.

O processo é contínuo e fluído: também as mudanças profundas não aparecem como claras e sólidas reviravoltas, mas como correntes e cascatas de um rio que serpenteia. As pedras que marcam meu caminho são pedras d'água, que misturam um processo terminado com outro que já se iniciou (VARLEY, 2010, p. 23).

Essa preparação corporal visou ativar o tônus muscular da atriz/performer, trabalhando suas intenções, seus impulsos, seus movimentos, suas pausas e seu ritmo, buscando experienciar como esse corpo se articula.

O trabalho da primeira fase da Pré-Performance foi realizado para todas as ações performáticas desta investigação e foi considerado como base para as Performances realizadas. Além desse trabalho, cada ação performática exigia um trabalho específico para a sua realização que será sinalizado na descrição de cada Performance.

A segunda fase da Pré-Performance, se definiu pelo estudo do contexto no qual serão realizadas as obras performáticas, consistiu em conhecer, aproximar-se, posicionar-se e explorar o universo no qual essa obra seria inserida.

O estudo sobre o contexto no qual seria inserida a obra contribuiu para o estabelecimento prévio das ações que constituíram uma estrutura básica para a realização das Performances. Entretanto, sabia-se que essa estrutura sofreria alterações durante a realização da obra, contudo, constituíram-se como base da

improvisação¹² frente ao público. Da mesma maneira que o contexto de cada situação afeta a obra, ele também é afetado por ela, alterando-a. Como foi descrito, para as Performances desta investigação, o contexto já era dado previamente e, por isso, determinavam as propostas. As performances foram realizadas em eventos e exposições, organizados pelo Grupo de Pesquisa Momentos-Específicos, coordenado pela Profa. Dra. Rebeca Stumm, com curadoria da professora coordenadora. Esses contextos serão informados na descrição de cada ação performática.

2.5 As Performances

Essa seção destina-se à descrição de cada Performance realizada nesta investigação, buscando evidenciar os pontos mais relevantes em cada trabalho, os quais contribuíram para o encontro do corpo em trânsito entre o Teatro e a Performance através da figura de *Minha Velha*.

2.5.1 *Contando o tempo*

A Performance *Contando o tempo* (Figuras 16, 17 e 18) foi o primeiro trabalho a ser realizado nessa investigação e fez parte da exposição *24 horas – Ocupação de artistas a Casa Manoel Ribas – Patrimônio Histórico*. Esse evento pretendia proporcionar, ao público, uma reflexão sobre o patrimônio histórico através da arte, apresentando diversas obras a partir de pinturas, instalações, performances, objetos, vídeos, entre outros, que tomavam o espaço e o tempo da Casa Manoel Ribas durante as 24h da ocupação artística, compreendido entre às 18h do dia 22/07/2011 (sexta-feira) e às 18h de 23/07/2011 (sábado). Essa Casa foi construída em 1912, localizada na principal avenida do município de Santa Maria sendo moradia para

¹² Capacidade de lidar com as situações que se estabelecem no calor do momento. As Performances realizadas sustentaram-se por uma proposta base, mas não havia uma circunstância, um obstáculo, um conflito pontual, mas traçando seu percurso no jogo com o público.

personalidades de cidade, como Manoel Ribas (que construiu a Casa, por isso, ela recebe esse nome) e faz parte da história da cidade. Os artistas, nessa Ocupação, buscavam não somente resgatar a história da Casa, mas provocar a reflexão sobre esse espaço histórico que seria demolida no mês seguinte ao evento. Com a Ocupação Artística, a Casa, que estava vazia foi preenchida com boas lembranças que não somente fizeram a história de uma família, mas também de uma cidade.

Contando o tempo foi, então, uma das obras de arte dessa Ocupação. Nesse trabalho, para a atriz/performer, *Minha Velha* poderia ser a história da Casa, a Casa personificada, e o tempo da Casa. Dessa maneira, a ideia de solidez, de permanência, de sedimentação, de enraizamento e passagem de tempo, de parte material integrante se construiu neste trabalho. Era como se o passado e o presente se misturassem naquele momento.

Para a efetivação dessa proposta, a primeira fase da Pré-Performance consistiu-se pela retomada da personagem Ama, enfocando sua corporeidade/visualidade, que envolveria a base de todo o seu agir na Performance. Nessa fase, também a atriz/performer buscou recordar o modo de caminhar, de sentar, de falar, de se mexer, de olhar, de levantar, enfim, de se mover da Ama.

A segunda fase da preparação, o estudo do contexto, compreendeu primeiramente, o levantamento de informações sobre a Casa com antigos moradores santa-marienses; compreendeu, ainda, a leitura de textos que tratavam de situações vividas naquele lugar, escritos pelos familiares, especialmente a carta de uma ex-moradora à artista santa-mariense Dejanira, para outro evento artístico acontecido anteriormente. A atriz/performer também conversou com essa ex-moradora e seu filho sobre a Casa para ouvir relatos que fizeram parte da sua história.

Desse modo, inicialmente, a atriz/performer ficou sabendo apenas dados gerais sobre a Casa através de moradores de Santa Maria que se lembravam dos tempos áureos dessa residência. O próximo passo foi ler os textos e ir até lá. Ao passar um tempo conversando com outros artistas, cada qual trazia mais informações sobre o lugar do evento na organização de seus trabalhos para a exposição e assim, conhecia-se um pouco mais sobre a Casa Manoel Ribas tão cheia de vida, antigamente, e que agora estava vazia, aparentando fria, estranha e distante. Então, a atriz/performer buscava identificar, nos cômodos e na arquitetura, os relatos das histórias lidas e principalmente aquelas compartilhadas na conversa

com a ex-moradora, que contou a importância daquele lugar na vida da sua família. Desse modo, aos poucos, na imaginação da atriz/performer, a Casa foi sendo preenchida, povoada por essas histórias antigas. Essas informações foram fundamentais para a atriz/performer inteirar-se da vida desse lugar.

Essas informações foram levadas ao laboratório e utilizadas nos ensaios como histórias que a *Velha* conta. Assim, depois da retomada da corporeidade daquela que era a personagem no Teatro, foi estabelecido um conjunto de possibilidades que organizariam as sequências de histórias que poderiam ser usadas na Performance. Os modos que se realizariam as Performances também começaram a se construir na proposição, como o local na Casa, o tempo da Performance, a abordagem do público.

Além disso, nos dias em que aconteceu o evento, a atriz/performer conversou com pessoas que passavam em frente a Casa e com o público em geral da exposição, obtendo outras histórias da Casa Manoel Ribas, as quais contribuíam para sua Performance. Essas histórias, recebidas nesses momentos, provocaram rápidas reorganizações da proposta, mas ainda antes da efetivação da ação performática propriamente dita.

As Performances aconteciam, mais ou menos, da seguinte maneira: *Minha Velha* sentava-se em sua cadeirinha em um canto do porão e falava sobre a Casa e sobre a família que lá morava. Eram relatados momentos de festa, de reunião familiar e de amigos, episódios engraçados, peripécias de criança, situações do dia a dia, de uma vida em família.

Minha Velha, ao contar histórias sobre a Casa a um público que, inicialmente, apenas a ouvia, aos poucos, sofreu interferência das pessoas que queriam também lembrar passagens, contar outras histórias, fazer perguntas. Dessa maneira, no momento exato da realização do trabalho, mais informações chegavam, estabelecendo-se um diálogo, uma conversa que se preenchia de alegria, nostalgia e curiosidade.

Como exemplo dessa interação, houve, na primeira Performance, na sexta-feira à noite, a reação emocionada de um senhor que tem uma forte relação com a Casa e, por isso, também contou histórias junto à *Minha Velha*. A participação desse senhor causou uma situação interessante: ao mesmo tempo em que ele entendia que poderia ser um trabalho artístico, em algum momento, tal senhor perguntou se *Minha Velha* era uma senhora que realmente havia compartilhado momentos na

Casa. O senhor, então, falava, enquanto vizinho e amigo, dos últimos moradores da Casa, de suas passagens e histórias naquele espaço.

Na segunda Performance, realizada no sábado à tarde, outro fato enriquecedor ocorreu: a ex-moradora da Casa e seu filho estavam lá, conversando, compartilhando com *Minha Velha*. Para a atriz/performer, foi um momento intenso, pois as histórias sabidas pela ex-moradora eram contadas por *Minha Velha*, partilhadas com a ex-moradora, fonte segura, viva e uma das donas dessa história, e (re)contadas por *Minha Velha*.

Nas duas realizações de *Contando o tempo*, algumas pessoas do público perguntaram detalhes das histórias que estavam sendo compartilhadas. Essas pessoas também questionaram *Minha Velha* sobre a demolição da Casa e indagaram se ela sabia o motivo de tombar apenas a fachada e o pátio como patrimônio histórico e não todo o espaço.

A generosidade daquele senhor e da ex-moradora, assim como a participação do público em geral, perguntando e comentando sobre a Casa e sua futura demolição, contribuíram fortemente para que, durante as Performances, arte e vida se misturassem, se separassem e voltassem a se entrelaçar. Arte e vida se emaranhavam, possibilitando relações diversas, reforçando características próprias da arte contemporânea, veiculadas pela Performance, como a presença do artista frente ao público e a obra que se constrói com a participação dele. Essa relação, simultaneamente, faz do público o artista e faz do artista público. Assim, ambos vão construindo juntos a obra de arte; nesse sentido, acredita-se comungar com as proposições de Joseph Beuys no que se refere à participação do público na obra.

Minha Velha estava lançada ao imprevisto, sendo necessário lidar com as histórias já conhecidas e estabelecer relação com os novos relatos que estavam sendo apresentados na hora. Desse modo, a obra não se apresenta pronta e fechada, mas em constante processo de construção.

Em *Contando o tempo*, identifica-se, desde seu processo de elaboração, características do fazer teatral, como a estruturação de um texto que foi organizado em histórias. Esse texto foi assimilado, ensaiado, organizado em uma proposta que poderia ser alterada constantemente, inclusive no momento de performar e não como um texto dramático pronto. Essa proposição consistia da atriz/performer, que desenvolvia ações frente a um público que poderia apenas assistir e ouvir as histórias que eram contadas. Nesse trabalho, a presença da personagem Ama era

bastante evidente, especialmente pela ação de compartilhar histórias, de fazer o público mergulhar nas versões de histórias da Casa, semelhante às ações indicadas no texto dramático que lhe dá origem. Nesse trabalho, já se revela a reorganização da personagem Ama, pois, nessa ocasião, encontra-se a serviço da história da Casa e não mais da tragédia grega *Medéia*. Desse modo, se iniciou o processo de deslocamento da personagem construída para o palco em sujeito de ações performáticas. A partir da presença de *Minha Velha* em *Contando o tempo* nasce essa pesquisa.



