

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

**OFERTAR-ME: O BATUQUE COMO PROPULSOR DO
ESTADO PERFORMÁTICO.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Marcos Vinícius Caye Lara

Santa Maria, RS

2015

OFERTAR-ME: O BATUQUE COMO PROPULSOR DO ESTADO PERFORMÁTICO.

Marcos Vinícius Caye Lara

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Reis Biancalana

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Lara, Marcos Vinícius Caye.

Ofertar-me: O batuque como propulsor do estado performático / Marcos Vinícius Caye Lara - Santa Maria/RS, 2015.

132f.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria/RS, 2015.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Gisela Reis Biancalana

1. Artes. 2. Performance. 3. Preparação. 4. Cultura. I. Título.

**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**

**OFERTAR-ME: O BATUQUE COMO PROPULSOR DO ESTADO
PERFORMÁTICO.**

elaborado por
Marcos Vinícius Caye Lara

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

COMISSÃO EXAMINADORA:

Gisela Reis Biancalana, Dr^a.
(Presidente/Orientador)

Luciana Hartmann, Dr^a. (UNB)

Helga Corrêa, Dr^a. (UFSM)

Santa Maria, 27 de março de 2015.

AGRADECIMENTOS

À CAPES que financiou essa pesquisa por dois anos.

À minha orientadora que sempre acreditou em meu potencial de artista-pesquisador desde minha graduação e me apontou os caminhos. Agradeço a todos esses momentos de aprendizados e discussões. Meu muito obrigado!

À Helga Corrêa, por aceitar o convite para banca e me ajudar a entender a minha trajetória artística. Meu processo de autoconhecimento, que estão nas linhas desse texto, também foi instigado por você.

À Luciana Hartmann, por ter aceitado fazer parte da minha banca e pelas colocações da qualificação. Saiba que, em certo momento, quase desviei do meu caminho de pesquisa e, ao reler uma frase sua do parecer de qualificação, voltei para ele.

Ao meu marido, amor, companheiro de todas as horas Gilvan Moraes, que também é meu Babalaorixá Gilvan d'Odé. Sem você essa pesquisa não seria possível. Agradeço a paciência por escutar as minhas divagações teóricas a cerca da espiritualidade e o carinho de sempre.

À minha amiga Tatiana Vinadé, companheira de aventuras e viagens. Agradeço aos cafés recheados de discussões, à companhia em eventos de performance e as noites de conversas virtuais.

Ao Prof. Dr. Daniel Plá, e o grupo de pesquisa "Performance, Treinamento e práticas de Plena Atenção", pelas vivências, experimentações e oportunidades de experimentar minha pesquisa em vocês. Agradeço Daniel pela "plena atenção" dada e todas as discussões que me fizeram observar mais atentamente alguns pensamentos.

À todos os meus professores e funcionários do PPGART/UFSM, Prof.^a Dra. Nara Cristina Santos, Prof.^a Dra. Darci Raquel Fonseca, Prof.^a Dra. Andrea Oliveira, Prof.^a Dra. Blanca Brites, Prof. Dr. Altamir Moreira, Prof.^a Dra. Rebeca Lenize Stumm, Daiani da Luz.

Ao grupo de pesquisa “Performance: arte e cultura”, pelas experimentações e discussões sobre performance. Agradeço as oportunidades de experimentações mútuas com esse grupo.

Aos meus pais, Neusa Caye Lara e Antônio Lara, por terem me ajudado e dado o suporte nos passos iniciais desta vida artística e acadêmica.

À Priscila Peixoto pelas conversas e noites descontraídas em meio a escritas e leituras, e à Susan Weisheimer, pelas conversas e correções.

À minha família religiosa, pelos momentos sagrados e profanos.

Ao céu e ao mar, que fazem parte de mim e conduzem os meus caminhos.
Èèpá Bàbá! Omí odo!

À noite, pedi a um velho sábio que me contasse todos os segredos do universo. Ele murmurou lentamente em meu ouvido: - Isto não se pode dizer, isto se aprende.

Jalal Rumi.

RESUMO

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

OFERTAR-ME: O BATUQUE COMO PROPULSOR DO ESTADO PERFORMÁTICO.

AUTOR: MARCOS VINÍCIUS CAYE LARA

ORIENTADORA: GISELA REIS BIANCALANA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 27 de março de 2015.

