

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
CURSO DE DANÇA-LICENCIATURA

JAQUELINE DONIDA MOLOSSI

PERFORMANCE EM DANÇA – ARTE POLÍTICA

Santa Maria, RS
2019

Jaqueline Donida Molossi

PERFORMANCE EM DANÇA – ARTE POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Dança-Licenciatura da UFSM como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Dança

Orientadora: Prof.^a Dr^a Carlise Scalamato Duarte

Santa Maria, RS
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

Jaqueline Donida Molossi

PERFORMANCE EM DANÇA-ARTE POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança-Licenciatura, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria.

Aprovado em 04 de dezembro de 2019.

Carlise Scalamato Duarte, Dr^a. (UFSM)
(Orientadora)

Gisela Reis Biancalana, Dr^a (UFSM)

Neila Cristina Baldi, Dr^a (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a minha mãe, Gorete Aparecida Donida, por ter me apoiado a seguir a carreira que eu sempre quis, por ter me possibilitado realizar os meus sonhos, por ter sido minha melhor amiga e sempre ter feito de tudo para me ajudar.

Agradeço à minha orientadora, Professora Dr^a Carlise Scalamato Duarte, pois ela foi a luz em semestres obscuros, foi a calma nas orientações desesperadas, foi quem eu precisava ter ao meu lado para realizar este trabalho.

Agradeço ao Robson Santiago da Cruz, por me apoiar nas loucuras, estar junto comigo nos momentos mais difíceis e de ápices do estresse, por me tranquilizar e ser meu companheiro, parceiro e amigo todos os dias.

Sale El Sol

*Te lloré hasta al extremo
De lo que era posible
Cuando creí yo que era invencible
No hay mal que dure cien años
Ni cuerpo que lo aguante
Y lo mejor siempre espera adelante*

*Y un día después de la tormenta
Cuando menos piensas sale el sol
De tanto sumar pierdes la cuenta
Porque uno y uno no siempre son
dos
Cuando menos piensas sale el sol
Cuando menos piensas sale el sol*

(Shakira)

RESUMO

PERFORMANCE EM DANÇA-ARTE POLÍTICA

AUTORA: Jaqueline Donida Molossi
ORIENTADORA: Carlise Scalamato Duarte

Este trabalho tem como tema a performance em dança. A pesquisa teve como objetivo investigar o que caracteriza a performance em arte e experimentar a criação de duas performances de dança como ato político, para compreender o que as diferencia de outros tipos de performance. Para isso, apresenta-se os conceitos de performance como linguagem (COHEN, 2002), os estudos de performance (SCHECHNER, 2006; GOLDBERG, 2006; BIANCALANA, 2015; SETENTA, 2016) e o termo cosmopolítica (STENGERS, 2007). O método utilizado foi a cartografia, que possibilita mapear o fazer artístico: a conceituação, as problematizações, as ações, as reflexões e as análises. A trajetória metodológica abrangeu a criação e apresentação de duas performances sobre acontecimentos que afetaram o meio ambiente brasileiro no ano de 2019, os quais foram de interesse de vários países. O trabalho também possibilitou o mapeamento do processo criativo das performances, a análise das percepções corporais da intérprete-criadora, a interação com o público e o relato da experiência artística. As performances foram intituladas: 1ª) “Amazônia em Chamas”, apresentada na Jornada Acadêmica Integrada, da Universidade Federal de Santa Maria em outubro de 2019 e 2ª) “Em Mar aberto”, apresentada na V Noite da Dança, em dezembro de 2019. Por fim, considera-se que a criação e apresentação das performances possibilitou compreender a atuação de intérprete-criadora como uma ação política capaz de provocar sensações e reflexões no público sobre a sua responsabilidade perante a preservação do meio ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Arte política. Cosmopolítica. Cartografia.

*ABSTRACT***DANCE PERFORMANCE – POLITICAL ART**

AUTHOR: Jaqueline Donida Molossi

ADVISOR: Carlise Scalamato Duarte

This Final Degree Paper in Dance-Degree has as its theme the performance in dance. The research aimed to investigate what characterizes performance in art and to experiment with the creation of two dance performances as a political act, to understand what differentiates them from other types of performance. It approaches the concepts of performance as language of Cohen (2002); Schechner's performance studies (2006); Goldberg (2006); Biancalana (2015); Seventy (2016) and the cosmopolitan term of Stengers (2007). The method used was cartography, which makes it possible to map artistic making: from conceptualization, problematization, actions, reflections and analysis. The methodological trajectory covered the creation and presentation of two performances on events that affected the Brazilian environment in 2019 and are of interest to various countries. It also enabled the mapping of the creative process of the performances, analysis of the interpreter-creator's body perceptions, interaction with the public and the account of the artistic experience. The performances were titled: 1st) "Flaming Amazon", presented at the Integrated Academic Day of the Federal University of Santa Maria in October 2019; 2^a) "At the Open Sea", presented at V Night Dance, December 2019. Finally, it is considered that the creation and presentation of the performances makes it possible to understand the performance of performer-creator as a political action capable of provoking sensations and reflections on the public about its responsibility towards the preservation of the environment.

KEYWORDS: Performance, Political, Political Art, Cosmopolitics, Cartography.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. PERFORMANCE	11
2.1 O que é performance?	11
2.2 Quando a performance em dança se torna (cosmo) política?	20
3. CARTOGRAFIA: UM MÉTODO POSSÍVEL PARA PESQUISA EM ARTE	22
4. DESCRIÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO E ANÁLISE DAS PERFORMANCES	27
4.1 Descrição do processo criativo da performance “Amazônia em Chamas” ...	27
4.1.1 “Amazônia em Chamas	31
4.1.2 Performance “Em Mar aberto”	32
5. CONSIDERAÇÕES	35
REFERÊNC	38
APÊNDICE	40

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho, apresentado ao Curso de Dança-Licenciatura da UFSM como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança, tem como tema a performance em dança. A pesquisa realizada teve como objetivos investigar o que é performance e compreender as etapas do processo criativo, de apresentação e interação com o público, no intuito de responder os problemas que a nortearam: o que caracteriza a performance em dança como arte política? O que a diferencia de outros tipos de performances?

Para tal, utiliza-se a cartografia como método para pesquisa em arte, pois ela permite mapear os termos que compõe o conceito de estudos da performance, descrever a criação de dois experimentos performativos sobre acontecimentos recentes no meio ambiente e analisar o processo artístico e as performances nas relações que se estabelecem com o público. A seguir, eu me apresento e relato minha vivência em dança.

Sou a Jaqueline Donida Molossi. Comecei minha trajetória na dança aos cinco anos, quando entrei para a Escola de Belas Artes Osvaldo Engel, em Erechim, no ano de 2004. Frequentei as aulas de dança nessa escola até meus dezessete anos. Durante esse período, fiz aulas de ballet, sapateado e dança contemporânea. Pude participar de diversas oficinas de dança, entre elas, as que mais me marcaram foram as de flamenco, hip hop, ballet, sapateado, jazz e dança do ventre.

Em 2015, entrei para o Curso de Dança Licenciatura, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no qual minha compreensão sobre dança se ampliou, pois desenvolvi o senso crítico, o que considero de extrema importância. Na graduação, pude conhecer o meu próprio corpo, suas necessidades e seus limites de uma maneira diferente, cuidadosa; também, tive contato com as várias didáticas e práticas, as quais me deram conhecimento básico para ensinar ou apenas ajudar alguém, mesmo que de forma passageira. Os professores me despertaram a olhar para o corpo como algo único, que necessita de atenção e de cuidados. Penso que esses conhecimentos influenciam em qualquer área que alguém vá seguir, pois em todas elas é necessário se conhecer e se compreender. Isso faz com que a dança seja imprescindível, principalmente em um contexto escolar, desde as séries iniciais, em que podemos quebrar os tabus e ampliar a reflexão corpórea, individual, coletiva, política e social.

O interesse em estudar performance partiu da disciplina de Exercícios Técnicos 6, ministrada pela professora Dr^a Gisela Reis Biancalana, como disciplina complementar de

graduação (DCG), no Curso de Dança Bacharelado. Nessa disciplina, ouvi relatos sobre a performance e comecei a refletir sobre como ela funcionava, por gostar, mas não entender, despertou em mim um interesse cada vez maior em pesquisar sobre ela. No semestre seguinte, participei de uma oficina no evento *Performações*, coordenado pela professora Biancalana, no qual estive mais próxima da performance.

No início do trabalho de conclusão de curso, não sabia muito bem que caminho seguir, até perceber meu interesse por política. Na tentativa de me aprofundar nesse tema, acabei esbarrando na performance como um caminho para discutir os assuntos que me interessam. Conforme fui imergindo no assunto, os objetivos foram mudando, pois eu precisava saber o que era performance antes de introduzi-la no meu trabalho, porém, quanto mais eu lia sobre ela, mais eu percebia que a pesquisa estava por si só se direcionando para a performance como tema principal, e a ação política está presente na performance como acontecimento.