Figura 16 – Tatiana Vinadé: *Contando o tempo* (2011)



Figura 17 – Tatiana Vinadé: *Contando o tempo* (2011)



Figura 18 – Tatiana Vinadé: *Contando o tempo* (2011)

2.5.2 No ônibus das 16h

Esse trabalho fez parte da Exposição 5 *LUGARES*, na qual cinco artistas/mestrandos do PPGART/UFSM apresentaram seus trabalhos em diferentes lugares da cidade. Essa exposição foi realizada de 30/11/2011 a 07/12/2011. A proposta dessa exposição, que apresentava performances, pintura, escultura, entre outros, era inserir a obra de arte em contextos cotidianos, fora dos lugares institucionalizados para a arte.

Nessa exposição, a intenção não era centrar a arte apenas em locais já consagrados para as apreciações artísticas, mas se pretendia justamente o desvencilhar dessas amarras institucionais, alargando esses espaços e ocupando outros espaços não oficialmente destinados a obras artísticas. Essa questão foi discutida nos anos 60, quando artistas

Na tentativa de transformar o espaço de “fora”, em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, o espaço de “dentro”, eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza (CANTON, 2009, p. 21).

Consequentemente, nesses contextos, a arte vai ao público, não espera que ele venha até ela.

Nesse sentido, a ideia desse trabalho era inserir *Minha Velha* em lugares cotidianos, seguindo a proposta da Exposição, deixando a velhice próxima a todos na tentativa de provocar, acentuadamente, as relações que se estabelecem com os idosos no dia a dia. Então, decidiu-se por um ônibus/transporte coletivo da cidade de Santa Maria, que faz a linha Universidade-Centro, que conduz usuários bastante diversificados, passando por estudantes, profissionais, na grande maioria ligados à instituição, bem como pelo público em geral, especialmente pessoas que necessitam de atendimento médico no Hospital Universitário, bem como aqueles que buscam outros serviços da UFSM, como o Centro de Educação Física para a prática de esportes.

Para a realização dessa Performance, a atriz/performer desenvolveu o seu trabalho da primeira fase da Pré-Performance, que consiste na manutenção da corporeidade/visualidade da *Minha Velha*. Porém, para essa proposta, focou-se, especialmente, na sua visualidade, isto é, na forma que o corpo da atriz/performer desenha/compõe essa velha. Nessa ação não se buscou compartilhar histórias ou

de realizar quaisquer ações definidas previamente, havia, sim, a interferência pela exposição dessa figura em um contexto cotidiano e, por isso, o foco na sua visualidade.

O estudo do contexto se encarregou de averiguar a rotina desse ônibus, observar os horários de maior movimento e, especialmente, como os usuários normalmente se comportavam dentro dele. A partir dessa observação, constatou-se que os horários de pico são no início e no final da manhã e no início e no final da tarde e que, geralmente, as pessoas entram nos ônibus procurando um lugar para sentar ou lugares em pé e, frequentemente, têm pressa para chegar ao seu destino; poucos olham para os lados ou para a paisagem do lado de fora. Verificou-se, também, que há assentos devidamente identificados a idosos, gestantes, lactantes, pessoas portadoras de deficiência e pessoas acompanhadas por crianças de colo, de acordo com a Lei nº 10.048 de 8 de novembro de 2000. No entanto, não havendo usuários nessas condições, os assentos são disponíveis para todas as pessoas. Muitas vezes, quando ocorre essa situação, as pessoas que estão nesses assentos levantam-se e disponibilizam-no a seu usuário de direito, mas isso nem sempre acontece. Muitas pessoas sentadas em tais assentos ainda parecem ignorar esse direito, aparentando não apenas não saber da determinação legal, mas agindo como se não vissem esses usuários, ignorando sua presença.

Devido à observação dessas circunstâncias do cotidiano, decidiu-se que *No ônibus das 16h* (Figuras 19, 20, 21 e 22), *Minha Velha* não ocuparia o espaço destinado aos idosos, mas ficaria sentada em sua cadeirinha no meio do coletivo, isto é, exatamente no corredor do ônibus, próximo à porta da saída, para que não fosse percebida logo na entrada, mas para que se percebesse que havia algo diferente no ônibus. Essa decisão foi tomada pela atriz/performer para que os usuários entrassem normalmente e, então, obrigatoriamente, tivessem que olhar e passar por *Minha Velha* para que pudessem sair do coletivo.

Minha Velha nessa ocasião, era a obra de arte em um espaço não convencional e pretendia provocar reflexões sobre a velhice na vida cotidiana na sociedade contemporânea.

A decisão por não sentar nos bancos do coletivo destinados aos idosos era justamente provocar os passageiros, deixando claro que não se tratava de uma usuária qualquer. Esse fato fez com que a grande maioria dos usuários, além de procurar um bom lugar para sua viagem, também se preocupassem em se manter

afastados daquela figura e até mesmo como se não a tivessem visto, e que estava tudo como sempre esteve.

Minha Velha, durante todo o trajeto, permaneceu sentada, realizou poucos movimentos com o rosto, os olhos voltados para frente, onde pudesse encontrar outros olhos. Mas esse encontro, aparentemente, ao menos para a atriz/performer, perturbou o público/usuário. Algumas pessoas olhavam, cochichavam, olhavam de novo, e, quando os olhos se encontravam com os olhos da *Minha Velha*, rapidamente mudavam a direção, como se estivessem olhando uma coisa muito esquisita ou algo que não era para ser visto. Outros pareciam olhar escondidos, disfarçados, poucos, muito poucos fitaram *Minha Velha*, olharam nos olhos da obra, mas apenas por segundos, não mais do que isso. “Aqui é o trabalho que nos olha (MATESCO, 2009, p. 10). Nesse sentido, *Minha Velha* não está exposta como algo sem vida, mas é a obra de arte que é o artista, vivo, pulsante, olhando quem a olha, respirando, trocando, compartilhando pulsações.

A presença de *Minha Velha*, quieta, com o mínimo de movimentos era mais forte e fazia mais alvoroço que qualquer conversa.

No *ônibus das 16h*, alguns usuários, aparentemente, tentavam entender o quê estava acontecendo, então, perguntavam baixinho por que aquela senhora estava no meio do caminho ou se, por ventura, poderia ser algum trabalho dos artistas do Centro de Artes e Letras (CAL). De qualquer maneira, aqueles usuários que estavam à frente de *Minha Velha* deveriam, obrigatoriamente, passar por ela para sair do coletivo e, ao passar e encontrar os olhos da atriz/performer pareciam fazer de conta ou tentavam fazer de conta que não havia ninguém no corredor do ônibus ou como se fosse uma situação extremamente normal do dia a dia, passando praticamente por cima de *Minha Velha*. Apenas poucos usuários olharam para *Minha Velha* e pediram licença.

Para a atriz/performer, por conta dessa impressão, em muitos momentos, *Minha Velha* assemelhou-se a uma pedra no caminho das pessoas: alguns passaram quase por cima dela, outros não. Mas a maioria se esforçou para não vê-la ou fazer de conta que ela não estava ali, como se não a enxergassem.

Acredita-se que a não participação e a aparente negação do público à obra também contribuiu para sua construção, assim como a participação do público fez parte da construção da Performance *Contando o tempo*. Desse modo, esse desprezo contribuiu significativamente para a realização da obra, possibilitando uma

possível semelhança, nesse sentido, com o descaso àquelas pessoas colocadas à margem da sociedade, como os idosos, os portadores de necessidades especiais, os mendigos, entre outras. Além da identificação com esses grupos, esse desprezo aparentemente desqualificou *Minha Velha* como ser humano ou como um ser humano benquisto naquele ônibus, relegando-a alguma coisa qualquer ou alguém não desejado naquela situação.

Enfatiza-se a reação do público nessa Performance, porque a atriz/performer ao invadir o espaço cotidiano com a arte, provocou ainda mais a relação arte e vida. Desse modo, não há tempo, nem espaço para o público decidir se vai observar ou participar da obra, como poderia fazer se fosse ao museu. Aqui a arte atravessa a porta da galeria e se coloca na vida cotidiana, promovendo diversas relações e reações, como aquelas descritas acima.

Nesse trabalho, ocorre a primeira grande reelaboração das ações da personagem Ama e promove mais acentuadamente o deslocamento desta para um sujeito da ação performática, dando ênfase à *Minha Velha*.



Figuras 19 – Tatiana Vinadé: *No ônibus das 16h* (2011)



Figuras 20 – Tatiana Vinadé: *No ônibus das 16h* (2011)



Figuras 21 – Tatiana Vinadé: *No ônibus das 16h* (2011)



Figura 22 - Tatiana Vinadé: *No ônibus das 16h* (2011)

2.5.3 *Perecendo*

Essa proposta foi originalmente concebida para o Evento Internacional ARTE OCUPA # SM. Esse evento foi realizado na cidade de Santa Maria, precisamente na Vila Belga, especialmente, no prédio da antiga administração da Via Férrea, entre os dias 29/05/2012 e 02/06/2012. Nesse evento, diversas obras de arte, através de performances, instalações, pinturas, entre outras, tomaram essa região, inclusive, ocupando, também, outros espaços da cidade do entorno, como ruas, avenidas e o centro santa-mariense, estabelecendo sempre a relação cidade-Vila Belga.

A Vila Belga é um antigo bairro de ferroviários de Santa Maria. Em anos passados, ela foi presença forte e marcante na cidade, ao lado da Estação Ferroviária. No decorrer do tempo, esse espaço foi sendo abandonado em consequência do desmantelamento da classe ferroviária, sobretudo nos pavorosos “anos de chumbo” do Brasil, nos quais vigorava uma bárbara e repugnante ditadura militar. No entanto, desde 2010, ocorre o processo de revitalização da Vila Belga pela prefeitura municipal de Santa Maria. A proposta do evento vai ao encontro do processo de revitalização, pois pretendia valorizar o citado bairro e a Via Férrea, bem como suas relações com a cidade, através da arte.