Esta dissertação aborda uma pesquisa em performance arte. Disserta-se aqui sobre os mecanismos e chaves que possibilitam que o performer oferte-se, se entregue totalmente para o outro em performance. Esta pesquisa buscou elementos dentro da cultura do Batuque que possibilitassem que o performer enfrentasse o pulo no abismo que é performar, ou seja, que permitissem que ele se jogasse no aqui e no agora diante do outro. Como enfrentar este desconhecido? Ou, principalmente, como entrar em contato com o desconhecido, com o outro? Nesta dissertação apresenta-se a poética e as chaves que o autor utilizou para que algo acontecesse nele, para propor-se a experiências em arte. Tais “chaves” que o performer encontrou abrem portas, atalhos, para adentrar no estado de performance e, assim, entrar em contato com o público. Estas chaves encontradas no rito do batuque tornaram-se, em sua maioria, parte da poética, ou seja, elementos constitutivos da performance tornando-se, também, o elemento desencadeador da experiência com e perante o outro. Foram criadas cinco Performances a partir desta pesquisa, sendo elas: “Como explicar o sacrifício a uma galinha”, “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute”, “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, “Do mesmo barro viestes” e “Para o mesmo barro voltarás”.

Palavras-chave: Arte. Performance. Preparação. Batuque. Cultura.

ABSTRACT

Master's Dissertation
Post-Graduation Program in Visual Arts
Federal University at Santa Maria, RS, Brasil

OFFERING MYSELF: THE BATUQUE AS PROPELLANT PERFORMATIVE STATE.

AUTHOR: MARCOS VINÍCIUS CAYE LARA

ADVISER: GISELA REIS BIANCALANA

Date and place of defense: Santa Maria, March 27th, 2015.

This paper approaches a research on performance art. It is lectured here the mechanisms and keys that allow the performer to fully offer and deliver oneself to the other performer. This research gather elements within the Batuque culture that enabled the performer to face the leap into the abyss that is to perform, which is, that allow to throw oneself on the here and now on in front of other. How to face this unknown person? Or, especially, how to connect with the unknown, with the other? On this thesis is presented the poetic and the keys that the author used for something to happen with him, to propose oneself experiences in art. These "keys" that the performer found open doors, shortcuts, to enter the state of performance and thus contact with the public. These keys found in the drumming of the rite became, in its majority, part of the poetic, which are constituent elements of performance, making it also the trigger element of the experience with and before other. Five Performances were created from this research, namely: "How to explain the sacrifice of a chicken", "berried in wealth the body ends up to sufocate. Sit down! Listen", "Holly Spirit of 7 Crossroad", "From the same mud you came" e "for the same mud shall return".

Keywords: Art. Performance. Preparation. Batuque. Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Como explicar o sacrifício a uma galinha, Marcos Caye, 2013.....	26
Figura 2 - Como explicar o sacrifício a uma galinha, Marcos Caye, 2013.....	26
Figura 3 - How to explain pictures to a dead hare, Joseph Beuys, 1965.....	29
Figura 4 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.	31
Figura 5 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.	31
Figura 6 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.	31
Figura 7 - Políptico da performance “Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”, Marcos Caye e Rafael Happke, 2014.....	35
Figura 8 - Díptico da performance “Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”, Marcos Caye e Rafael Happke, 2014.....	35
Figura 9 - Performance “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, Marcos Caye, 2014..	38
Figura 10 - Do mesmo barro viestes, Marcos Caye, 2014.	47
Figura 11 - Do mesmo barro viestes, Marcos Caye, 2014.	47
Figura 12 - Decomposição das cabeças de farinha, do objeto artístico “Para o mesmo barro voltará”, 2º dia.	48
Figura 13 - Para o mesmo barro voltará, Marcos Caye, 2014.	49
Figura 14 - Sociedade Beneficente Reino de Oxum Ependá, 2013.	56
Figura 15 - No. 14, La Ribot, 1997.	70
Figura 16 - Ebó ao Orixá Bará.....	73
Figura 17 - A Sagração de Urubutsin, Sara Panamby, 2013.	77
Figura 18 - Bori, Ayrson Heráclito, 2008.	78
Figura 19 - The Artist is Present, Marina Abramovic, 2010.	84
Figura 20 - Fotografia 20 - Die, Tony Smith, 1962.	86
Figura 21 - Cut Papers #13, Sachiko Abe, 2013.	89
Figura 22 - Passo base da Dança dos Orixás	109
Figura 23 - Esquema de circulação de energia produzido pela Dança dos Orixás.	111
Figura 24 – Despacho	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 AS OFERENDAS	23
1.1 Como explicar o sacrifício a uma galinha.....	24
1.1.1 Descrição.....	24
1.1.2 Processo de criação e concepção	28
1.2 Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!.....	30
1.2.1 Descrição.....	30
1.2.2 Processo de criação e concepção	32
1.2.3 A preparação	36
1.3 Espírito Santo das 7 Encruzilhadas	37
1.3.1 Descrição.....	37
1.3.2 Processo de criação e concepção	41
1.3.3 A preparação.....	44
1.4 Do mesmo barro viestes e Para o mesmo barro voltarás	45
1.4.1 Descrição.....	45
1.4.2 Processo de criação e concepção	50
1.4.3 A preparação	51
2 O BATUQUE.....	53
2.1 Breve contextualização histórica	53
2.2 O xirê, a festa performativa	55
2.3 O transe	58
2.4 Pontes entre performance e rito.....	65
2.5 O ebó.....	72
3 O ESTADO PERFORMATIVO	76
3.1 Esvaziar para preencher: a modulação da presença.....	83
3.2 O estado como abertura para a experiência.....	92
4 A PREPARAÇÃO	98
4.1 Técnicas de si: um treinamento para abrir-me para a experiência.....	99
4.2 Minhas chaves.....	103
4.3 A Dança dos Orixás	106