Neste trabalho, tenho como objetivo compreender o fenômeno da performance especificamente realizada por um intérprete-criador-dançarino, como ação política em arte, dentro de uma proposta cosmopolítica. Para tal, busquei definir o conceito de performance e estudos da performance; investigar os tipos de performance e o termo cosmopolítica. Como método adotei a cartografia por permitir mapear o fazer artístico: a conceituação, as problematizações, as ações, as reflexões e a análise, podendo abordar a trajetória de qualquer ponto e observar as convergências e as linhas de fuga para delinear o que caracteriza a performance específica de dança. Após mapear o processo criativo das ações, analisei as minhas percepções corporais, a interação com o público e o que ocorre nessas relações. A relevância desta pesquisa consiste em poder estudar, experimentar e relatar o fazer-artístico das performances. Pretendo, com esta pesquisa, contribuir com os estudos em dança de futuros colegas.

No segundo capítulo, apresento o conceito de performance como linguagem, conforme Cohen (2003) e; estudos de performance, segundo Schechner (2006); Goldberg (2006); Biancalana (2014; 2017); Setenta (2016), entre outros. No terceiro capítulo, descrevo o que é o método de cartografia e ele como pode ser utilizado no processo de estudo, criação, realização e análise das performances. No quarto capítulo, relato como surgiram as motivações para a criação de duas performances para este trabalho de conclusão de curso, descrevo todo processo criativo e as apresentações. Também, analiso as minhas percepções sobre as performances e as interações com o público. Apresento, no quinto capítulo, algumas considerações e, na sequência, as referências citadas e os anexos com os mapas da cartografia da pesquisa teórica e artística.

2. PERFORMANCE

Para compreender o que é performance como ação artística e política, primeiro mapearemos os conceitos de performance, conforme os estudos de Schechner (2006); Coen (2002); Goldberg (2006); Biancalana (2014; 2017); Setenta (2016), entre outros.

2.1 O que é performance

A variedade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade- e a interatividade está sempre em fluxo. (SCHECHNER, 2006, p. 30 – 31).

Schechner (2006) define a existência de performances enquanto ações, interações e relações. Para ele, a performance pode ir do ato de ensinar, mostrando como se alimentar, como o exemplo de uma mãe para seu bebê, assim como alguém assistir um vídeo desse ato de se alimentar. Ele explica que a performance acontece na relação entre uma ação e outra, entre uma pessoa e outra. Nessa perspectiva, pretendo desenvolver duas performances sobre o meio ambiente, em diferentes espaços e datas, na UFSM, para observar como a performance se constitui nesse encontro entre a *performer* e o público, e, também, perceber quais reações são produzidas no público, tendo em vista que meu objetivo é estimular reflexões e ações de conscientização sobre a importância da preservação da natureza.

Para Schechner (2006), a performance não vai depender do que é feito ou de como é feito, mas, sim, da sua interação com quem está presenciando, podendo esse contato ser de forma explícita ou não. As variações decorrentes dessa interação podem partir do artista, do público, do clima, das tensões do momento, ou de algo extremamente passageiro e único que aquele momento disponibilizou e/ou pediu. O autor diz que, se ela for gravada e exibida, faz com que os contextos sejam diferentes, outras experiências e sinapses ocorrem, sendo com as mesmas pessoas ou outras, o mesmo lugar ou não, ela pode ser a mesma, mas jamais será igual, porque esses fatores a transformam em um rio, onde a água que corre nele é sempre diferente, assim como em um rio, que em determinado momento entra em contato com outro, acontece na performance que soma suas experiências/pensamentos/reflexões/vivências a outras.

Schechner (2006) apresenta vários tipos de performance, as quais podem “ter um padrão de alto nível” ou “colocar a excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto”, ou no dia a dia, como exibir-se e chegar a extremos através de uma ação para capturar a atenção daqueles que assistem. Ele também discorre sobre outras performances, uma delas é o “explicar mostrar fazendo”, essa, neste caso, é dos estudos performáticos. O autor explica sobre relações performáticas do cotidiano, em que há escolhas políticas e comportamentos modificados em prol de se encaixar em determinados lugares e situações.

Schechner (2006) menciona sete funções para a performance:

- 1-Entreter;
- 2-contruir algo belo;
- 3-formar ou modificar uma identidade;
- 4-construir ou educar uma comunidade;
- 5-curar;
- 6-ensinar/persuadir e/ou convencer e; 7-lidar com o sagrado e/ou profano.

Ao pensar que o “entreter” cai em um lugar onde eu não gostaria de estar ou de participar, em uma política de pão e circo, vem o autor em seguida e discorre sobre o assunto, o que acaba me levando a outra interpretação: eu não necessito ter como objetivo entreter o público, mas, conseqüentemente, se a pessoa está ali, desprendendo sua atenção, tempo e curiosidade, a performance acaba virando uma forma de entretenimento também.

Pensando em qual dessas funções eu poderia me basear, nenhuma delas consegue suprir minhas vontades/objetivos das performances, pois no momento político em que estamos, as palavras necessitam ser escolhidas. Por isso, deve-se pensar as possíveis interpretações geradas sobre as escolhas, para que não aconteça uma inversão proposital no sentido do texto e das performances. Contudo, deixando de lado as minhas pretensões com as performances, ninguém tem controle sobre o que irá gerar nas outras pessoas. Sendo assim, é possível que várias dessas funções sejam despertadas, às vezes só uma, às vezes mais de uma que se unem e viram uma outra.

Isso me faz pensar o porquê escolher realizar as performances sobre questões de meio ambiente que envolvem posicionamento político, pois, esses eventos que ocorrem e me levaram a um incômodo no cotidiano, servem de algum modo como inspiração, pois as performances vão ter o objetivo de trazer reflexão ao público. Nelas podem ser mostradas situações banais do cotidiano, as quais as pessoas estão tão acostumadas que não param para pensar quais os significados têm cada ação.

As escolhas políticas fazem parte do nosso cotidiano, por mais que muitos não se deem conta, elas são pilares em que a sociedade se baseia. Consequentemente, as mudanças políticas influenciam no dia a dia, mas quando é que a população percebe as mudanças e os impactos de ações políticas, antes de elas alcançarem de forma perceptível suas vidas? Acredito que a performance venha como um meio de conscientização do público, em que eles farão suas próprias conexões e elaborações sobre o que estão tendo acesso no momento da ação. E, assim, cada um terá sua reflexão sobre o que presenciaram ali.

Cohen (2003, p.102) afirma que “o performer normalmente é o criador e o intérprete da sua obra”. Não vejo como o contrário disso poderia acontecer, pois o trabalho resulta de algo que lhe gera incomodo e inquietação e isso forma a criação e concepção da ação. Biancalana (2014, p.224) diz que “os processos sustentadores da construção de uma corporeidade poética voltada para a cena incorporam a habilidade para o improviso, pois as manifestações performativas se caracterizam pela efemeridade.” Esse fato as torna únicas e exclusivamente daquele momento. Portanto, se a mesma performance for feita novamente, ela será precisamente diferente por causa da relação entre o performer e seu corpo, seus objetivos, o espaço escolhido, o público ou acontecimentos de ordem da natureza. Para a autora, a performance remete a eventos definidos, delimitados e contextualizados, sempre tendo o corpo como agente, em primeira referência. Essa definição, conforme os Estudos da Performance schechneriano, refere-se as artes performativas.

Não necessitamos categorizar as performances, até porque, se isso acontecer, ela perderá sua essência. Mas, não há como negar que em cada área que for realizada uma performance, ela trará consigo algumas especificidades e olhares específicos de sua área.

Fabião (2009, p.242) dá um exemplo sobre os incômodos necessários para a concepção da performance, ela é “no mínimo uma pedra no sapato que nos faz parar, descalçar, sacudir e voltar a caminhar com novas percepções do pé, do terreno em que se pisa, do calçado que se escolhe usar ou quase pode comprar, ou seja, das relações entre corpo, objeto e meio”. Ela também diz que o performer faz propositalmente relações para o que lhe incomoda, realizando reflexões para serem usadas em cena. Assim como Biancalana (2015, p226) diz que “as performances resultam de uma intenção claramente objetiva para adquirir comportamentos determinados”. Penso que esses incômodos nos servem para além de formular a cena, nos guiar em relação ao que queremos expor e para que caminhos queremos direcionar a atenção do público.

Cohen (2002, p.103) diz que a percepção e as habilidades do performer são únicas e formam um vocabulário próprio, mostrado com o intuito de se comunicar. Ele também diz que quanto maior for a gama de conhecimentos, maior for seu campo de visão, mais áreas vão se conectando em nosso “interior criativo” e formam um artista com mais possibilidades que resultará na cena, partes dele mesmo e sua visão de mundo. Constatamos que a performance tem como intuito promover a reflexão do público, instigá-los a pensar o porquê aquilo que está diante deles está acontecendo, se permitir perceber o que reverbera no seu imaginário e em seu pensamento.

Para Tinoco (2004, p.234 apud ROSELEE GOLDBERG, 2008, p.216), a performance pode ser definida como “um ônibus dentro do qual se abrigam praticamente todas as propostas artísticas que realizam ou estimulam manifestações ao vivo.” Percebo que o autor não remete, necessariamente, ao fato de que tudo que é apresentação artística e ao vivo é performance, mas que todas as performances geram envolvimento das pessoas que circundam o local em que ocorre.

Phelan (1997, p.172) diz que “a interação entre o objeto de arte e o seu espectador é, na sua essência, uma interação performativa.” Sendo assim, a interação decorrente dessas apresentações que se assemelham a performances, deve haver relação com o público para ela ser o que se propôs a ser. Fabião (2009, p.239) por exemplo, irá falar que o performer evidencia e potencializa “a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência.”