As alterações sofridas pela Vila Belga, no decorrer dos anos, causou o abandono, a solidão e a falta de cuidado, que foram relacionadas, pela atriz/performer, com o envelhecimento humano. Assim, *Perecendo* (Figura 23), nasce da proposta de performar esse envelhecimento humanizado e corporificado na atriz/performer. A Vila Belga, que outrora era vistosa, forte, marcante, com o passar dos anos, foi sucateada, esquecida, perdeu sua força e brilho, pereceu inegavelmente.

A passagem do tempo evidenciada corporalmente na performer propunha a passagem de tempo do espaço histórico envolvido, assim como reverberava a proposta do evento.

Para essa proposta, a performer realizou, na primeira fase de sua Pré-Performance a construção da corporeidade de *Minha Velha*, experimentando-a no maior tempo possível, pois almejava realizar essa ação durante uma hora de maneira praticamente imperceptível. A construção da corporeidade de *Minha Velha*

nesse tempo prolongado exigiu bastante atenção de modo que se tornava possível perceber e compreender cada movimento realizado nesse processo.

O estudo do contexto se fez através de relatos escritos sobre a Vila Belga,¹³ bem como pelas conversas informais com ex-moradores da Vila Belga e pessoas moradoras de bairros próximos e que conviviam nesse espaço.

Em *Perecendo*, a performer inicia o trabalho com seu figurino composto por saia, blusa e sapatos pretos e os adereços dispostos da seguinte maneira: o xale é amarrado à cintura como se fizesse parte da saia; o lenço que prende os cabelos é envolto no pescoço como uma echarpe deixando os cabelos soltos. A performer começa a ação em pé, em cima da cadeirinha, na sua postura corporal habitual e, aos poucos, bem lentamente, vai construindo a corporeidade de *Minha Velha*. Os cabelos são amarrados, presos em um coque e o lenço que está no pescoço, aos poucos, passa a escondê-los. Enquanto o corpo vai se desconstruindo, como se fosse perecendo, a atriz/performer desce lentamente da cadeirinha, desamarrando o xale da cintura e, vagarosamente, quanto mais o corpo se curva para encontrar o peso, de *Minha Velha*, o xale vai sendo levado até os ombros. Nesse momento, a atriz/performer já está sentada na cadeirinha, o figurino está todo organizado e, finalmente, é concluída a Performance de *Minha Velha*, perecendo como a Vila Belga.

Desse modo, *Perecendo*, mostrava o desmantelamento da Via Férrea no Brasil e especialmente a Vila Belga em Santa Maria que repercute no desenho da cidade.

Durante a realização de *Perecendo*, não foi possível à atriz/performer perceber a reação do público por todo tempo. Pois, o processo de construção de *Minha Velha*, ocorria lentamente, de modo que atriz/performer estava imersa na sua ação. Contudo, principalmente no início da Performance, percebeu-se que o público voltou sua atenção a atriz/performer, mas não se sabe precisar por quanto tempo, tampouco o número de pessoas que acompanharam a desconstrução em *Minha Velha*. Os registros fotográficos mostram que durante a Performance, as pessoas, caminhavam, conversaram, saíram e entraram do prédio da antiga Administração, portanto, observa-se que o Tempo da Performance era diferente do Tempo cotidiano do evento. Outro ponto importante a ser ressaltado é referente ao término da Performance. Para_a atriz/performer a Performance terminava com a figura de *Minha*

¹³ Foi consultado o livro: RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de História Oral. **Memória Cidadã**: Vila Belga. Porto Alegre: Sedac/CHO, 2002.

Velha. No entanto, lidando com imprevistos, próprio das artes efêmeras, a atriz/performer na figura de *Minha Velha* não sentia que a Performance deveria terminar naquele momento.



Figura 23 – Tatiana Vinadé: *Pecendo* (2012). Local: sede da antiga Administração da Via Férrea

Então, *Minha Velha* se deslocou até a Via Férrea (Figura 24), sob os olhos atentos do público.



Figura 24 – Tatiana Vinadé. *Perecendo* (2012) Saída da antiga Administração a caminho para a Via Férrea.

No percurso da antiga Administração à Via Férrea, algumas pessoas acompanharam *Minha Velha* até o seu destino (Figura 25), não lhe deixando um minuto sozinha. Desse modo, para encerrar sua Performance, a atriz/performer procurou se isolar do público, no entanto, a tentativa foi em vão, pois pensando que estava sozinha, desconstruiu a corporeidade de *Minha Velha* e ao olhar a sua volta, foi surpreendida pelo público que perguntava pela Velha.

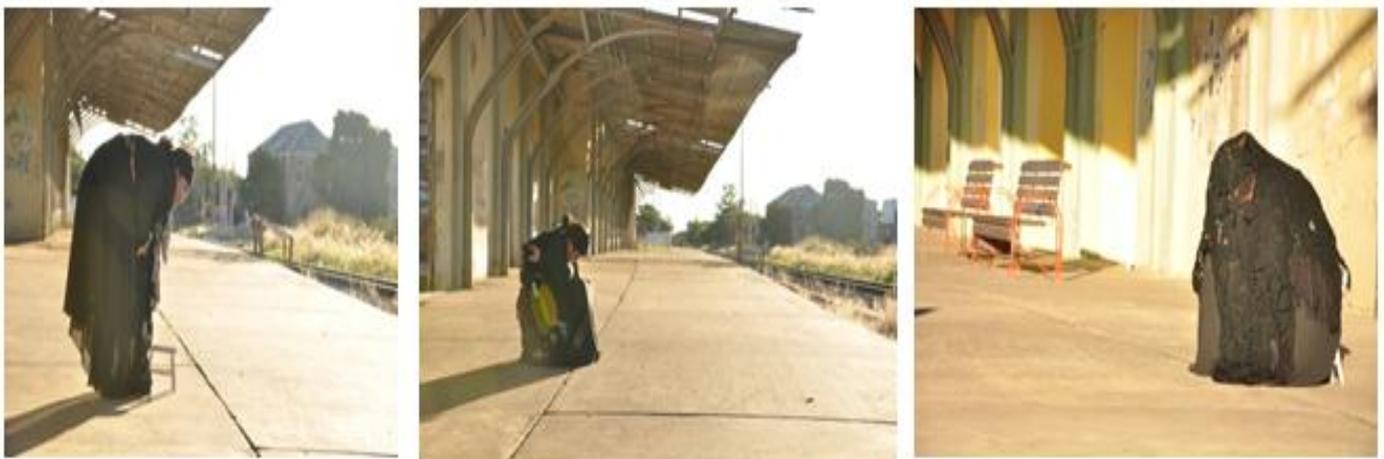


Figura 25 – Tatiana Vinadé: *Perecendo* (2012). Local: Via Férrea.

Esse trabalho constitui-se um marco nesta investigação, porque com *Perecendo* firma-se o elemento unificador entre as Performances propostas aqui, a saber, o percurso do envelhecer através da passagem do Tempo e a velhice,

apresentando ao público, o tempo no corpo, que é construção de *Minha Velha* pela artista.

Em *Perecendo*, inicialmente, a atriz/performer se expõe ao público em seu próprio nome para aos poucos muito lentamente, estar *Minha Velha*. O público pôde acompanhar o processo de transformação dessa figura, que mistura a apresentação da atriz/performer e *Minha Velha*, sujeito da ação performática. Essa construção em *Minha Velha* personifica o perecimento da Vila Belga, por todo processo de transformação da atriz/performer.

2.5.4 (re) viver

O trabalho *(re) viver* foi pensado para a Exposição IN & OUT, que ocorreu de 23 a 27 de outubro de 2012. Esse evento contou com duas exposições que aconteciam uma dentro e outra fora da galeria. Essa proposta nasceu a partir do conceito criado pelo artista Robert Smithson, sobre lugar e não lugar da obra. Esse conceito trata sobre a realização de obras para lugares já legitimados para a arte como museus e galerias, mas, sobretudo, sobre as artes realizadas em lugares cotidianos, não legitimados para a arte.

Reforça-se, aqui, que a Arte da Performance, desde suas primeiras manifestações, carrega um grande potencial transgressor de não se moldar a padrões tradicionais, buscando não apenas outras maneiras de fazer arte, mas também outros lugares diferentes daqueles institucionalizados para a obra artística. No entanto, ao passo que essa linguagem se instituiu enquanto arte, também se institucionaliza dentro de galerias, salas de exposição e museus, sem deixar de ocupar também espaços cotidianos, como ruas, praças, avenidas, entre outros, mantendo, de uma maneira ou de outra, seu caráter contestatório.

Para *(re) viver* havia a proposta de continuar trabalhando a passagem do tempo corporalmente, isto é, envelhecer aos olhos do público, mas, dessa vez, acrescentando o desejo de parecer mais jovem na medida em que se envelhece. Para tanto, a ideia era mostrar a luta constante contra o tempo que envelhece e o desejo de aparentar mais jovem. “[...] há um processo de inter-relação entre estes dois estados, apesar de essencialmente antagônicos: conservar a juventude é

também combater a velhice, combater a velhice é recuperar a juventude” (PALACIOS, 2009, p. 98). Esse envelhecimento entra em duelo com a vontade de ser cada vez mais jovem, de rejuvenescer, muito recorrente nas sociedades contemporâneas. É, enfim, a luta diária e vital de não poder controlar o tempo, pois vamos envelhecendo, mas com vontade de parecer/ser mais novos. Desse modo, havia a proposta de mostrar o envelhecimento e o (des)envelhecimento corporalmente.

Apresentada a proposta da exposição e a proposta da atriz/performer, buscou-se estabelecer relações entre ambas, dialogando com suas ideias. Visto que a exposição propunha dois espaços para a realização das obras de arte, dentro e fora da galeria, foi decidido pela atriz/performer realizar a mesma ação, envelhecer e (des) envelhecer, nesses espaços de modos diferentes, mas estabelecendo um link entre elas. A ação realizada no espaço externo a galeria seria desenvolvida através da Performance; na galeria seria apresentada essa mesma ação, porém através do seu registro pelo vídeo. A ação resguardada pelo vídeo, exposta na galeria, se torna permanente, não se desgasta, não envelhece. Além disso, o vídeo mostra ininterruptamente o embate entre o envelhecer, próprio da vida e o desejo de (des) envelhecer, uma ação na contramão do curso vital, mas requisitada, incessantemente, por muitas pessoas nos dias de hoje. Desse modo, enquanto a ação realizada para o vídeo se eterniza, a mesma ação era desenvolvida fora da galeria e sofria a interferência do tempo e do espaço/contexto. Assim, a obra permanente insere-se na sala de exposição e a arte efêmera ocupa espaços cotidianos, estabelecendo relações com o dentro e fora da galeria, entre o lugar e não lugar da arte.