4.3.1 O passo base: relação terra-céu e o movimento de pêndulo	108
4.3.2 Integração do corpo sutil e do corpo denso	110
4.3.3 A gestualidade dos braços	113
4.3.4 Efeitos em performance	114
4.4 O giro	115
4.4.1 Uma meditação dinâmica	116
4.4.2 Perder-se no giro: a anulação de si.....	118
4.4.3 Percepção em ação	119
4.4 O Canto.....	121
5 DESPACHANDO O QUE SOBROU.....	124
BIBLIOGRAFIA.....	128

INTRODUÇÃO

Por volta de maio de 2009 tive o primeiro contato com as manifestações religiosas afro-brasileiras. Ao adentrar o espaço sagrado de uma festa de quimbanda notei o modo que os fiéis em transe utilizavam seus corpos. Aquela maneira peculiar de agir com o corpo no espaço, nunca presenciada por mim, até então, chamou-me a atenção. Talvez, por ser algo estranho para mim, ou, então, pelo fato de que tais corpos possuíam uma presença¹ física marcante e características que, com o mínimo esforço, retornam a minha mente ainda vivas e pulsantes. Mesmo sem entender, naquele momento, o que os gestos dos fiéis queriam representar, o que o canto queria dizer, o que o rito queria contar, algo me aconteceu. Aqueles estímulos concretos e as formas visíveis do ritual produziram-me, primeiramente, efeitos de presença ao invés de efeitos de sentido² (GUMBRECHT, 2010). Eu não fazia parte da cultura em questão e os sentidos do rito eram-me desconhecidos. O que houve naquela noite foi o ritual agindo através de seus componentes de presença em meus sentidos físicos. Algo marcou e transformou o, então, estudante de Artes Cênicas do primeiro semestre de curso. O corpo em rito dos fiéis provocou-me uma experiência transformadora, pois mesmo sem entender os sentidos do ritual como, por exemplo, as simbologias presentes nas danças, pude sentir suas influências e entende-las sensivelmente. Algo mexeu com minhas estruturas culturais antes mesmo de ser uma experiência espiritual, pois eu não era ligado a tal religiosidade. Foi uma experiência de transformação de mim

¹ Entendo a presença como uma postura de atenção psicofísica perante os acontecimentos. Portanto, é direcionar todas minhas energias corporais e mentais para o momento vivenciando, assim, psicofisicamente o aqui e o agora. “Estar presente significa integrar corpo e mente numa ação única e indivisível, ao contrário da vida cotidiana, em que podemos agir e pensar em coisas diversas ao mesmo tempo” (ICLE, 2006, p.32). Já produzir presença é, para Gumbrecht (2010, p.38) no sentido etimológico da palavra “trazer para diante”, “empurrar para frente”. A partir desta perspectiva, estar presente possui algumas qualidades psicofísicas não cotidianas necessárias. Pois, trazer-me para diante pressupõe total consciência e percepção do meu aparato psicofísico que é como tangencio o mundo e os outros corpos espacialmente. Empurrar-se para frente evidencia o corpo do artista no tempo e no espaço e se aplica, também, neste caso, aos corpos dos fiéis supracitados.