Para Goldberg (2008), a performance não tem tempo específico, seja cinco minutos ou até mesmo dias, cada trabalho necessita de uma especificidade temporal única. O que precisa ter em todas elas artistas e público vivenciando juntos a cena, que todos participem concomitantemente, no mesmo instante que a performance vive.

Biancalana (2015, p 226) explica a importância do processo laboratorial, pois, mesmo a ação se materializando, somente no momento no qual se torna performance, as experiências vividas até ali e as pesquisas realizadas, culminam “para que aquele acontecimento se concretize no aqui agora.”. A autora mostra que “a busca pelo aprimoramento com intenção de lapidar-se artisticamente constitui uma realidade que acompanha a vida dos *performers*, desembocando em processos laboratoriais que satisfaçam seus anseios poéticos peculiares.” (BIANCALANA, 2015, p.224-225). Portanto, enquanto se pesquisam as possibilidades de movimentações e os limites e potencialidades do corpo, a performance acontece somente em sua relação com o público, pois no laboratório se estabelece “um sistema pré-definido de regras”

(BIANCALANA, 2017, p.244; citação dentro do texto – “Notas Sobre as Peças de Longa Duração”. In: Live Art. London: Tate Publishing, 2004, p.101.).

Fabião (2009) diz que quando estamos em cena não necessariamente temos controle do que pode acontecer. Assim, abrimos possibilidades de improvisação como fonte de apoio ao performer. “Essas manifestações requerem a ampliação de esforços que, por sua vez, vão pressupor treino, ensaio e repetição objetivando o aprimoramento dos praticantes em seus procedimentos laboratoriais e performativos.” (BIANCALANA, 2015, p225-226). A autora também afirma que “o exercício do improviso é capaz de desenvolver uma disponibilidade permissiva do corpo-arte para lançar-se ao jogo com o material produzido em laboratório em cada performance.” (p. 237). Ela diz, ainda, que durante a performance não é garantido o que pode acontecer, podem surgir da necessidade de um caminho diferente ou da retomada do roteiro da performance.

Biancalana (2017) também aborda as metodologias, explica que são inúmeras as formas de investigações e possibilidades diante do processo de performances, assim como não necessariamente preciso pegar um caminho já estabelecido, “há as possibilidades de estabelecer caminhos próprios em percursos únicos”.

Fabião (2009, p.242) também discorre sobre os diferentes métodos de ensaio: a vivência junto a escrita, a improvisação, os workshops em cima de uma questão posta, que constituem o laboratório, conjuntamente às visitas ao espaço público, como pesquisa de campo, fonte do material para as cenas. Ele se propõe a estabelecer regras estratégicas no laboratório para que ajudem na hora da performance, caso ocorram desvios, para que o artista consiga ter uma base e saiba para onde voltar. A partir disso, a performance toma sua forma, permitindo que ocorram desvios, interações, surpresas, mas que, mesmo assim, seja possível transmitir a todos aquilo que o artista tinha se proposto a fazer.

“O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo.” (FABIÃO, 2009, p.237). Alguns textos abordam “programas”, como Fabião em *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*, que discorre sobre a ação performativa e o que faz parte da performance. Explica, ainda, que o “programa” é como se fosse um roteiro da performance, onde deve ser sucinto e sem rebuscamento, expressando o que realmente irá acontecer na ação.

Penso que a performance não precisa de uma “explicação”, nem antes nem depois da sua efetivação; não é um acontecimento explicável de fora pra dentro, mas sim como toda a arte, é de dentro pra fora, pois são as percepções de quem vê e está presenciando que formulam sentidos. Sentidos esses que, às vezes, não são os objetivos que o artista intencionou com a obra

(e que por vezes podem ser diretivos quando expostos), mas que esses proporcionam conexões e sinapses no espectador e se moldam de acordo com os seus sentidos.

De acordo com Goldberg (1987, p88.), “boa parte do trabalho de um performer reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua”. O performer pretende comunicar algo específico, mas sem o intuito de que o público compreenda exatamente aquilo que se quer passar, mas que a performance consiga gerar uma reflexão, partindo do elemento/assunto que o artista optou, sem limites para essas reflexões. No instante que vive, a performance, em sua interação com o público, tem, e deve ter, a liberdade de pensamentos sobre a apresentação. É sobre essa relação entre o que é feito em cena e o público que Schechner (2006) apud Biancalana (2017, p.227) diz que: “a experiência é algo que de fato, acontece em alguém, não pode ser apenas algo que passa por alguém. As performances artísticas podem produzir sentidos múltiplos implicando em abertura, receptividade e exposição, realizadas via experimentação, travessia e risco a partir de algo que pode tocar de fato e profundamente o ser humano.”

Phelan (1997) discorre sobre as documentações e registros das performances, que são importantes para estudos posteriores. Em contextos históricos, entretanto, essas maneiras de armazenamento não são performances, nem podem ser confundidos. Elas decorreram do ato de preservá-la, como a escrita também a descaracteriza e a torna outra coisa. Portanto, como não é somente na arte que existem performances, cada uma delas irá variar de acordo com o seu objetivo. Em uma foto, por exemplo, a captura da imagem nunca é no tempo que aquela ação estava acontecendo. Em vídeos, há um certo atraso do tempo da filmagem em relação ao que está sendo filmado. Isso faz que as imagens da câmera, mesmo servindo como registro das performances, deixem de ser, no instante que se colocaram, formas de enquadramento. O autor chama a atenção para o fato de que a transmissão ao vivo também não é no exato tempo da ação. Ele defende que a única maneira de assistir uma performance é participar dela presencialmente, mas que uma outra forma de performance pode ser a de filmar e registrar fotograficamente, isso se torna o ato performativo e não o que foi armazenado na memória do aparelho.

Cohen (2003) defende que o artista é um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar. Percebo que os assuntos abordados nas performances em geral não são algo que todos estejam sentindo naquele momento, seja em função das questões políticas se fragmentarem em grupos com ideias distintas uma das outras, ou de um certo grupo, que

compreende a veracidade do que se passa nesses últimos anos em questão sobre políticos e suas ações ilícitas e o que isso nos custa/causa. Creio que as performances possam suprir um desejo forte de externalizar vários sentimentos que passam por essas pessoas. Tendo em mente que, em determinados locais, não estarei cercada de cidadãos que pensam parecido comigo, isso pode mudar a perspectiva desses “sentidos externalizados”, conseguir que a pessoa que passe ali se sensibilize com aquele tema será um grande ganho.

Mourão (2015) afirma que, em cada regime político, existem obras que se encaixam nas lógicas de poder e outras que não, essas são excluídas ou proibidas. Ele defende que é necessário a criação de uma performatividade marcante de contrapoder, por ser das poucas armas políticas disponíveis. Isso acaba exigindo que os artistas exerçam uma maior criatividade e diversificação na maneira com a qual se quer comunicar ou protestar. Assim como nossas apresentações artísticas não deixam de “transmitir explícita ou implicitamente conteúdos políticos que dizem respeito àquilo que a artista pensa, sente e é.” (MOURÃO, 2015, p.55). Tânia Bruguera, defende que governos totalitários se combatem com formas artísticas difíceis de serem reconhecidas (CLEMENTE, 2017 p.52).

Segundo Cohen (2003, p.1593), às vezes é necessário que “se resgatem em certas *performances estruturas* arquetípicas básicas e situações que pertencem ao inconsciente coletivo de toda comunidade”. O autor justifica que as pessoas entram num “fazer constante” e acabam não refletindo sobre suas ações cotidianas simples, ou pelo fato de ser algo mais próximo da pessoa que está presenciando a performance, assim se torna além de reflexiva, mais acessível. Este trecho também remete não só a uma ruptura estética de um tempo pra cá, mas dos espaços que a arte ocupa, e em quais ela tem mais valorização. Nem todos os espaços são acessíveis a todas as artes e nem a todos os públicos: “Hoje as obras não necessariamente se curvam a estilos ou definições filosóficas. Na verdade, seus argumentos encaminham-se mais para o reino das possibilidades, da abertura, enfim, da liberdade de criação...” (BIANCALANA, 2017, p.236).

Goldenberg (2008) escreve sobre performance urbana e afirma que esse tipo envolve e diz respeito a todos, pois acontece nas escolas, igrejas, *shoppings*, rios. Segundo ele, a performance artística surge como fagulha a despertar-nos desses estados de não-arte-cotidiano para uma evocação sugestiva de sentidos. Explica que a arte pública como incisivo diálogo entre arte e vida na contemporaneidade, como interação entre o circuito da arte e a cultura cotidiana influencia no processo enquanto *performer*. Claro que as performances podem ser apresentadas em palcos e teatros, com uma certa diminuição da sua interatividade e, em decorrência disso,

sua ação, enquanto arte, tem como objetivo instigar a reflexão de um público específico. Entretanto, acredito que o lugar da minha performance deve ser na rua, em espaços onde todos tenham acesso. Assim como penso em não realizá-la em lugares iguais, o que colabora para esse objetivo. Com isso, qualquer um que esteja passando por aquele espaço, terá acesso a algum tipo de arte, mesmo que por vezes as pessoas não considerem ou desconheçam “aquilo” como arte. Arte na rua não é mais algo novo, mas ela é necessária para se refletir alguns aspectos, como a sua valorização, os julgamentos que se tem sobre ela e a hierarquia estrutural. Penso que não basta a entrada para o teatro ser gratuita, ela deve ser acessível em outros pontos sociais, como nas escolas, onde pode, e deve, ser feita uma educação cuja arte seja vista como um conhecimento necessário e específico, não só como um passatempo; ou quando em aulas na comunidade que proporcionam a experiência em dança ou em outras artes e, conseqüentemente, desperte o interesse de quem participa e das pessoas que o rodeiam (sua família, amigos e colegas), gerando assim uma maior valorização da arte, seja ela qual for. Cada ponto aqui citado colabora para a formação de um sujeito inserido artisticamente em sociedade, que, conseqüentemente, forma uma comunidade compreensiva e sem preconceitos, em que, em grande escala, pelo menos por hora, é utópico.