O vídeo que registra a ação foi intitulado *(re) viver in* foi exposto na Sala Claudio Carriconde, do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria e a Performance *(re) viver out*, nas proximidades da Sala de Exposição.

A preparação para esse trabalho ocorreu da seguinte maneira: a primeira fase, a da Pré-Performance foi a mesma da preparação para *Perecendo*, isto é, se realizava a construção da corporeidade de *Minha Velha*. No entanto, especificamente para *(re) viver*, também foi realizado o processo contrário, isto é, a desconstrução de *Minha Velha* na performer. Em laboratório, buscou-se entender corporalmente esse duelo entre velhice e juventude no processo de construção e desconstrução de *Minha Velha* de modo que, em Performance, fosse exposto o

envelhecer e o (des)envelhecer, incessantemente. Portanto, a ação de (re) viver consiste em: envelhecer, assim como em *Perecendo*, mostrando a construção da corporeidade de *Minha Velha* e, além disso, também (des) envelhecer, mostrando o retorno/processo contrário de *Minha Velha* na corporeidade habitual da performer.

O estudo do contexto ficou por conta das proposições IN & OUT, conforme Robert Smithson, citado anteriormente.

Primeiramente, foi realizado o vídeo *(re) viver in* que foi gravado dentro da galeria, exatamente no lugar no qual, durante a exposição, ficaram a TV e o aparelho de vídeo que reproduzia a imagem. Em *(re) viver in*, era exibido o envelhecimento e o (des) envelhecimento, protegidos pelo vídeo, eternizados na documentação que resguarda e torna uma constante a mesma obra que também acontecia fora do vídeo e da galeria, em diferentes dias. Nesse sentido, a ação performática é repetida igualmente infinitas vezes. Na galeria, a imagem na TV, exposta todo o tempo da exposição, prolonga o tempo da ação e o torna infinitamente cíclica. Desse modo, a ação perde sua efemeridade, mas se consolida pela repetição gravada. Nos trabalhos para vídeo, a câmera torna-se espectador e não depende do acontecimento no aqui-agora frente ao público, mas também é elaborada a partir de um corpo no tempo e no espaço, mesmo que sob outra ordenação desses elementos.

Na galeria, ao lado da TV que reproduzia a imagem, estava o figurino de *Minha Velha*, em um cabide, e a cadeirinha, no chão, com os calçados. O figurino, a cadeirinha e os sapatos expostos na galeria são a presença ausente de *Minha Velha*, no sentido que a atriz/performer não estava em Performance todo o tempo da exposição e, portanto, na sua ausência deixava, na galeria, os objetos que compõem *Minha Velha*: “o corpo não está ali, mas estão os indícios de sua existência” (COCHIARALLE, 2005).¹⁴

A Performance *(re) viver out* aconteceu em diferentes lugares próximos à galeria. Para a sua realização, a atriz/performer entrava na galeria, vestida com calça e blusa pretas e pés descalços, parava em frente à TV que transmitia o vídeo *(re) viver in* e assistia ao vídeo por um determinado tempo. Enquanto assistia, lentamente vestia o figurino de *Minha Velha*: saia, blusa e sapatos; o xale era amarrado à cintura, como se fizesse parte da saia; o lenço que prende os cabelos de

¹⁴ Vídeo **O corpo na arte contemporânea brasileira**. Produzido por Itaú cultural (2005). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-JOE>>.

Minha Velha estava envolto no pescoço como uma echarpe, deixando os cabelos soltos. Finalizado a composição do figurino e adereços, a atriz/performer pegava a cadeirinha e deslocava-se até o local destinado a sua ação performática em tempo real.

(re)viver out foi realizada três vezes em diferentes dias nas proximidades da galeria. No primeiro dia, foi realizada num espaço aberto, ao ar livre, como se fosse a qualquer lugar, a qualquer momento, em toda e qualquer instância, e sofreu as interferências da natureza, bem como da paisagem em geral composta pelos morros da cidade ao longe e pelos prédios da instituição universitária na qual está a sala de exposição. Ao mesmo tempo em que a natureza encarregava-se de proporcionar à obra a possibilidade de acontecer em qualquer lugar, a qualquer tempo, os prédios e suas fachadas delimitavam a proximidade com a galeria. Nos dois últimos dias, *(re)viver out* (Figuras 26 e 27) foi realizada no *hall* do Centro de Artes e Letras (CAL), quase em frente à galeria, entre duas esculturas barrocas do século XVIII. *Minha Velha*, nesse espaço, lembrava também uma escultura, mas uma escultura viva que aos poucos ia se decompondo para se compor novamente. As Performances acabavam na galeria com a atriz/performer despindo-se das roupas e calçados de *Minha Velha*, novamente frente ao vídeo.

O público podia acompanhar a ação no vídeo sempre que visitasse a galeria, já nos momentos em que era realizada a Performance, ele poderia optar por qual meio assistiria a ação. A Performance *(re)viver out* realizada no Cal, ainda, proporcionava ao público assistir a ação ao vivo e no vídeo simultaneamente, pois a TV na galeria estava posicionada próxima a sua porta de saída e a ação em tempo real acontecia nas suas proximidades.



Figura 26 – Tatiana Vinadé em (Re)viver OUT (2012). Envelhecer. Local: Hall do Cal



Figura 28 – Tatiana Vinadé em *(re) viver out* (2012). *(Des)envelhecer*. Local: Hall do CAL. Final da Performance na galeria frente ao vídeo que transmittia *(re)viver in*.

2.5.5 *Passagem*

Esse trabalho foi desenvolvido durante a Exposição Frente ao Tempo, realizada na sala Claudio Carriconde, no Centro de Artes e Letras, de 22 a 30 de novembro de 2012. Como sugere o nome do evento, os trabalhos dessa exposição se relacionavam com o Tempo, através de performances, pintura, instalações, objetos, entre outros.

A intenção desse trabalho era confrontar o público com a velhice, assim como em *No ônibus das 16h*, porém, dessa vez, em um local institucionalizado para a arte.

Para a concretização desse trabalho, como preparação para performer, foi realizado o trabalho base da Pré-Performance.

Na segunda fase, no estudo do contexto, a atriz/performer deteve-se em aprofundar os referenciais sobre a velhice, mas, principalmente, em observar mais atentamente pessoas idosas que fazem parte do cotidiano da atriz/performer. Essa observação apontou que, em alguns dos idosos observados, principalmente aqueles com idade bastante avançada ou debilitados por doença, apresentavam falta de perspectiva ou mesmo a falta de vontade de seguir a vida. Mesmo com o carinho da família e dos amigos, alguns idosos entram nesse ritmo, talvez por descrédito na própria vida. Aos olhos da atriz/performer, alguns idosos aparentam estar apenas esperando a morte chegar. E essa espera se mostra angustiante, à medida que não há algo que faça passar o tempo ou ocupar o tempo, enquanto isso, os dias vão passando, a vida segue seu ciclo e essas pessoas apenas ficam a fitar as paredes.

Passagem (Figura 28) é *Minha Velha* sentada em sua cadeirinha o mais imóvel possível, lançada ao acaso, ao imprevisto, ao encontro dentro da galeria entre outras obras artísticas. Assim como em *(re)viver*, o figurino, os sapatos e a cadeirinha de *Minha Velha* eram expostos em um cabide na ausência da atriz/performer.

A Performance recebe este nome, *Passagem*, porque diz respeito à velhice, uma fase da vida que muitos chegam e mantêm-se por determinado período de tempo até passarem por ela rumo a outro plano de existência ou ao fim, conforme suas crenças. Como dito anteriormente, a velhice, geralmente, é associada à ideia de solidão e até mesmo à morte. Dessa maneira, a velhice exposta na galeria, insistindo em permanecer o maior tempo possível na figura de *Minha Velha*, propõe

ao público olhar para uma caminhada, quantas passagens se fazem presente ali, quantas vivências, quanta vida que se aproxima da morte, possibilitando refletir sobre suas passagens já realizadas e aquelas que ainda estão por vir. A imobilidade de *Minha Velha* confrontava a passagem rápida do público.

Acredita-se que é para a velhice onde todos caminham irreversivelmente, alguns são impossibilitados de chegar lá, mas é o próprio curso da vida, inegável.

Para a atriz/performer, a reação do público também foi semelhante à reação ocorrida na Performance *No ônibus das 16h*: as pessoas passavam muito rapidamente por *Minha Velha*, quase sem querer vê-la. No entanto, acredita-se que, mesmo que as reações sejam similares, *Passagem* é realizada dentro da galeria, e, por isso, a reação do público é, no mínimo, mais discreta do que aquela provocada em espaço público, como no ônibus. Na galeria, espaço já institucionalizado para a obra de arte, o contexto declara que se trata de um trabalho artístico. Mas, ainda assim, a presença de *Minha Velha* pode provocar desconforto, porque se trata de uma pessoa como qualquer outra, no meio de outras obras, como se fosse um objeto. Enfim, é um ser vivo pulsante, o artista em arte, que permanece entre pinturas, objetos e instalações, entre outros.



Figura 28 – Tatiana Vinadé: *Passagem* (2012)

Após a descrição de cada Performance é possível perceber o percurso do deslocamento da personagem Ama para *Minha Velha*, sujeito da ação performática.

Na primeira Performance, *Contando o tempo*, há, ainda, uma figura sem nome definido, mas próxima a Ama, devido a suas características e ações, como compartilhar histórias a partir de textos mais ou menos estabelecidos, a partir dos relatos de situações vividas na Casa, isto é, havia um texto construído pela atriz/performer.

Na segunda Performance, *No ônibus das 16h*, inseriu-se a figura Ama em um ônibus; a ação começa a desarticular ainda mais a figura inicial, mantendo sua corporeidade, que passou a ser entendida como visualidade, pois essa figura não trata mais da Ama de *Medéia*, mas mantém a imagem de uma velha, podendo ser, agora, qualquer velha. Aqui, ela era uma velha em um espaço cotidiano, um ônibus, sentada em um local inadequado para qualquer pessoa sentar.