² Gumbrecht (2010) aponta que a experiência estética pode ser concebida através de “uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (2010, p.22). Os efeitos de presença dizem respeito às materialidades dos meios de comunicação, ou seja, de tudo aquilo que é tangível entre os corpos e que se fazem presentes espacialmente. Já os efeitos de sentido referem-se a tudo aquilo que não é concreto, mas, sim, fruto do pensamento e da interpretação das materialidades. Este último busca um sentido para além das formas vistas, ou seja, procura sentidos metafísicos através de “uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material” (2010, p.14).

mesmo que não se deu através do racional, mas sim, entre seres, de homem para homem, de corpo para corpo, que transformou minha relação com o mundo.

No ano seguinte, conheci outra manifestação da mesma esfera cultural da anterior, o Batuque do Rio Grande do Sul, que, desde então, tornou-se a minha fonte de pesquisa. Nesta religiosidade o campo simbólico da manifestação apresentou-se, aos meus sentidos, muito mais inquietante que a anterior e possuía uma esfera muito grande e complexa de elementos a serem pesquisados. A gama de simbologias corporais era muito maior, bem como a presença física dos fiéis em transe. Estas questões começaram a surgir do cruzamento daquilo que eu presenciava nos ritos e em minha prática enquanto estudante de teatro. Como aqueles corpos acessavam um comportamento corporal comparado a uma performance nos palcos sem haver o trabalho que o ator faz para atingir o mesmo nível de presença psicofísica? Este questionamento foi o estopim para eu começar a estudar a relação destas manifestações religiosas com as artes do corpo.

Neste percurso, o corpo encontrado no rito acaba, também, por se aproximar da performance arte devido ao modo de sua utilização. O gesto não é significativo, concordando com Glusberg (1987, p.112-113), mas possui um grande campo simbólico cultural que o envolve possibilitando, assim, inúmeros envolvimento a partir de um mesmo gesto. O performer, muitas vezes, parece agir como um Xamã, ele produz atos ritualísticos ricos em simbolismos, semelhante ao fiel em transe no Batuque. Muitas vezes, somente a presença física do corpo impacta, como na performance arte, antes mesmo de tais corpos construírem algum sentido ou significado cultural com os seus movimentos e ações.

O corpo em rito condensa, por essa perspectiva, dois modos de agir encontrados nas artes do corpo: a maneira de produção de sentidos, gestos e ações próprios da arte da performance; e a presença e energia física buscada pelos artistas do palco, como o ator e o bailarino.

Descobre-se, então, o exemplo de um corpo performativo que vai ao encontro de meus anseios, um corpo que conserve o modo de utilizar os gestos e ações na performance e, também, a presença física e a energia almejada pelo corpo do ator. É a partir desta convergência de dois campos artísticos distintos que se constrói a proposta poética desta pesquisa.

Assim, esta pesquisa teve como foco central a preparação do performer sem negar o processo criativo da produção das obras e o próprio momento da

performance. Busquei uma prática de preparação para colocar-me em situação de performance. Uma prática que fosse para além da preparação da performance enquanto elemento que a constituísse. Minha prática de preparação diz respeito a um momento pré-performance que invade a própria performance, tornando-se aí parte constitutiva do ato. Busquei elementos no Batuque que propiciassem um estado de performance, estado este que julguei necessário encontrar para performar, para me jogar de um abismo desconhecido que é o aqui e o agora, que é o instante da performance, instante em que tudo pode acontecer. Este estado buscado possui alguns elementos constitutivos próprios das artes em cena, tais como conceitos de presença, energia, atenção plena, entrega de si, contato. Estes elementos propiciam que eu doe-me ao outro com todo meu potencial psicofísico e que eu me entregue à experiência sem barreiras, enfim, que eu oferte todo meu ser ao outro.

Para abordar tais assuntos busco em artistas, pesquisadores da área, antropólogos e filósofos referências para dar suporte as minhas reflexões. Encontrei no percurso desta pesquisa artistas e teóricos que abordam arte e rito em diversas artes do corpo como Marina Abramovic na arte da performance, Graziela Rodrigues na dança e Jerzy Grotowski no teatro. Minhas referências cruzam as fronteiras impostas pelas diferentes artes, pois sou um artista que está entre linguagens e, por isso, minhas reflexões partem de diferentes referenciais que ajudam a construir o entendimento da minha poética. Tais artistas, aqui, juntam-se a filósofos como Gumbrecht e Didi-Hubermann para construir a noção de o que é o estado de performance em minha poética. Conjuntamente com eles, os antropólogos Eliade e Corrêa e pensadores da performance arte como Cohen e Glusberg constroem pontes entre o estado de performance que se apresenta tanto em rito quanto em performance. Por fim, analiso a minha experiência prática através destes e de outros autores.