Não gosto de utilizar o termo “cultura”, porque não tenho a pretensão de desvalorizar alguma em prol da imposição de outra como “melhor”. A cultura não deve ser imposta, ela pode ter diálogo com outras culturas, mas sem que uma se sobressaia à outra. Acho que cada uma tem seu valor, pois a cultura é fruto das vivências e experiências de um determinado grupo e contexto e todas devem ser valorizadas. Não adianta a entrada para o espetáculo ser gratuita, se as condições inviabilizarem esse acesso, pois “o sistema cria condições para que a arte possa acontecer e dá-lhes visibilidade pública, mas em certa medida torná-la também exclusiva e excludente” (MOURAO, 2015, p.56).

Há, também, uma dificuldade de acesso a esses teatros por parte das pessoas que muitas vezes não tem condições para a locomoção entre a sua casa e o centro da cidade (onde normalmente esses espaços culturais estão localizados). Penso que deve haver mais teatros, os quais sejam acessíveis para todos, onde os indivíduos possam sair de suas casas e deslocar se até lá sem se preocupar financeiramente com locomoção, entrada, ou vestimenta “adequada”. Conseqüentemente, haverá mais apresentações circulando pela cidade, pelo fato de os artistas terem que se locomover e realizar um rodízio nos teatros para que toda a cidade tenha acesso àquela cena/espetáculo. Assim como acredito que deve ter um apoio forte aos artistas, uma vez que estes estão realizando um trabalho e devem ser valorizados também. Resumindo, a

assistência financeira e educacional provinda das gestões políticas, seja da cidade, estado ou da união, devem providenciar o aporte a todas essas necessidades citadas.

Cohen (2003, p.160) afirma que “a performance, a partir do termo, visa escapar da ideia ‘teatro’, ou, pelo menos, do que se conota a teatro”. Por mais que aqui ele parece refletir em relação ao teatro como área de conhecimento, não consigo deixar de pensar sobre os espaços dos quais a performance ocupa e quais as suas significações socioculturais em cada um deles.

Fabião (2009, p. 43-44) relata que “foi imprescindível abandonar os locais ditos ‘apropriados’ para a fruição artística. Em coro com tantos outros performers, atores e artistas na rua, foi imprescindível investigar as condições de possibilidade da arte fora da caixa (preta de teatro ou branca da galeria) e fora de qualquer moldura institucional artística”. Não digo que abandonar esses locais seja o mais adequado, pois necessitamos ocupar todos os espaços possíveis, sem dar oportunidade para que esses sejam ainda mais elitizados e excludentes. Concordo com o pensamento de Lippard (1973, p.8-9, apudi FABIÃO, 2009, p.245)

“a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e pra quem, é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política”. A autora Eleonora Fabião afirma que a arte é um meio de manifestação sobre pensamentos e reflexões que externalizamos em forma artística, então, arte é posicionamento, arte é política. Independente do seu campo de estudo, sendo ou não artista, todas as escolhas são políticas por causa de suas consequências e reverberações. A arte gera reflexão e um não comodismo. O que é indissociável politicamente. Assim como nas artes performáticas “a exploração das potencialidades das relações do corpo com a esfera pública urbana é acentuada. As relações entre espaço e poder ecoam nesse que se apresenta como espaço político.” (ALEXANDRE SÁ, 2006 p.176).

Essas constatações respondem em parte meu questionamento sobre como a performance se constitui como ação política, não no sentido doutrinário, mas como ação que intervêm no espaço público, atribuindo outros sentidos a ele e ressignificando a percepção e o pensamento do público e dos artistas-intérpretes-criadores, sobre o papel da sua arte enquanto *performer*. Baseada em Setenta (2008), compreendo que o fazer-dizer do corpo do *performer* dançarino é político, na medida que estabelece relações no processo discursivo do corpo que performa com o corpo-sujeito do público. A relação de interação do *performer* com o público vai constituir a formação artística e as experiências estéticas de ambos, também, as percepções e reflexões que

se instauram sobre o contexto social e político da obra tendem a contribuir com a formação dos indivíduos em sociedade.

Fabião (2009) menciona a importância do público na trama performativa, ela diz que os espectadores devem tomar decisões imediatas. Ficar e assistir, ou achar um absurdo e ir embora são exemplos desses posicionamentos. Eles não têm tempo de pensar psicologicamente se devem assistir ou não, se devem reagir ou não. Não há tempo para pensar o que certas decisões podem acarretar, influenciar ou até o que as outras pessoas que estão ali vão pensar sobre. “A convocação da performance é justamente esta: posicionar-se já: aqui e agora.” (FABIÃO 2009, p.243).

“Ao ter contato com o corpo do artista, o interlocutor pode perceber seu próprio corpo como potencialidade” (GOLDBERG, 2006 p.241). Essa é mais uma das importâncias pela qual a presença de um público se torna essencial na possibilidade de se envolver com a performance e refletir não só sobre o tema dela, mas sobre como cada corpo se comporta ao assistir, o que o corpo que assiste também fala sobre ele. Assim como ter o cuidado com o que vai para a cena, é necessário um olhar atento para esse corpo que de tudo faz, como Biancalana (2014, p.22) diz “o corpo que se torna arte em performance é o mesmo corpo cotidiano, natural, social, enfim, o que muda em ambos é apenas o estado assumido nos diferentes momentos”. Penso que o cuidado vai além da sala de aula, onde as atividades exercidas no dia a dia também devem ter cautela, afeto e adaptações, para que delas se tire o melhor proveito, sem interferir negativamente nesse ser que não “tira” o corpo para descansar enquanto não está em cena. Como não nos separamos de nosso corpo, tudo que atravessa ele é ferramenta e/ou fomentador de ideias que, se lapidadas, podem ser usadas para a criação, inclusive coisas que nos afetam, como as relações pessoais, tarefas a serem feitas, textos e vídeos; tudo pode ser motivo para ligarmos com sinapses que farão sentido pra nós, sejam positivas ou negativas, tudo depende de como vai ser nosso olhar para cada situação. Considero que, através da arte da performance, é possível aprimorarmos nossos corpos e experimentarmos como potência performativa as vivências que neles se inscrevem.

2.2 Quando a performance em dança se torna (cosmo) política

A cosmopolítica é um termo apresentado por Stengers (2007) sobre os estudos da filosofia das ciências. A cosmopolítica compreende a proposição de temas sociais, políticos e culturais que abrangem a humanidade como um todo. A autora, inspirada nos estudos de Kant, propõe renovar o antigo tema do cosmopolitismo, visando um projeto de tipo político, no qual

cada um “se pensaria como um membro integral da sociedade civil mundial em conformidade ao direito dos cidadãos”; como “movimento político”, associado à ecologia política.

Nesse sentido, meu objetivo com essa pesquisa é compreender a performance de dança como ação política e que a diferencia de outros tipos de performance, realizadas por atores e artistas visuais. Inspirada nos estudos de movimento sobre as teorias de Laban durante a graduação percebi que os dançarinos trazem consigo algumas qualidades de movimentos específicas, que só quem tem referências e vivência corporal em dança irá identificar. Nesse sentido, escolhi fazer a primeira performance sobre os incêndios na Amazônia, com o título de ‘Amazônia em chamas’, porque compreendo que se trata de uma temática que atende a todos os países e seus governantes, por se tratar do ecossistema responsável pela produção de grande parte do oxigênio para o planeta Terra e que está ameaçado pelas queimadas e desmatamentos, inclusive ameaçando de extinção diversas espécies animais, vegetais e humana. Descreverei as motivações para a criação das performances para este trabalho no capítulo 4, assim como o processo de criação e análise da apresentação e interação com o público. No próximo capítulo apresentarei a cartografia como um método possível para pesquisa em arte, conforme os autores Deleuze; Guatarri (1995); Guatarri; Rolnik(1999)

3. CARTOGRAFIA: UM MÉTODO POSSÍVEL PARA PESQUISA EM ARTE

Cartografia é um método de pesquisa que consiste na concepção do trabalho como um grande mapa, ou descrição de cartas, no qual tudo que foi investigado, observado, percebido pelo pesquisador pode vir a ser colocado. Tudo aquilo que faz sentido pode e deve se fundir em um ou mais mapas que transmitirão o olhar de quem os produz. Ela também nos possibilita descrever e expressar o ambiente que nós estamos inseridos, suas políticas, suas facilidades e dificuldades.

Os autores Félix Guatarri e Suely Rolnik, no livro *Micropolíticas Cartografias do desejo* (1999), e Gilles Deleuze e Guatarri, no livro *Mil Platôs* (1995), apresentam em suas obras a cartografia como uma metodologia descritiva e analítica, que se constitui na relação entre temas, objetos de pesquisa e procedimentos distintos que convergem num mesmo sentido para constituir conhecimentos em torno de algo.