A posterior reflexão sobre esta Performance fez emergir a denominação *Minha Velha*, pois passou a tratar-se da velha da atriz/performer, não a velha de um texto ou de determinada situação teatral.

Em *Perecendo*, o processo de construção da atriz/performer em *Minha Velha* é a obra que personifica o perecimento da Vila Belga. Em *Perecendo*, há o desnudamento da atriz/performer, que se mostra tal como é, e, aos poucos, vai se (des)construindo ou construindo seu sujeito da ação performática.

A Performance *(re)viver*, por sua vez, em suas duas manifestações, ao vivo e no vídeo, pôde ser considerada, em parte, uma continuação de *Perecendo*, porque mostra o envelhecimento, mas, aqui, também, aparece a vontade própria de muitos seres humanos, de querer ser mais jovem, de não envelhecer. Todo esse processo é a obra, *Minha Velha* é uma das pontas desse ciclo. De toda maneira, há uma representação do duelo contra o tempo, envelhecer e querer rejuvenescer.

Finalmente, em *Passagem*, *Minha Velha* passa a ser o objeto de arte. Na galeria, entre outras obras, é vista como mais uma obra, porém, em carne e osso, que poderia ser a morte, a velhice, o cristalizado, a ausência presente, a solidão, o fim.

Desse modo, percebe que o Tempo, os limites, a corporeidade, a ação e o contexto promoveram o deslocamento da personagem em sujeito da ação performática e, conseqüentemente, o encontro desse corpo em trânsito entre Teatro e Arte da Performance.

A reflexão mais aprofundada sobre esses trabalhos, bem como a discussão da pesquisa sobre o deslocamento de uma personagem para sujeito da ação performática que implica a relação do corpo da atriz/performer entre o Teatro e a Arte da Performance serão abordadas no próximo capítulo.

3 O CORPO-ARTE EM TRÂNSITO

O trabalho em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- Mestrado/UFSM presume não somente a prática do artista, mas, sobretudo a reflexão sobre e a partir dessa prática. Nesse sentido, a atriz/performer refletiu sobre seu processo, estudando-o e analisando -o, bem como fez sua prática a partir da teoria, teorizando a partir dela, na tentativa de traduzir, em palavras, sua trajetória poética. À medida que a atriz/performer se insere no processo de criação, ela própria se altera, faz parte da criação, na prática, no processo em laboratório na realização das Performances, e não se ausenta desse processo.

A Arte da Performance e o Teatro implicam necessariamente na presença do corpo em estado de arte que será chamado daqui em diante de corpo-arte. Há pontos que aproximam uma arte da outra, ao passo que há pontos que as diferenciam, embora há trabalhos contemporâneos que se utilizam das características singulares de cada uma, compondo uma obra que, muitas vezes, dificulta sua definição rigidamente.

De acordo com Goldberg (2006) sabe-se que há características que distinguem a Performance de um evento teatral, mas, como defende a autora, não há regras rígidas e fixas que engessam a ação performática. Ainda, segundo a citada autora,

a performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem roteiro preparada; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Dessa maneira, é possível perceber o quanto é ampla e abrangente a Arte da Performance, condição que favorece que o corpo seja apresentado de diversas maneiras. Portanto, recorre-se a Matesco no que se refere ao corpo na Arte Contemporânea e que se reflete nas ações performáticas,

será que o sentido do corpo na Arte Contemporânea pode ser compreendido apenas pelo deslocamento de pessoas, pelos fragmentos orgânicos, como sangue, crânios, dentes, trouxas ensanguentadas, urina? Se a presença de elementos corpóreos contraria a sublimação tradicional do corpo expressa no gênero do nu, a redução do corpo apenas à sua

corporeidade achata a riqueza de sua complexidade. Certamente, a exposição de dimensões do corpo antes reprimidas profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente. No entanto, fazer o caminho oposto é afirmar a literalidade de um corpo primário é apagar sua ambiguidade constituinte (MATESCO, 2009, p. 8).

O trabalho a partir do corpo oferece infinitas possibilidades ao artista, como apresentar-se a si mesmo, mas também através da representação, no sentido de reprodução, de relação ou de referencialidade a algo existente e conhecido culturalmente.

Nesse sentido, performers de diferentes áreas vão utilizar, inicialmente ou durante todo seu trabalho, ferramentas que lhe são mais conhecidas e próximas, mesmo que se proponham a dialogar com outras áreas. Essa proposição se faz clara desde as primeiras manifestações da Performance, realizadas ainda no século XX, quando artistas partem da sua área de conhecimento em direção a esse campo múltiplo, comungando as ideias que essa linguagem defende, investindo na presença corporal, nas ações realizadas no *aqui-agora* e nas diversas e diferentes relações com o público. É possível, muitas vezes, perceber qual especificidade artística serviu como pontapé inicial para o trabalho de cada artista, assim como Pollock e Yves Klein partiram da pintura; John Cage, da música; Beuys, da escultura; Artaud e os grupos *Open Theatre* e *Living Theatre*, do teatro.

Cada artista também desenvolve seu trabalho a partir de suas motivações peculiares, mas, nesse contexto, o ponto comum a todos é o corpo em arte. Portanto, compreende-se que o artista visual, assim como o ator, quando em Performance Artística, são corpos-arte “e não alguém que mora dentro deste corpo e o utiliza como uma espécie de instrumento, que pode ser tocado a seu serviço” (NUNES apud GREINER; AMORIM, 2003, p. 120). De acordo com a colocação de Maria Rita Kehl, conforme a exposição de Canton, “dizemos sempre ‘meu corpo’, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Que dizer, o eu é o corpo” (CANTON, 2009, p. 110).

Tanto o performer quanto o ator não entram em arte ou não se colocam em Performance ou em cena impunemente; mesmo que cada um possua seu entendimento sobre a arte, sua concepção para realizar suas ações, preparam-se de maneira peculiar.

A exemplo disso, nos trabalhos de Gilbert e George (Figura 9), mesmo que não haja a intenção da representação por parte dos artistas, pode-se entender que há, em seus trabalhos, a representação de esculturas. Entende-se, dessa maneira, porque esses artistas se convertem no objeto de arte, são escultores que fazem esculturas e essas esculturas são eles mesmos. A representação que se identifica nesses trabalhos ocorre no momento em que os artistas se colocam no lugar do objeto, isto é, quando eles assumem que são as esculturas.

Nas Performances de Beuys, embora o artista não se manifeste com uma personagem, pode-se verificar indícios de representação pela relação que estabelece com os objetos que compõem suas ações: sua roupa e chapéu geralmente os mesmos, podem ser identificados como figurinos e adereços, mas, principalmente, pela relação que o artista estabelece com esses objetos.

na performance existe uma ambiguidade entre a figura do artista performer A de um personagem que ele representa. Na performance de Joseph Beuys quem está lá é o próprio artista e não alguma personagem. No entanto, é importante distinguir, no entanto, que a medida que Beuys metaforicamente está representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um Beuys ritual e não o Beuys do dia-a-dia (COHEN, 1989, p. 58).

Os objetos utilizados por Beuys são bastante significativos, possuem profunda relação com sua vida e também produzem sentido de forma geral. Na Performance *Coiote, eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974) (Figura 8), todos os componentes da ação estão a serviço do performer, que tem a intenção de comunicar sobre a exploração americana. Cada objeto utilizado nesse trabalho possui sua referencialidade, no sentido de representar algum elemento ou relação ou situação dessa exploração. Segundo Castillo, ainda ao aderir ao *Fluxus*, Beuys

pôde elaborar uma produção que englobava o espetáculo, a ação dramática, a ambientação e a pedagogia que se revestia o espaço total de sua obra. Em seus Happenings, o espectador era envolvido de tal forma, que se tornava o próprio protagonista da ação (CASTILLO, 2008, p. 195).

Cindy Sherman, em seus trabalhos fotográficos, apresenta personagens e, sendo assim, acaba por não revelar a sua identidade, isto é, não se apresenta em seu próprio nome, mas através de personagens construídas a partir de estereótipos do universo feminino. Por esse motivo, acredita-se que o trabalho dessa artista

possa ser considerado como referencial para esta investigação, visto que imita alguém criando em si uma personagem para a realização de Performances.

Os trabalhos a partir da Ama alteram a atriz/performer em função das exigências impostas pela personagem, desestabilizando seu corpo em busca de uma velha. Esse corpo reconstruído não revela a identidade da atriz. Na presente pesquisa, acredita-se que a corporeidade construída para Ama desacomoda o corpo da atriz/performer para atender aos propósitos desse corpo voltado para uma situação teatral específica, estar em arte. A corporeidade cênica, não habitual da atriz/performer afeta tudo que lhe envolve, corpo, voz, olhar, caminhar, maneira de falar, de sentar, de ficar em pé.

Enquanto Cindy Sherman utiliza diversas personagens (Figura 29) para remeter-se a estereótipos, nesta pesquisa, utiliza-se apenas uma figura que, no decorrer das Performances realizadas, sofre o deslocamento da personagem para sujeito da ação performática, proporcionando a atriz/performer o trânsito entre o Teatro e a Performance.



Figura 29 – Cindy Sherman: *Untitled* (2008)

A personagem Ama, fio condutor desta investigação, não foi criada para ser um estereótipo da velhice, mas foi construída, como descrito no segundo capítulo, a partir da pesquisa de campo, que possibilitou a *Mimesis Corpórea*, bem como a partir da análise do texto dramaturgic que fizeram parte do trabalho da atriz, tendo, portanto, sua origem no Teatro.

Para as Performances realizadas nesta pesquisa, as ações foram definidas previamente de acordo com seu contexto e, para a maioria dos trabalhos, foi organizada uma espécie de roteiro para a realização dessas ações. Esses roteiros consistiam no estabelecimento das proposições contextualizadas nas quais se desenrolariam as Performances. A tentativa de organizar as ações performáticas servia como base e ponto de apoio para a atriz/performer. Não havia, nesses roteiros, a rigidez, por exemplo, de uma linha de ação dramática, com cenas e ações definidas e tempo determinado. Em Performance, as proposições poderiam ser constantemente alteradas.

As alterações no roteiro foram bastante acentuadas, por exemplo, na Performance *Contando o Tempo*, para a qual haviam sido organizadas possíveis ordenações com várias histórias da Casa Manoel Ribas para serem contadas por *Minha Velha*. Durante a realização das Performances houve a interferência constante do público, que também contou histórias, provocando rápidas reorganizações.