Para Deleuze e Guatarri (1995), a cartografia tem sentido de acompanhar percursos, suas aplicações em processos de criação e uma ligação entre cada percurso realizado, formando uma rede, um rizoma. Os autores explicam que o termo rizoma vem da imagem de como as gramíneas se multiplicam de forma espalhada, sem início, meio e fim e que as diferenciam das raízes de uma árvore. Também faz alusão a um rio, com seus afluentes, no qual o encontro das águas, que desembocam no rio, está sempre em fluxo contínuo, modificando as bordas do rio por onde passam, com uma trajetória sempre em movimento.

Nessa perspectiva, a metodologia cartográfica não tem regras para serem seguidas. Ela se pauta na experiência que o indivíduo constrói ao longo de seu processo. Nesse sentido, o pesquisador está implicado no processo de forma integral e vai constituindo a trajetória em relação ao objeto de pesquisa à medida que vai percorrendo caminhos ou delineando diferentes procedimentos, com o objetivo de cartografar para o leitor o processo que passou, quais foram suas escolhas, suas ideias e como foi escolhido o trânsito de um ponto a outro. O encontro de caminhos distintos que levam a um ponto em comum chama-se platô. A partir dessas constatações, elaborei alguns mapas durante a pesquisa teórica e artística que seguem no apêndice.

Para Ferracine et al (2014, p.222), o corpo que dança é um território com fronteiras permeadas pelos fluxos poéticos que o atravessam em seus processos de criação. “O território desse corpo que dança - ...- nunca tem sua borda finalizada na pele. A borda do corpo-em-arte se expande para fluxos que o atravessam e, ao mesmo tempo, outros fluxos são produzidos por

seu corpo em ação poética – ambos esses fluxos em coprodução contínua.” A não finalidade desses fluxos na pele transborda para o público, os afetam, principalmente, quando são assuntos cosmopolíticos e que interferem diretamente em seus cotidianos. O que produz corporalmente enquanto dança, se expande como uma energia, que se dissipa e quando chega até quem assiste forma uma conexão, um espaço de comunicação. Além do público, essa ação também acontece no próprio artista, enquanto ele se apresenta, surgem conexões, às vezes o que acontece no ato de improvisar também toca o artista, o faz pensar porque daquilo, quais as significações possíveis e o que afeta o restante da obra ou se desdobra posteriormente enquanto reflete sobre o que aconteceu em cena.

Para os autores, Ferracine et al (2014, p. 811), “os objetos de estudo apontam para análise e acompanhamento de processos e de produção de subjetividade.” Eles explicam que tudo que passa pelos meus pensamentos nem sempre encontra espaço para ser colocado em uma pesquisa. Porém, interferem no meu processo. É dali que vem minhas ideias, minhas frustrações e meus inquietamentos. A partir disso é que a pesquisa surge. Então, qual o sentido de escondê-los? A cartografia permite se colocar como um indivíduo único, sensível e criativo.

“Cartografar é, antes de tudo, uma arte. As origens do conceito de cartografia estiveram ligadas as inquietações que sempre foram presentes nos seres humanos em conhecer o mundo que habitam” (FERRACINE, et al., 2014, p.812). Para além disso, os autores também buscam estabelecer maneiras diferenciadas, que possam suprir uma necessidade artística de se comunicar, de conseguir fazer sentido a existência da arte na pesquisa. Portanto, ainda para esses autores “pesquisar é intervir (...) cartografar implica, necessariamente, um mergulho no plano da experiência.” (2014, p.814).

Os autores citados apontam que estar conectado com a pesquisa é fazer ligações profundas ou não sobre quase tudo na nossa vida com o trabalho, pois existem desdobramentos que se fazem presentes desses afazeres cotidianos, das notícias, de olhar alguém na rua e analisar a maneira como ela se move vai falar de onde ela vem, pelo o que ela já passou, quais tipos de políticas poderiam melhorar a vida dessa pessoa, ou quais as falhas que o sistema faz em nome de algo que só tem valor quando as pessoas dão essa importância inadequada.

Para eles, acompanhar processos é a essência da proposta metodológica da cartografia. O mapeamento de um território, de uma realidade, vai se processando no traçado de linhas que expressam o seu movimento e suas intensidades, suas conexões, suas diversas entradas e saídas, suas possibilidades e potencialidades. Assim, “pesquisar é estar sempre em movimento, acompanhando processos que nos tocam e nos implicam, transformando-nos e produzindo

mundos. Pesquisar é estar em obra, construindo e construindo-se” (FERRACINE, et al., 2014, p. 815).

Esse processo se influencia também por coisas cotidianas que vivemos e implicam subjetivamente nos processos da escrita. É permitir se afetar por qualquer coisa que faça sentido ao pesquisador. A cartografia vai permitir justamente isso, acolher as ideias e atravessamentos que fazem sentido para o pesquisador e que, às vezes, não tem uma explicação exata, simplesmente o corpo, naquele momento, com tudo que ele vive na sua vida não acadêmica, proporcionam conexões de sinapses que resultarão em uma determinada ideia e com essa metodologia eu posso achar uma maneira de explicar como eu penso, o porquê de eu ver uma folha seca se desprender da árvore e cair em direção a terra me remeteu a Amazônia, ou quando a chuva cai me lembra que podemos não ter água potável e nem a renovação do oxigênio por que as pessoas são egoístas e capitalistas, ignorando que o senso de comunidade se transborda em toda sociedade, resultando positivamente quando todos caminham junto.

Na cartografia, os autores citados “pontuam a pesquisa como experiência e não como mera aplicação de teoria ou execução de procedimentos técnicos-metodológicos prescritos. E como experiência, a pesquisa cartográfica não separa teoria e prática, espaços de reflexão e de ação.” (FERRACINE, 2014, p.816). Assim, “é o modo como o pesquisador direciona a sua atenção e o que ele considerar é relevante a sua pesquisa.” (FERRACINE, 2014, p.818)

Considero relevante descrever para a pesquisa aquilo que passa pelo meu corpo, quais são minhas maneiras de perceber e transmitir os temas em formas diferentes, como a dança, a escrita, a descrição a confecção com materiais diferentes me afetam na produção de conhecimento em arte. Quando se está imerso em uma pesquisa, nosso sistema de conexões cerebrais faz ligação com tudo, por estar refletindo muito sobre os mesmos assuntos e formulando questionamentos o tempo todo. Tudo que está em volta vira pesquisa, vira motivo para se desmembrar uma situação até chegar em sua origem e ela resultar em uma reflexão sobre os processos que ocorrem por esse caminho de descobrir a sua pesquisa, de reconhecer esse território muitas vezes incerto, por isso, tudo o que acontece fora da sala, ou do computador, aparecem de alguma maneira na performance, ou na escrita, nos mapas ou nos desenhos, só não adere a pesquisa aquilo que realmente não faz sentido estar ali, e para perceber isso é fundamental um olhar sensível pra essa pesquisa que nunca tem realmente um fim.

Castanheira (2018) propôs delinear programas como procedimento para guiar o desenvolvimento de seus estudos performativos. Ela relata que, no seu caso, os programas são mais como lembretes, como uma trajetória, para rememorar a “sequência” que ela planejou.

“Além de roteiros, programas e toda uma sorte de sistematizações e estímulos, os desenhos também podem disparar performances, ou tornarem-se, eles próprios, ações performativas.” (CASTANHEIRA, 2018, p.72). Ela diz que tudo aquilo que ela imaginou, originou seus desenhos, onde estão retratadas quatro etapas: a idealização do que seria a performance, o que ela imaginou dela, como ela realmente aconteceu e o que ela via/sentia enquanto acontecia. Esses desenhos são performances, mas não em dança, assim como a escrita do trabalho dela. O que ela de fato virá é uma ação performativa sobre performance em dança. A autora elencou quatro programas performativos. Nesses programas, ela elenca pontos-chaves que norteiam sua performance. Eles são separados em tópicos e cada um contém uma frase sucinta de descrição.

Inspirada nesta proposta de Castanheira (2018), apresento dois programas que nortearam meus laboratórios de criação para as performances que apresento nesta pesquisa:

1) Amazônia em Chamas

- Árvore
- Vento
- Estalinhos
- Queda
- Rolar
- Queimar
- Recolher
- Ficar

2) Em Mar Aberto

- Caminhar como bicho
- Árvore
- Golfinhos
- Perguntas
- Roubar ouro
- Pedir ajuda
- Cuspir
- Morrer

A partir dos programas, também desenvolvo mapas do meu processo de pesquisa. Nesse sentido, a cartografia poética é de acompanhamento de percursos em processos de produção,

conexões de rede ou rizomas. “A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.21). Também “cabe ao cartógrafo estar atento aos processos em curso, sair do plano das racionalizações e mergulhar no plano das intensidades que se expressa pelos afetos e pelas linhas de forças que circulam no território, pelas rupturas e contradições dos discursos, pelas estranhezas e descontinuidades vivenciadas, acompanhando os desenhos que vão tomando forma em conexão-diz conexão com o tema da pesquisa”.

A seguir, apresento a descrição do processo criativo das performances e suas análises.

4. DESCRIÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO E ANÁLISE DAS PERFORMANCES

No ano de 2019, ocorreram algumas catástrofes envolvendo a natureza no Brasil. Fatos como as queimadas na floresta amazônica, que se tornaram incêndios devastadores, e o vazamento de óleo petrolífero no mar atlântico, na costa do nordeste brasileiro. Esses fatos despertaram minha indignação perante a negligência dos representantes políticos e motivaram em mim o interesse em fazer duas performances, as quais intitulei “Amazônia em chamas” e “Em alto mar”.