As Performances *Perecendo* e *(re)viver out* tinham um roteiro estabelecido, em *Perecendo*, era o envelhecimento, e, em *(re)viver*, era o envelhecimento e o (des)envelhecimento. Embora houvesse uma sequência definida para essas ações, havia a possibilidade de interferências das pessoas e do meio em que foram realizadas, mas, sobretudo do tempo de duração de cada trabalho que sofria variações em função do seu contexto.

Para as Performances *No ônibus das 16h* e *Passagem*, foi definida apenas a ação, a mesma ação para ambas, pois, nessas Performances, a ideia do evento era a alteração provocada pela diferença de contextos nos quais foram realizadas, especialmente por tratar-se da experimentação do espaço cotidiano e do espaço institucionalizado para a obra de arte, respectivamente, e pelo tempo de duração de cada trabalho.

Percebe-se, desse modo, que, na maioria das Performances, houve mudança de proposição e de contexto, houve interferências externas de pessoas, do lugar/espaço de sua realização e da duração temporal da ação performática. Nessas ações performáticas, a atriz/performer está mais vulnerável a essas interferências,

por exemplo, do que no seu monólogo *Medéia* realizado no palco, onde estava mais resguardada de possíveis imprevistos¹⁵.

Tais interferências provocam alterações no planejamento base das Performances. O artista, nesse momento, não pode estar indiferente ao entorno. Nas Performances, compartilha-se o pensamento de Cohen, “há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’.)” (COHEN, 1989, p. 97-98).

Dessa maneira, percebe-se que o entorno com todos os seus componentes (pessoas, espaço, tempo) se impõe à decisão das ações a serem desenvolvidas, alterando, conseqüentemente, as possibilidades de *Minha Velha*, bem como o corpo da atriz/performer ao se lançar ao acaso, ao inesperado, ao imprevisto, próprio das artes efêmeras, pois

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo [...]. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente (GREINER, 2005, p. 122-123).

O contexto propõe ações diferentes daquelas instituídas pelo material textual do teatro. Rompe-se, ainda, com a ficção, não havendo mais as exigências da narrativa, o que conduz a atriz/performer a reelaborar incessantemente suas ações. Não ocorre mais a representação, mas há uma proposição de ações.

A necessidade de reorganizar ações em função de cada contexto e as interferências que provocaram mudanças contribuíram significativamente para a efetivação do deslocamento da personagem para o sujeito da ação performática, que, por sua vez, foi responsável pela mutação de Ama em *Minha Velha*. Essa mutação se constituiu, como dito, o ponto fundamental desta pesquisa. Percebe-se que ocorre essa mudança de Ama em *Minha Velha* porque esse deslocamento provocou o desvencilhamento da personagem com a da sua trama de origem, fazendo com que a atenção se voltasse somente para a ação propositiva

¹⁵ Há espetáculos teatrais, como aqueles realizados na rua ou até mesmo no palco, que provocam o público a se manifestar e sofrem interferências dele. Não é o caso, por exemplo, do monólogo *Medéia*, apresentado num palco italiano com a separação bem definida entre atriz e plateia e não estimulava qualquer interferência por parte desta.

contextualizada num tempo-espaço que, nesta pesquisa, era determinado, ainda pelas interferências externas as quais eram submetidas as Performances. Nesse sentido, não há mais a personagem, mas *Minha Velha*, uma figura que mantém a corporeidade/visualidade da Ama e que elabora suas ações ressignificando-se de acordo com o contexto onde está inserida e assumindo, assim, outros sentidos. Desse modo, *Minha Velha*, embora tenha origem em uma personagem teatral tradicional, tampouco é apenas a atriz ou a performer, mas uma mistura entre as duas, que resulta nessa figura. Por outro lado, essa figura também se alimenta de sua vida e se não fosse sua, seria a Velha de outra pessoa, outros velhos, um arquétipo, enfim, um amalgamado de tudo isso. Nesse sentido, recorre-se ao conceito *não não eu* desenvolvido por Richard Schechner. Para o citado professor, esse conceito refere-se à possibilidade de ser outro. Essa característica é presente no Teatro e nos rituais, conforme a Teoria dos Estudos das Performances. Esse pressuposto também complementa o que Schechner denominou como comportamento restaurado. Este conceito, *não não eu*, pode ser entendido no sentido de como a atriz/performer se comporta como se fosse outra pessoa, mas também pode ser a atriz/performer em outros estados de sentir, de ser/estar, de pensar e de agir.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” (SCHECHNER, 2011, p.35).

É possível também entender que *Minha Velha* pode continuar sendo entendida como uma personagem, mas não mais no sentido tradicional do termo, mas uma personagem que pode ser/ter múltiplas possibilidades, como o Tempo. Nesse sentido, *Minha Velha* também pode ser uma personagem a serviço do contexto propositivo e que altera e reelabora suas ações infinitamente.

Essas inúmeras possibilidades que rodeiam *Minha Velha* no que tange à representação aproximam-se do depoimento do artista português radicado no Brasil, Artur Barrio (1955-), sobre seu trabalho *Trouxas Ensanguentadas* (Figura 30).

Nessa ação, o citado artista espalha trouxas compostas de carne crua de animais em diversos locais de Belo Horizonte em 1970. Segundo Barrio,

compostas de carne de animal enroladas como uma trouxa, são utilizadas no seu sentido plástico e não no sentido da decomposição da carne, por exemplo, ou das varejeiras que irão aparecer pela decomposição. A carne seria algo mais impactante que sairia da representação, mas ainda é uma representação. Depende do que o espectador queira pensar o que aquilo é, ou o que não é (BARRIO, 2005)¹⁶

Segundo o professor, curador e crítico de arte, Fernando Cochiaralle, “fazia parte desta intervenção a ideia de efemeridade do fato de haver carne de verdade de animais embrulhadas que iriam entrar em decomposição, que não haveria sobreviventes” (COCHIARALLE, 2005).¹⁷



Figura 30– Artur Barrio: *Touxas ensanguentadas* (1970)

Percebe-se, nessa obra de arte, que Barrio trabalha com a possibilidade de representação, as trouxas fazem alusão aos corpos encontrados sem explicação alguma durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Nesse sentido, ainda segundo Barrio (2005), não é, necessariamente, a representação de algo, ao mesmo tempo em que pode representar tudo o quanto a imaginação do público permitir. A representação, portanto, não precisa ser óbvia ou facilmente reconhecida. Existe a possibilidade de se trabalhar a representação de diferentes modos, assim como de apresentar o corpo de inúmeras maneiras.

¹⁶ Vídeo **O corpo na arte contemporânea brasileira**. Produzido por Itaú Cultural (2005). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-J0E>>.

¹⁷ Vídeo **O corpo na arte contemporânea brasileira**. Produzido por Itaú Cultural (2005). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-J0E>>.

Para Bonfitto, “quando falamos em representação, estamos na maior parte dos casos nos referindo a um objeto que contém um grau reconhecível de referencialidade”. (BONFITTO, 2008, p. 89-90). Nesta pesquisa, o termo representação, também pode ser utilizado no sentido de se colocar no lugar de algo ou alguém. Mas, também, pode significar o encontro de um *equivalente*, ou ainda de reapresentar, como defende Burnier (BURNIER, 2001, p. 21). Conforme Cocchiaralle¹⁸, “O corpo sempre foi representado nas Artes. É quase impossível você pensar numa obra de arte onde não exista o corpo de alguma maneira”.

Ao refletir sobre as Performances realizadas, percebem-se pontos de encontro entre o trabalho do performer e do ator, como a necessidade de “trabalhar-se, (re)trabalhar-se, enfim, doar-se” (FERRACINI, 2003, p. 24). Admita-se, não é tarefa fácil, pois perceber-se exige treino também, perceber que eu, corpo, ainda não consigo alcançar algum objetivo, e, muitas vezes, é preciso voltar, de outra maneira, ao ponto de partida. Lidar com o inesperado, aproveitar, apropriar-se do imprevisto e fazer dele material para o trabalho, são desafios inerentes a arte do performer e do ator.

Nesta investigação, permitiu-se evidenciar e centrar-se nas características similares entre a Arte da Performance o Teatro, sabendo-se que, nas fronteiras tênues dessas linguagens artísticas também há pontos que as diferenciam. Essas especificidades serão comentadas mais adiante, após a abordagem dos pontos em comum. Como já visto, a primeira relação que se estabelece entre Teatro e Performance situa-se na presença do corpo em arte. Ao falar de presença

de alguma forma, a empregamos com todos esses sentidos e mais alguns. Ela se confunde com a própria atuação, pois as práticas performativas não são outra coisa, senão as artes da presença. É preciso estar em presença do público para fazer acontecer o que chamamos de teatro, dança, espetáculo, performance. Por isso, a presença, paulatinamente, começa a ser empregada, não apenas como qualidade, mas também como natureza da atuação do performer. Qualidade e natureza que se hibridizam na busca do performer (ICLE, 2011, p. 16).

Essa presença, no Teatro, assumiu uma implicação maior, ligada, ainda, aos princípios inerentes ao trabalho do ator como disponibilidade para jogo, a habilidade

¹⁸ Vídeo **O corpo na arte contemporânea brasileira**. Produzido por Itaú Cultural (2005). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-J0E>>.

para a improvisação, a atenção, o compartilhamento, o domínio das qualidades da ação, a dilatação em cena, entre outros.

Todo performer experiente sabe que estar em cena é, necessariamente, expor-se demasiadamente e, por mais organizados, preparados e ensaiados que os performers e/ou os atores estejam, é uma situação única, de entrega e de surpresas. O deslocamento de um lugar para o outro sempre, seja este qual for, desacomoda, produzindo alterações que desafiam as pessoas envolvidas. Estar em arte é correr riscos que geram instabilidade, insegurança, mas também estimulam a experimentar cada vez mais e mais profundamente esse estado.

A capacidade de jogar e improvisar advém da atenção que ativa diversos sentidos na realização de cada ação e no contato com o outro, seja este outro um ator e/ou também o público. As qualidades do corpo-arte contribuem decisivamente para a realização da ação cênica, visto que, enquanto arte efêmera está sujeita a imprevistos que devem ser conciliados pelos performers.

Acredita-se que os performers precisam saber lidar com o inesperado, não somente externo, mas também das reações do seu corpo a suas ações.

Nesse contexto, tanto o performer quanto o ator, na realização de suas artes, promovem, com seu público, uma comunhão. Essa comunhão tem sentido de doação, e, assim, estabelecem-se relações entre o performer e o ator, a partir das palavras de Renato Ferracini, onde se lê ator poder-se-ia também, ler performer:

ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse “se”, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar a plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais escondidos de sua alma (FERRACINI, 1996, p. 24).

As semelhanças e diferenças entre o Teatro e a Arte da Performance foram discutidas no decorrer deste texto, mas os pontos em comum elencados previamente foram realmente evidenciados na realização das Performances desta investigação, isto é, foram percebidos, assimilados pelo corpo-arte em ação, assim como as características que distinguem uma arte da outra que serão expostas a seguir.

Embora já se tenha abordado sobre as características que fazem do Teatro e da Performance artes distintas, mas com pontos em comuns, nesse momento,

buscou-se reforçar suas singularidades conforme aponta o performer Gómez-Pena, para, então, discutir as diferenças vivenciadas pela atriz/performer em seu percurso poético. Nesse trânsito entre o Teatro e a Performance, alguns fatores se sobressaíram, deixando à mostra as especificidades de cada área.

A pesar del hecho de que con frecuencia ambos ocupan el mismo escenario, existen algunas diferencias fundamentales: El virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy apreciadas en el teatro; mientras que en el performance, la originalidad, los asuntos de interés local, y el carisma son mucho más apreciados. Incluso las formas más experimentales y antinarrativas de teatro que no dependen de un texto, tienen un principio, una crisis dramática (o una serie de ellas), y un final. Un "evento" o "acción" de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, *stricto sensu*, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público a esta experiencia (GÓMEZ-PENA, 2005, p. 217)¹⁹.

As considerações de Gómez-Pena reforçam algumas diferenças já comentadas, como a preocupação com uma preparação para a cena teatral, através de treinamentos e ensaios para os atores. No Teatro também, frequentemente há um tempo determinado para a apresentação do espetáculo ao público, bem como sua estrutura de cenas e ações definidas do início ao fim. Na Performance, apresenta-se um processo de ações sem necessariamente um final determinado, um conflito a ser apresentado.

Dentre essas e outras especificidades compreendidas entre o Teatro e a Arte da Performance, há aquelas, já citadas, como o Tempo, os limites, a corporeidade, a ação e o contexto que marcam o trabalho da atriz/performer nessa investigação. Nesta pesquisa, observa-se que o tempo, na Performance, é imensamente diferente do tempo no Teatro. A diferença de tempo foi percebida pela atriz/performer não somente durante a realização de cada Performance, mas também na sua preparação corporal.

¹⁹ Apesar do fato de que ambos muitas vezes ocupam o mesmo palco, há algumas diferenças fundamentais: o virtuosismo, formação e competências são altamente considerados no teatro, enquanto na performance, originalidade, questões locais, e carisma são muito apreciados. Mesmo o anti-narrativo e o teatro mais experimental não dependem de um texto, ter um começo, uma crise dramática (ou uma série deles), e um fim. Um "evento" ou "ação" desempenho é apenas uma parte de um processo muito mais longo que não está disponível para o público e, nesse sentido, a rigor, não tem começo nem fim. Nós simplesmente escolhemos uma parte do nosso processo e abrimos as portas para expor o público a esta experiência. (Tradução nossa).

No Teatro, há um tempo sintetizado, reduzido, e há uma preparação através de ensaios para a quantidade de tempo estimulada. Na Performance, o tempo é real se prolonga e age diretamente na ação. A interferência na ação altera o trabalho e a atriz/performer, ativando a exploração de seus limites físicos.

Para a atriz/performer, o tempo na sua preparação corporal também se mostrou diferente do tempo no ensaio para o monólogo por exemplo. Para as Performances, mesmo que houvesse um trabalho de recordar e manter a corporeidade daquela que era a personagem Ama, havia mudanças no planejamento em laboratório conforme as propostas que seriam realizadas de acordo com os eventos. Portanto, não se construiu uma linha de ações, mas ações para as proposições que envolveram experimentar essa corporeidade, bem como sua construção e desconstrução em diferentes tempos. Nos ensaios para o monólogo, as ações definiam um tempo aproximado para o espetáculo.

Muitas vezes, na preparação de atores, busca-se vencer suas resistências, ir além de seus limites para quando entrarem em cena estiverem aptos em sua plenitude para encontrar seu público. Na Performance, também o tempo provoca os limites físicos, mas frente ao público, no exato momento de sua realização: “[...] na arte performática a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontra fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética aspirando antes a uma ‘autotransformação’” (LEHMANN, 2007, p. 228).

Embora, nos trabalhos desta investigação, *Minha Velha* nem sempre ficasse apenas sentada durante o tempo de cada Performance, ela desafiou os limites da atriz/performer por ficar em uma mesma posição durante toda a ação. A corporeidade não habitual da atriz/performer afeta tudo que lhe envolve, corpo, voz, olhar, caminhar, maneira de falar, de sentar, de ficar em pé. A exploração de limites, aqui, refere-se ao tempo em que se permanece nessa outra corporeidade e manteve-se quase imóvel por muito tempo em algumas de suas ações, alterando o corpo como um todo. Esse ponto foi denominado, pela atriz/performer, de resistência no desconfortável e é constante em suas Performances. Essa condição favoreceu que a atriz/performer desenvolvesse outros pontos de equilíbrio não costumeiros e sustentasse-os por tempo alargado a partir de técnicas utilizadas no Teatro que preparam para a arte. Sob esse aspecto, recorre-se às considerações de Barba sobre Equilíbrio de Luxo.

A maneira como os atores exploram e compõem a relação do peso/equilíbrio e a oposição entre movimentos diferentes, sua duração e seus ritmos, habilitam-no a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua (dos atores) presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço: não um tempo no espaço, mas um tempo-espaço (BARBA, 1995, p. 244).

No Teatro, a noção de tempo vem acompanhada do ritmo e desprende um trabalho intenso do ator para conseguir perceber e encontrar esse tempo-ritmo para suas ações (STANISLAVSKI, 1983). Cada ação, cada cena tem seu tempo-ritmo, que deve compor o espetáculo como um todo. O tempo-ritmo é a dinâmica do ator, é seu carro-chefe em conjunto com a ação.

A experiência na Performance revela outra relação da atriz/performer com o tempo:

do ponto de vista das artes plásticas, a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da dimensão temporal. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepeticibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento 'teatral' (LEHMANN, 2007, p. 224).

Ao realizar essas observações quanto ao tempo no Teatro e na Arte da Performance, observa-se suas peculiaridades.

Recorda-se que a referência que se faz aqui a espetáculo teatral diz respeito ao monólogo *Medéia*, do qual foi extraída a personagem Ama, que serviu como matéria-prima para esta investigação. Atualmente, há espetáculos teatrais com tempo de duração maior que o convencional, como o trabalho de Bob Wilson citado por Cohen:

A determinação temporal também é a mais ampla possível: Bob Wilson¹², que justamente faz experiências com a relação espaço-tempo, realiza espetáculos de 12 a 24 horas de duração (no Festival de Xiraz, em 1972, realizou o trabalho *Ka Mountain Guardenia Terrace*, que durou sete dias e consistiu basicamente numa experiência de tempo) (COHEN, 2002, p. 29).

Outro fator já bastante comentado nesta exposição é a ação. Nessas ações performativas, pode-se entender que o Teatro e a Arte da Performance são conduzidas pela ação. Falar sobre a ação²⁰ não significa estar o tempo todo em

²⁰ Entende-se ação como algo realizado com objetivo e intenção definidos, isto não, algo realizado com uma finalidade determinada.

movimento²¹. Essa observação remete às palavras da atriz Roberta Carrieri²²: “há mobilidade na imobilidade, mesmo parado o ator deve continuar a agir”²³. Roberta Carrieri tratava, aqui, do seu universo de trabalho, o Teatro, e falava sobre sua profissão de atriz. No entanto, entende-se que declaração também possa servir ao performer.

A Performance *O artista está presente* (2010), de Marina Abramovic, citada no primeiro capítulo, apresenta essas características, pois a performer permanece apenas sentada e imóvel durante o dia inteiro, por alguns meses e, dessa maneira, altera o espaço e o espectador, sem movimentar-se, é apenas uma presença. Nesse sentido, recorre-se às palavras de Barba (1995), que se referem ao seu campo de trabalho, o Teatro, mas que se acredita ser possível utilizar também para o performer,

a presença total nada tem a ver com a violência, com pressão ou com a procura pela rapidez a qualquer preço. O ator pode estar extremamente concentrado, sem movimento, mas nesta imobilidade mantém todas as suas energias à mão, tal como um arco esticado, pronto para deixar a flecha voar (BARBA, 1995, p. 245-246).

O contexto no qual foram realizadas as Performances também foi um ponto fundamental para o trabalho, bem como promove relações com o fazer teatral. No Teatro, a Ama narra seu contexto teatral criado pelo autor, informando-o ao público, através de suas ações realizadas pela atriz em cena. Nas Performances, o contexto é, ao mesmo tempo, criado pelos artistas como interfere diretamente nas ações da atriz/performer. Enquanto que no monólogo, por exemplo, o lugar, um dos componentes do contexto, era informado e representava os ambientes necessários ao espetáculo, pela via das ações determinadas previamente, nas Performances, o contexto interferia nas ações e provocava, em conjunto com os demais fatores expostos aqui (tempo, lugar e público), o deslocamento da personagem para sujeito da ação performática de *Minha Velha*.

Enfim, esse deslocamento permitiu a passagem da representação para a apresentação (BONFITTO, 2008), uma das características determinantes da ação performática, promovendo o rompimento de fronteiras entre a atriz e a performer.

²¹ Por movimento entende-se, nesta investigação, mexer-se sem intenção, apenas movimentar o corpo sem objetivo.

²² Roberta Carrieri é atriz do grupo de teatro Odin Teatret (Dinamarca), dirigido por Eugênio Barba.

²³ Comunicação apresentada durante demonstração técnica realizada no FILO (Festival Internacional de Londrina), realizado em maio de 1999.