A partir do mapeamento das ações no/do corpo durante as performances, proponho-me a descrever o processo criativo, analisar as performances a partir das minhas percepções como intérprete-criadora, da interação com o público, de suas reações e do que ocorre nessas relações. Irei descrever como surgiram os temas para a criação das performances e relatar minhas percepções a seguir. Indico que o leitor consulte os anexos, onde estão os mapas do processo criativo.

4.1 Descrição do processo criativo da performance “Amazônia em Chamas”

A primeira performance, “Amazônia em chamas”, surgiu da observação de diversas notícias sobre a negligência que estamos sofrendo como população, em vários aspectos políticos, sobre os incêndios na floresta amazônica, em prol de interesses capitalistas, e sobre o desmatamento. Os ruralistas querem expulsar (quando não matar) os índios que vivem na Amazônia, para terraplanar esse espaço para fins agropecuários, que aumentará a produção de gado e plantações provenientes de mutações genéticas para uma maior produtividade comercial. Isso causou revolta em mim, e senti que sozinha não tinha muitas opções de o que fazer para modificar essa situação. Então, após refletir, percebi que a minha luta interna sobre questões externas devia se tornar pública, mas não só publicar algo em rede social, ou fazer alguma manifestação, pois isso as pessoas já estão acostumadas e não lhes traz tantas reflexões; contudo, desenvolver uma performance como intervenção artística, sim, tem a capacidade de mexer com o interior das pessoas, possibilita que elas olhem de maneira diferente e, conseqüentemente, reflitam sobre o assunto. Assim, juntos podemos tomar iniciativas que tem possibilidades de chegar em instâncias maiores e possibilitarão (ao menos é o que eu espero) uma providência em relação a essas barbaridades que se tornam impunes.

A notícia da Amazônia pegando fogo me deixou extremamente mal, mais até do que a notícia do incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, o qual contava nossa história. A floresta representa nossa vida, a Amazônia é considerada o pulmão do planeta e sem o oxigênio produzido por ela não vamos conseguir sobreviver. Gosto de me conectar com a natureza e sinto-me parte dela, ao mesmo tempo em que a sinto dentro de mim.

Penso que, com o sofrimento, as pessoas também aprendem, mais até do que sem ele. Então, achei que seria importante na minha performance que as pessoas conseguissem se contaminar com uma inquietação sobre o tema. A primeira coisa que me veio à mente foi eu me cobrir de folhas, sem aparecer nada do corpo e atear fogo em algumas folhas, mas havia o risco de eu me queimar. A partir disso, pesquisei e descobri que existe um gel, que permitia colocar fogo sem queimar onde ele estivesse. Contudo, essa ideia era bem surreal, pois não tenho acesso a esse gel e, com toda certeza, ele não é financeiramente acessível.

Pensei em colocar fogo também em coisas ao redor de mim e usar velas, mas as ideias com fogo de verdade eram sempre impossíveis, considerando o perigo, os lugares, normas de segurança e outros; entretanto, eu não podia desistir da ideia de queimar algo. Então, comecei a experimentar movimentos como se meu corpo estivesse pegando fogo. Essas ideias também eram complicadas devido à tragédia da boate Kiss¹, que aconteceu em Santa Maria, cidade em que estudo. Caso alguém visse a performance e ela trouxesse lembranças do ocorrido, poderia ser muito delicado para a pessoa e eu não tinha o objetivo de mexer com algo tão pessoal que a cidade como um todo ainda não superou. Na realidade, o incêndio não é muito comentado, acho que por essa cultura que temos em sociedade de ao invés de tratarmos, escondermos. Minhas percepções são de alguém de fora, que ainda não estava na faculdade quando aconteceu a tragédia, alguém que não tinha conhecidos e que não sofreu de perto como as pessoas daqui sofreram. Além da parte negativa de mexer com essas lembranças, eu não tenho controle do que passa pela cabeça das pessoas, de quais sinapses serão conectadas ao presenciar a minha performance. Então, permanecer com a queima e, se alguém levasse para o sentido da tragédia da boate Kiss, também seria uma forma de refletir sobre o que aconteceu, uma forma de não deixar “apagar a memória”.

A ideia era ter o corpo coberto com folhas secas, sem que aparecesse nenhuma parte do meu corpo, que o que as pessoas vissem fosse mais próximo de um “bicho folharal” (uma história que minha mãe me contava, que super se encaixa quando penso em fauna e flora). Tinha

¹ Em 27 de janeiro de 2013, 242 pessoas morreram asfixiadas no incêndio da boate Kiss, na cidade de Santa Maria, RS.

pensado em sair dessa roupa enquanto eu queimava, eu estaria toda de preto, pensei em usar carvão em pó também, mas não houve tempo nem de testar, com o intuito de ficar mais objetiva essa queima e o que resulta dela depois disso.

A parte que começo a “queimar”, na qual me debato no chão, aconteceu em um processo de experimentação de contração muscular gradual. Assim como qualquer outro movimento, foi necessário um estudo de corpo e treino para que eu conseguisse realizar aquilo. Na minha primeira tentativa, não consegui me debater nem por meio minuto, foi bem difícil, os meus músculos não estavam acostumados com esse tipo de trabalho, então, além de ensaiar a movimentação, tive que montar um esquema de aquecimento e trabalho muscular como o aumento do ritmo cardíaco para gerar fôlego, a ativação e fortalecimento da parte abdominal, pélvica e de glúteo, além de alongamentos. Essa foi, sem dúvida, a parte mais difícil da performance: fazer algo que eu não sabia como fazer. No primeiro ensaio, testei girar de um lado a outro, como se fosse para apagar o fogo, assim como tentei me debater com a parte da frente do corpo para o chão, não deu certo, pois eu mais parecia um peixe que tinha sido tirado d’água, do que uma floresta queimando. No final, acabou permanecendo o debater-se virada de costas para o chão.

Eu imaginei apresentar esta performance na Jornada Acadêmica Integrada da UFSM, num local público por assim dizer. Talvez na rua, ou no hall do centro de convenções onde estavam sendo expostos os banners. Então, eu me preparei para já estar no lugar e dali começar a minha movimentação. Quando soube que seria no palco fiquei desapontada, pois não era esse meu objetivo, justamente onde eu menos queria fazer a performance; e era esse o espaço para que as apresentações performativas acontecessem. O local, querendo ou não, limita quem tem acesso a ele. Sendo assim, eu sabia que eu não iria atingir um público muito diverso, não iria ter pessoas de todas as áreas, ali era um espaço que quem estava era por que tinha interesse, e eu gostaria de ter atingido pessoas mais de “surpresa”, que não estivessem esperando por isso.

No meio desse processo, o tempo ia ficando cada vez mais curto, eu já tinha a roupa onde colaria as folhas, mas sem tempo, acabei não as colando e só utilizando nas mãos. Deixei para pensar no que faria quando estivesse na hora, pois eu não sabia como iria ser. Então, quando soube, tive que realizar uma “entrada” pois a ideia de eu já começar no lugar, da maneira como estavam dispostos e organizados a ordem das apresentações não me deixou satisfeita, formulei uma entrada rapidamente, em que fiquei atrás da coxa, coloquei um monte de folhas entre as pernas, para que no meu andar lento até o local, elas fossem caindo conforme eu ia me

deslocando. As folhas das mãos estavam presas com borrachinhas de cabelo transparente, nas quais preendi uma folha em cada dedo.

Além da dificuldade de me debater, esse andar lento como se fosse uma árvore, tendo raízes e movimento de vento, foi um tanto difícil, pois dá uma vontade de caminhar normal e rápido. Minhas mãos estavam cheias de folhas, ao passo que quando eu cheguei ao lugar para ficar “parada” e comecei a me movimentar só “com o vento”, eu ia soltando as folhas lentamente. Enquanto isso, solicitei que passassem dois incensos atrás das pessoas que estavam sentadas em círculo, para trazer junto uma memória olfativa de fumaça. Após cair no chão e me debater, fui me encolhendo como se fosse a morte da árvore e dos seres que ali habitavam. Enquanto eu chegava na minha posição final, em que estaria para mim encerrada, eu já pensava na possibilidade de as pessoas não enxergarem aquilo como fim, então me perguntei, o que eu faço? A resposta que eu me dei foi: deixa que o público determine quando ela vai acabar. Então quando me recolhi, a única coisa que me concentrei foi na respiração. Eu estava ofegante, pois os ensaios me proporcionaram um certo aumento no tempo que eu conseguia me debater, então quando eu parei a movimentação a minha respiração estava muito rápida, e até eu tirar a roupa, que era feita de tnt, o qual cobria o rosto, a minha respiração ainda era ofegante. Parecia que quando eu expelia o ar, ele batia no tecido e voltava ainda mais quente, isso se manteve por alguns minutos, enquanto eu ficava agoniada de estar respirando ali e o público não intervia.

A apresentação tinha um tempo máximo de quinze minutos, quando um dos organizadores do evento informou que faltavam três minutos para o término, eu pensei ainda bem, são só três minutos, não vai ser difícil, mas aí mesmo que cada segundo parecia como se fossem dez, o que se tornou ainda mais agonizante aquele momento. Eu não sabia se ficava tranquila, por saber que faltavam três minutos para acabar, ou se eu conseguiria aguentar, pois ainda faltam esses três minutos. Durante esse turbilhão de sensações, eu já tinha pensado várias vezes em dar um fim a performance, mas eu sempre voltava atrás porque eu tinha me proposto a isso, justamente para as coisas não estarem sob o meu controle, para poder ter uma experiência em que o público tivesse mais do que um papel de expectador.

Existiram dois momentos em que eu olhei para o público: o primeiro foi na entrada, dava para enxergar pelo tnt e, então, provida desse “poder enxergar”, pensei que as pessoas viriam o meu rosto, a partir disso, surgiu um movimento de cabeça durante a minha caminhada, algo coeso com o pendular e os movimentos dos braços, assumindo que sim, era para olhar para o público mesmo; o segundo momento foi na parte em que estou em posição fetal, deitada, respirando, então, em alguns momentos eu paro de olhar para o tnt em diagonal ao chão e

observo o público na minha frente, com o intuito de saber o quanto estavam imersos na performance e se alguém dava sinal de que iria dar um fim a ela. Quando o público aplaudiu, eu ansiosamente sentei-me no chão, de pernas cruzadas. Agradei com uma contração da cintura escapular e com os braços estendidos. Levantei-me e fui em direção a coxia, onde retirei o figurino. Nesse tempo, as pessoas começaram a me ajudar a limpar o palco de folhas secas para que a próxima apresentação não fosse afetada. Quando me sentei para assistir aos outros trabalhos, senti uma dor forte e latejante na cabeça, provavelmente, proveniente do calor no qual ficou meu corpo, pois o figurino podia ser transparente, mas não permitia muito trânsito de ar.

Durante a performance, uma das avaliadoras se retirou porque o incenso lhe causara incomodo e alergia. Penso que, caso houvesse queimadas de florestas perto dessas pessoas, ou somente a fumaça que percorreu vários estados do Brasil em decorrência das queimadas da Amazônia, como essas pessoas ficariam? Elas se sentiriam incomodadas só por afetar o dia delas e, conseqüentemente, a saúde ou elas iriam refletir sobre o ocorrido?

4.1.1 ‘Amazônia em chamas’

A performance “Amazônia em chamas” foi realizada no palco do centro de convenções, da UFSM, durante a Jornada Acadêmica Integrada, na mostra performativa, com luzes gerais de palco formando uma iluminação sem focos nem formas específicas.

O som foi ambiente, no caso começou no silêncio, em seguida ouviu-se barulho das folhas caindo no chão de madeira, que respondeu ao deslocar da árvore, assim como o som do corpo se debatendo no chão e no decorrer da performance ouvi pessoas tossindo, telefone tocando, “se ajeitar” nas cadeiras, os passos das pessoas que passavam com os incensos, mas principalmente minha respiração.

A roupa que eu usava era feita de tnt marrom. Dava para ver a pessoa que a vestia, com a cabeça coberta por inteiro, os braços também eram cobertos, mas não totalmente, pois era como uma manga de blusa comprida, onde tem a abertura da mão, a manga era bem mais longa, o que permitia esconder a mão, mas que aparecer as folhas que estavam nelas, e seguia como um vestido grande e reto. Ao final do tecido, na barra, ele se abria em formas triangulares para dar aspecto de árvore antiga ou de raízes.

A movimentação inicial foi uma caminhada lenta, com pendular do tronco com os braços erguidos, não retos, mas levemente articulados. Ao me deslocar das coxias até o centro do palco, iam caindo folhas de dentro do figurino. Quando atingi o centro do palco, parei e continuei somente com o movimento de pendular. Aos poucos comecei a soltar as folhas secas que faziam parte das mãos e o movimento pendular ia se intensificando mais e mais, até iniciar os “espasmos” em partes do corpo. Conforme os espasmos iam se intensificando, a quantidade de partes do corpo que aderiam ao movimento também aumentava. A árvore ia levemente se aproximando do chão até sua queda. Com os espasmos já em quase todo o corpo, eu me virava de um lado a outro, até me estabilizar, deitada de barriga para cima, onde desses espasmos vira uma trepidação, semelhante a uma convulsão, um queimar agonizante de um ser vivo. Dessa movimentação, prossigo até a fadiga muscular e o cansaço cardíaco, começando a me encolher até chegar na posição fetal, da qual volto gradativamente a ter os espasmos e cessar completamente e meu único movimento ser a respiração. Nessa respiração, permaneci até o público estabelecer o final aplaudindo para que eu me levante e me retirasse de cena.

4.1.2 Performance “Em Mar aberto”

Para a apresentação do trabalho final do curso, elaborei a performance inédita “Em Mar Aberto”, a qual traz assuntos de várias fontes e temas que se entrelaçam e se unem a respeito de aspectos políticos e ambientais. Essa performance foi apresentada no espaço Multiuso da UFSM, localizada ao lado da reitoria e do centro de convenções, na V Noite da Dança.

No meio do processo, tive vontade de falar sobre o óleo derramado no oceano, mas um tempo depois apareceu a notícia que os veios da Amazônia estavam contaminados com mercúrio, resultado de minerações realizadas de maneira inadequada e/ou ilegal. Consequentemente, associei isso às tragédias de Mariana e Brumadinho, em Minas Gerais, onde também houve um descaso imenso com a natureza em prol do capitalismo, então, amalgamei todos esses temas em uma única performance.

Penso que esta foi mais complexa na organização e execução do que a anterior, tanto pelo cenário, quanto pelos movimentos corporais, por se tratar de muitos temas pequenos, os quais são todos importantes e conversam entre si. A junção disso tudo culminou numa maior complexidade, nessa performance existiam mais detalhes, mais subjetividade, assim como muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, e isso aumentou o nível de entrega que o público pode contribuir, para conseguir acompanhar em sentido de reflexão sobre o que aconteceu ali.

As luzes utilizadas em cena, foram provenientes de outro trabalho de conclusão de curso, o qual eu fiz a iluminação, e necessitei confeccionar canhões. Eles são feitos de cano de pvc e dentro contém um suporte para a lâmpada e a própria lâmpada, por serem mais simples, as luzes chegam próximo de uma cor âmbar. Elas além de realizem um feixe de luz reta para onde então direcionadas, também servem como luminárias pelo fato de a luz passar pelo material dos canos e esse ficar iluminado.

O figurino foi um top e calção justos, possibilitando um olhar para os movimentos mais nitidamente, o corpo estava coberto de tinta prata como o mercúrio, e na ponta dos dedos da mão esquerda foram desenhadas folhas, pois além do assunto Amazônia ainda estar incluso no tema, é como se eu pudesse trazer comigo um pouco da outra performance, entremeada com tudo que estava ali, o que trazia muito sentido pra mim.

Não houve som, penso que uma música me confortaria, tanto por uma questão de controle do tempo, pois, quando se está dançando se perde um pouco essa noção, e, também, por ser um refúgio para a minha atenção. Sei que os olhares estavam voltados para mim e isso me deixou tensa, não sei bem o que fazer com o olhar, me sentia desconfortável e para ter a oportunidade de trabalhar com isso optei por não utilizar nenhum som.

Os movimentos nessa performance foram lentos, as vezes mínimos, mas sempre com muito cuidado com o que estava tentando transmitir, às vezes era um bicho, às vezes era árvore, outras era o homem e outras a natureza. Essa performance conteve muitas contrações musculares, torções, dissociações de membros, movimentos contralaterais e homolaterais, ondulações articulares e musculares, exercícios distintos de respiração onde passo por uma respiração normal, uma que está engasgada e outra que tem a pretensão de não se parecer respiração (ainda estou em processo de descoberta).

A performance iniciou comigo andando como um bicho quadrúpede, observando o local, percebendo suas mudanças, o que tem ali, o que faz parte ou não. Em seguida fiz torções enquanto caminhava da mesma maneira, até essas torções virarem ondulações, sempre começando das extremidades e percorrendo todo o corpo, prosseguido nisso até chegar na posição deitada no chão com os joelhos flexionados. Realizei dois movimentos mais agressivos nessa posição, que significam os acontecimentos nas mineradoras.

Após, realizei a movimentação que me relembra as árvores, florestas e a primeira performance. Com um movimento lento, que começou nos dedos indo para o punho e o restante dos braços, tudo com a dissociação dessas partes, evidenciando o que estava parado e o que não estava mais. O movimento cessou como se fosse cortado pela raiz e eu caí. Em seguida, realizei

movimentos com os membros superiores e inferiores, numa tentativa de realizar uma síntese dos golfinhos(botos), disso me levantei com uma contração abdominal, e com as mãos fechadas, empurrei a parte da coxa próxima ao joelho até esticar as duas pernas. Nessa posição, falei com o público em forma de perguntas. Após isso, roubei os minérios de ouro que ali estavam, assim como fazem com todos nossos recursos, de todos os tipos, aqui no Brasil, descaradamente e sem impunidade, coloquei essas pedras dentro da minha roupa e continuei fazendo isso até me deitar. Enquanto isso acontecia, o local começou a ficar encharcado e eu me deitei sobre a água com terra. Em seguida comecei a pedir ajuda, a ser um corpo que sofre e não quer morrer, quer ser livre, sem ninguém comandando sua vida e seu habitat, sem o mundo virar um zoológico de animais e humanos.

Terminei a performance após me “afogar”, com um movimento de ânsia de vômito, na tentativa de expelir o que estava me matando. Assim como na primeira performance, nessa também deixei o término nas mãos do público. Não demorou tanto para alguns aplaudirem, outros não sabiam como reagir e começaram a se dispersar.