Acredita-se, então, que *Minha Velha* é a figura que transitou entre a atriz e a performer. Essa figura atestou o corpo em trânsito entre o Teatro e a Arte da Performance e proporcionou à atriz/performer situar-se na definição, proposta pelo autor supracitado, de *apresentação*, que, segundo ele,

é uma das qualidades constitutivas da esfera da atuação é justamente aquela de evidenciar, antes de tudo, qualidades ligadas à manifestação de uma presença, e todas as suas implicações. Desse modo, se pensarmos nos processos de atuação, o prevalecer da esfera de apresentação geraria resultados que ultrapassariam a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em evidência, por exemplo, a corporeidade e suas qualidades expressivas (BONFITTO, 2008, p. 92).

Se a apresentação, segundo Bonfitto, é uma das esferas da atuação, acredita-se pertinente entender primeiramente o que este último termo abrange. Para tanto, remete-se às colocações de Ferracini para o termo atuação:

O ator, e mesmo o dançarino e o performer, todos eles, atuam. Atuam enquanto ação de atuar, de modificar, de possibilitar. O ator atua COM sua interpretação ou representação assim como o dançarino atua COM sua dança e o performer atua COM sua performance. Atua, age afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações microscópicas afetivas. E é justamente nesse par em fluxo percepção macroscópica-sensação microscópica que a lógica da atuação se gera. Isso significa que esse movimento atuante ativo dobra, desdobra e redobra o espaço-tempo (FERRACINI, 2008, p. 3).

Os performers, então, interferem nos contextos nos quais realizam suas ações e, simultaneamente, sofrem interferências desse mesmo contexto. Desse modo, percebe-se que há uma reelaboração constante das suas ações, bem como na atriz/performer e que se remete à manifestação de uma presença e suas decorrências.

Esta investigação entende essa presença como “uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos *performers* ou quando assistimos a uma prática performativa” (ICLE, 2001, p. 17).

Acredita-se que as considerações de Bonfitto, sobre apresentação, possam, de certa maneira, entrar em sintonia com colocações de Matesco (2009) quando a autora defende que:

O debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, pois se tiraria o “re” da apresentação restando a apresentação. A confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento. O significado da performance reside na relação estabelecida entre emissor e receptor, pois é um ato de comunicação (MATESCO, 2009, p. 47).

Essas diversas considerações convergem para a noção de que o corpo gera sentido a partir de si mesmo não apenas na Performance mas também no Teatro Contemporâneo, portanto, pode servir tanto ao performer quanto ao ator.

Desse modo, a postulação de Pavis (1999), comentada no primeiro capítulo, referente à sua defesa de que o performer apresenta-se em seu próprio nome, e, o ator, através de uma personagem, passa a ser questionada, no sentido que o ator, no Teatro contemporâneo, também se apresenta por si só, sem, necessariamente, a representação de um personagem.

Nesse sentido, cita-se novamente Bonfitto, (2008), no que se refere a essas atuais proposições para o ator, a “medida em que o ator não dispõe de uma história que poderia funcionar como eixo de seu trabalho, necessariamente o foco de sua atenção deverá ser deslocado da esfera do “quê” para a esfera do “como”” (BONFITTO, 2008, p. 95).

Bonfitto nessa citação refere-se ao ator no teatro pós-dramático, termo cunhado pelo teórico alemão Lehmann (2002). Segundo Fernandes (2008, p. 12), para Lehmann, o teatro pós-dramático trata-se de “um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença que não está sujeito á lógica da representação”, entre outras características.

Essas diversas considerações convergem para a noção de que o corpo gera sentido a partir de si mesmo não apenas na Arte da Performance, mas também no Teatro Contemporâneo, portanto pode servir tanto ao performer quanto ao ator.

Essa e outras características que, até então, distinguiam o trabalho do performer e do ator, misturam-se em trabalhos de diversos grupos teatrais como aqueles citados no primeiro capítulo, mas também os grupos de teatro *Cia. de Atores*, *Teatro da Vertigem no Brasil* e *Fura dels Baus*, na Espanha, entre outros. Esses grupos são exemplos de atores e diretores de Teatro que questionam os padrões tradicionais do fazer teatral, bem como o papel do ator.

Cada artista busca em si mesmo e naquilo que lhe cerca material para sua arte. Seu material é ele próprio, é a sua vida com tudo o que lhe constitui, seu ser,

suas histórias, suas relações, suas vivências, seus pertences, enfim o que lhe da vida e o que lhe faz viver. Desse modo, entende-se que através do deslocamento da personagem Ama para sujeito da ação performática foi proporcionado a atriz/performer a experiência do corpo em trânsito entre o Teatro e a Performance na figura de *Minha Velha*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cada processo artístico, diversos questionamentos nascem gerando incertezas e dúvidas que, muitas vezes, encorajam os performers a seguir adiante e, outras vezes, apavoram a ponto de recuar. No entanto, segue-se sempre em frente, mas não se chega a um fim, apenas se fazem algumas pausas, umas pequenas outras longas, para se analisar a trajetória percorrida, para, mais tarde, pôr-se a caminho novamente. Assim é esta dissertação, não uma obra pronta, mas em construção, por isso, não há conclusões, mas algumas considerações sobre um longo e árduo trabalho.

Nesta pesquisa, decidiu-se “beber em outra fonte”, romper fronteiras e experimentar outros campos a partir do que já é conhecido, colocar-se em trânsito através de si mesmo, do próprio corpo, enfim correr riscos, próprio da vida e das artes efêmeras. Talvez todo esse discurso esteja mais na atriz/performer que vivenciou essa experiência do que nestas páginas escritas, que tentam traduzir o que este corpo assimilou, desacomodou, registrou, impregnou, encontrou, desalinhou e se reelaborou. Dessa maneira, o corpo em arte é o artista criador, indissociáveis, sem proprietário e propriedade, como um território único e indivisível.

A atriz/performer, almejando o trânsito entre o Teatro e a Performance, insere-se nas Artes Visuais, trazendo consigo o material que lhe é próprio, seu corpo, que, nesta pesquisa, inicia como uma personagem. No decorrer do processo, em muitos momentos, considerou-se se as Performances não seriam bastante teatrais, o que perturbava inicialmente a atriz/performer. A crise impregnada durou até o ponto que se questionou se a Performance é uma arte que vem desestabilizar padrões tradicionais do fazer artístico, que insere o corpo como arte e que espera, desse corpo, suas infinitas possibilidades, dialogando com diversas áreas, porque as Performances desta investigação não poderiam conter esse teor teatral ou, ainda, se essa característica desqualificaria as ações desta investigação como performáticas.

Frente a vários questionamentos, discussões, críticas e incentivos, acredita-se ter encontrado um caminho na Arte da Performance que atendeu as inquietações da atriz/performer. O corpo em trânsito entre o Teatro e a Arte da Performance esclareceu os pontos similares entre essas artes e, também, os pontos que as distinguem, elucidando o percurso e desfazendo os emaranhados provenientes dos

discursos entrecruzados tão próprios da Arte Contemporânea que contemplam as discussões sobre fronteiras e territórios.

A mutação da personagem Ama em *Minha Velha* atesta esse trânsito. O corpo em arte se constitui uma característica similar entre Performance e Teatro, mas há tantos outros aspectos; remetem-se aos fundamentos da ação em cada linguagem que provocam os limites da atriz/performer e que possibilitam dizer: sim, é possível marcar novos territórios, situar-se na linha divisória e dissolver fronteiras. O ato de transitar é fomentador de possibilidades e o exercício reflexivo e referencializador esclarecem ainda mais tais percursos.

Durante esta escrita, houve a tentativa de definir inúmeros conceitos nas artes, enfim tudo o que poderia ser enquadrado, inclusive *Minha Velha*. Mas, é interessante e fundamental confessar que, mesmo com tantas explicações do que essa figura tenha sido, ainda não existe, ao certo, tudo o que realmente ela ainda pode ser. *Minha Velha* é, enfim, a reunião de tudo o que já veio, o que está acontecendo e, ainda, o que está por vir, através da arte.

REFERÊNCIAS

ARCHER, M. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BARBA, E. Do “aprender” para o “aprender a aprender”. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: Dicionário da Antropologia Teatral. Campinas: HUCITEC, 1995.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Elaboração codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. 1994. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. (Coleção Temas da Arte Contemporânea). São Paulo: WMF Martins Pena, 2009.

_____. **Corpo, identidade e erotismo**. (Coleção Temas da Arte Contemporânea). São Paulo: WMF Martins Pena, 2009.

_____. **Espaço e lugar**: corpo, identidade e erotismo. (Coleção Temas da Arte Contemporânea). São Paulo: WMF Martins Pena, 2009.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a Arte Contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, v. 8, n. 1, p. 235-246, 2008.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. Atuar. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://portalabra2.dominiotemporario.com/memoria1/?p=933#high_1>. Acesso em: 20 dez. 2012.

FÉRAL, Josette. Formação: Teatro Performativo e Pedagogia – entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, v. 9, n. 1, p. 255-267, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselle. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMES-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 24, p. 199-226, jun/dez 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HARRISON, Charles et alP. **Modernismo em Disputa**: a arte desde os anos quarenta. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 1, p. 9-27, jan./jun. 2011.

LEHMANN, Hans-Theis. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MATESCO, Viviane. O corpo na Arte Contemporânea brasileira (2003). In: FERREIRA, Glória. (Org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, 2003. p. 531-537.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Bordas rarefeitas da linguagem Artística Performance: suas possibilidades em meios tecnológicos**. Brasília: UnB, 2000.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo do ator em ação. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 1999. p.119-136, 2003.

O CORPO na Arte Contemporânea Brasileira. Curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco. Itaú Cultural, [2005]. (6 min,1seg). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-J0E>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

PALACIOS, Annamaria da R.J. Velhice, palavra quase proibida; terceira idade, expressão quase hegemônica. In: COUTO, E.S; GELLNER, S.V (Orgs). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d) eficiências corporais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Rio Grande do Sul. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de História Oral. **Memória Cidadã: Vila Belga/** Sedac/CHO. – Porto Alegre: Sedac/ CHO, 2002.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-interpréte:** Processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

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

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. **O Percevejo.** Trad. Dandara. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.

SOUZA, Jesser de. A arte do olhar. **Revista do LUME,** n. 1, p. 99-103, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo em el proceso creador de lãs vivencias.** Trad. para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

STAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena (1997). In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Org). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p.163-168.

TAYLOR, Diana. **Performance.** Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

VARLEY. Julia. **Pedras d' água:** Bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.