5. CONSIDERAÇÕES

Ao final deste trabalho, eu compreendi que a performance em dança se realiza como forma de atuação política no fazer-dizer do corpo do performer, sobre os temas do cotidiano e na relação com o público. A performance artística como um meio de comunicação é subjetiva, tem a capacidade de sensibilizar, desestabilizar, causar desconforto, aguçar os sentidos e despertar a curiosidade de todos os tipos de público. De leigos a acadêmicos de artes, determinadas ações, como o silêncio ao final das performances são capazes de gerar dúvidas, reflexões, expandir a consciência e produzir outras percepções sobre as temáticas.

Observei que nem todos reagem e/ou interagem com os temas, assim como alguns sentem-se desconfortáveis e assistem de longe. O som ambiente ou ausência dele permite ao *performer* perceber o estado de concentração do público sobre o que está sendo realizado e seu grau de envolvimento. Claro que não há como mensurar, é apenas uma percepção intuitiva sobre a interação com o público.

A partir dessas experiências iniciais que constituem o processo de criação, como a escolha de temas, concepção de movimento, escolha do local, som, luz e desenvolvimento das performances, relacionadas as leituras e ao exercício de mapear o processo artístico, percebi que toda a pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso possibilitou revisitar memórias sobre diversas disciplinas e utilizar conhecimentos apreendidos ao longo de toda graduação.

Acredito que o estudo do termo cosmopolítica contribuiu para eu compreender a performance como uma forma de manifestação artística política e justificar a importância da escolha dos temas. Esses temas sobre os acidentes que envolvem o meio ambiente, por tratarem de acontecimentos que afetam a todos os seres humanos, de forma globalizada, embora tenham ocorrido em terras brasileiras, são considerados de interesse dos sistemas políticos mundiais. Independente das formas de governo, das políticas públicas específicas de cada país, há um movimento coletivo em prol da preservação da natureza, pois como seres humanos necessitamos de ar para respirar, de água para nos nutrir, da flora e da fauna para o equilíbrio do ecossistema planetário.

Espero que os relatos sobre as minhas vivências com essas performances possam contribuir para o entendimento de futuros colegas e que eles possam ir além nos estudos sobre performance na prática. A partir da minha experiência de criação, observei que o processo artístico me proporcionou muitos questionamentos sobre o que eu estava fazendo, sobre como meu corpo conversava comigo e como isso ficaria quando se tornasse performance. Percebi que

tenho um modo de pesquisar os movimentos, no qual o que faz sentido pra mim acaba sendo os movimentos de certa complexidade para o meu corpo, como me debater no chão, ou como respirar sem respirar; vejo um padrão em dificultar algo que poderia ser simples, mas, ainda assim, permanecer simples para quem vê.

Cada ensaio, cada performance, a sensação de quando acaba é incrível, inexplicável e tão gratificante, do quanto me sinto completa e feliz com o meu trabalho, porque eu consigo acreditar em mim e saber que eu sou capaz de realizar aquilo que a minha imaginação criou. Estar diante do público, perto dele, sem ter a separação de um palco e sua plateia me faz mais próxima de uma realidade que pode proporcionar mudanças sociais palpáveis. Fornecer experiências em arte para todas e todos, sem segregar por questões financeiras, por vestimentas ou por escolaridade, a todos que eu puder proporcionar experiências reflexivas já é um ganho, também, para um começo da quebra entre os muros da universidade e a comunidade local. Ao final deste trabalho compreendi que a performance em dança como ato político é um respiro para quem está mergulhada em uma sociedade tóxica, capitalista e egoísta, onde as performances são a minha maneira de me manifestar, de dizer que eu não concordo com tudo que está acontecendo com o país e principalmente com a natureza. Sinto-me ferida toda vez que os direitos às vidas são desrespeitados e descartados, como se não fossem significantes, ou usados de maneira comercial para produzir lucros, com a finalidade de enriquecer uma classe que quer mandar na população, pois não aceita a equidade social.

A performance, mais do que qualquer manifestação artística, permite-me realizar *tours* pelos bairros, cidades, estados e países, pois não há limites para ela. O fato de não ter necessidades específicas, senão as que eu estabeleço, faz com que todos os lugares sejam possíveis da arte habitar. Isso também permite que cada ação tenha o poder de atingir públicos extremamente diferentes, de um local fechado com convidados específicos, ou na rua no centro da cidade, com pessoas saindo do trabalho ou passeando, assim como ir a locais onde se sabe que terá uma grande aglomeração como eventos, ou na frente de um teatro que vai ter algum tipo de apresentação. Estar ali, nesses espaços, fazendo a minha manifestação artística impactar o público com o inesperado e essa situação os convoca para reflexões.

Ainda é um tanto cedo para poder determinar algo, até por que a pesquisa está sempre em movimento, então daqui algumas semanas, ou até dias, posso já ter mudado minha forma de ver as mesmas palavras escritas aqui, mas penso que existe uma particularidade do corpo que dança, da maneira como pensa até o jeito como se move e faz escolhas estéticas, tudo isso culmina

numa diferenciação de outras áreas. Nenhum corpo é igual e, conseqüentemente, isso reverbera para a maneira como inventamos/produzimos arte.

Em arte, várias coisas são consideradas *performance*, assim como o desempenho do corpo que atua, mas não necessariamente o *performer* que realiza isso é da dança, mas aquele que é, realiza de maneira diferenciada, o faz voltado com as especificidades dessa área, respira de maneira diferente, concebe cada movimento com um olhar dançante. A performance em dança, para além de se caracterizar pelos movimentos, pela fluidez da cena, acontece internamente, nos sentidos que nascem ao pensar como transmitiremos a ideia ou tocar o espectador. Existe uma sensibilidade distinta das outras performances, o corpo não é só um objeto pelo qual se tem a possibilidade de transmitir alguma arte sobre algum assunto, o corpo é a arte.

É complexo explicar o que quem é da dança simplesmente sente, é como um fluxo de sentido sobre a dança que se manifesta em cada bailarino. Isso reflete em uma determinada maneira de pensar o corpo, o espaço e os elementos que conversam com o que se propõe.

Considero que a performance em dança vem do corpo que dança em cena, daquele corpo que pode estar performando em atravessar a rua com uma caminhada cotidiana, ou estar parado numa praça, ficar estático e só respirar. Essa especificidade para além das bagagens de conhecimento corporal e de linguagens corporais, vem da intenção de que o artista se propõe com a obra, se para ele aquilo é dança, se esse respirar vem do corpo que dança. - **Existem poucos limites quando acreditamos no que estamos fazendo**, o “sentir” deve ser escutado, e então digo que o que eu faço são performances em dança.

REFERÊNCIAS

- BIANCALANA, Gisela Reis. A inserção do conhecimento artístico no corpo performativo. In.: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Orgs). **Discursos do corpo na arte. VOL. I.** Santa Maria: Editora UFSM, 2014.
- _____. O corpo-arte performativo na contemporaneidade. In.: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Orgs). **Discursos do corpo na arte. VOL. II.** Santa Maria: Editora UFSM, 2017.
- CASTANHEIRA, Ludimila. **Performance arte: modos de existência.** Curitiba: Appris, 2018.
- CLEMENTE, Cecília Magalhães. O corpo em ação: performance e micropolíticas. In.: **Anais do XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO**, 2017, p. 51-55.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol.1. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In.: **Revista USP**, sala preta, São Paulo, 2009.
- _____. Programa Performativo: o corpo em experiência. In.: **Revista do LUME**, 2013.
- FERRACINE, Renato; ARAÚJO LIMA, Elizabeth M. F.; CARVALHO, Sergio Resende de; LIBERMAN, Flávia; CARVALHO, Yara M. de. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. In.: **Revista Urdimento**, v.1, n.22, p219 - 232, julho 2014.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica Cartografias do desejo.** São Paulo: editora Vozes, 1999.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance** - do futurismo ao presente. Rio de Janeiro, RJ, Editora da UFRJ, 2008.
- HOFFMANN, Anacleia Christovam. Performance fluxo e refluxo: moda e modos de existência- In.: **Dobra(s) – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisa em Moda**, 2016.
- JONES, Amelia. “Presença’ ‘In Absentia’: A Experiência da Performance como Documentação”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316- 8102.
- MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação Duma estética de dissensão numa ética de resistência. In.: **Revista de Arte e Antropologia**, v. 4. Nº 2/2015, p.53-69.

NAVES, Flávia. Carta à performer Eleonora Fabião: o que pode um corpo que sofre. In.: **Revista Urdimento**, v.2, n.27, p.36-45, dezembro, 2016.

SÁ, Alexandre. A arte da performance – do futurismo ao presente. In.: **Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA -UFRJ**, 2008.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, In.: **Performance studies: in introduction, second edition**. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

STENGERS, Isabelle. *La proposition cosmopolitique*. In.: *L'émergence des cosmopolitiques, sous la dir.* de J. Lolive et O. Soubeyran, coll. Recherches, Paris, La Découverte, 2007, p. 4568.

TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance. In.: **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – Salvador, Bahia, 2009**, p. 234-246.

PHELAN, Peggy. Ontologia da performance representação sem produção. New York University. In.: **Recenso, Revista de Resenções de Comunicação e Cultura**, nº: 24, 20 p., 1997

APÊNDICE