Esta dissertação divide-se em cinco capítulos necessários ao entendimento de meu processo poético. No primeiro capítulo apresento as obras criadas. Nomeio-as de oferendas por acreditar que o grande desafio desta proposta e que originou toda pesquisa foi a necessidade de possuir mecanismos propulsores para esta oferta acontecer, para que eu conseguisse, de fato, me ofertar de corpo inteiro ao outro para, então, poder ou não, ter uma experiência significativa em performance.

No segundo capítulo apresento o rito do Batuque que é a fonte cultural desta pesquisa. Retomo, historicamente, às origens do Batuque para, então, apresentar alguns aspectos gerais desta religiosidade. Apresento a principal festividade que é onde estão presentes os principais elementos de meu trabalho, os cantos, as danças e o giro. Apresento perspectivas do que é o transe e como ele ocorre nesta religiosidade. Em seguida construo algumas pontes entre performance e rito. Por último, apresento os *ebó*, ou seja, as oferendas do Batuque.

O terceiro capítulo aborda o estado de performance. Nele delinheiro as minhas ideias do que seria este estado para mim e quais componentes ele possui. Subsequentemente, faço uma ligação com o rito apresentado mostrando que há, também no rito tal estado. Delinheiro, através de outros artistas, este estado. Então, disserto sobre os pontos principais deste estado que são a atenção e a presença.

O penúltimo capítulo revela o processo de criação das performances. Como se deu a busca pelo estado de performance e quais os mecanismos que encontrei para trabalhar minha autoconsciência e a minha presença em performance. Relato, dialogando com Rodrigues, Camargo, Foucault, entre outros, como encontrei na dança, no giro e no canto do batuque uma técnica de si. Uma técnica pessoal que me coloca em estado de performance.

Por último disserto sobre os rastros deixados pela pesquisa, as considerações finais que surgiram da prática até o presente momento, bem como os possíveis caminhos abertos que esta pesquisa poderá deixar para eu trilhar.

1 AS OFERENDAS

O momento performático se esvai como um despacho na esquina, semelhante à duração de um toco de vela que é apagado pelo vento da madrugada. Só quem presenciou sua chama acesa, sente seus efeitos. A oferenda após a degustação das divindades apodrece. Sua materialidade é efêmera, porém suas formas produzem efeitos de sentido e de presença para aqueles que creem nelas como transmissoras de mensagens que produzirão o contato com os Deuses, divindades ou espíritos. O que faço diante do público só é compartilhado por mim e por eles, eu sou o toco de vela que se esvai. Quando minhas chamas se apagam só podem repercutir na memória de quem presenciou, de quem me viu na madrugada antes do vento me apagar. Fora isso, serão apenas vestígios de algo que já foi dado à oferta. Entrego-me, oferto-me para a fruição, depois disso só restam os rastros e a reconstrução em palavras.

Este primeiro capítulo busca essa reconstrução das Performances e dos vestígios que elas deixaram, dos rastros que deixei nas esquinas que percorri e nos encontros que presenciei em performance. Tento reproduzir em palavras o que era ação, o que era pensamento, o que era imaginação. Tentei dissertar sobre o que era material e imaterial para, assim, esclarecer o que foram estes momentos efêmeros diante do público. Levo em consideração o abismo que existe entre fazer e escrever sobre a minha própria arte. Entre escolher as palavras certas para dar a entender aquilo que vivenciei. A experiência, como bem coloca Bondía (2014, p.10), deixa tremores e eu, enquanto artista-pesquisador, tento nesta dissertação, reconstruir tais vestígios em palavras. Este texto, portanto, é outra obra que tento construir. Uma obra escrita de uma experiência vivida.

Proponho uma reflexão a partir de mim, daquele que propunha. Dou palavras para a oferenda, já que não posso colocar-me no lugar dos deuses, ou seja, daqueles para quem eu destinei todo meu ser: corpo e mente³.

³ Nesta dissertação abordo problemáticas que advém de conflitos que separam corpo e mente dos acontecimentos da vida, das percepções do mundo. Entretanto, entendo o corpo e a mente não como elementos separados, mas sim unos, embora configurem diferentes modos de percepção. Uso das palavras de Plá (2013, p.88) que substitui os termos “eu sou um corpo” ou “eu sou uma mente” para “eu sou uma experiência consciente”, corpo e mente se unem na experiência artística. Entretanto, por vezes, continuarei usando tais termos corpo e mente para especificar quando falo de um ou de outro modo de percepção. O termo psicofísico, que também utilizei, condensa a ideia de “eu sou uma experiência consciente” em meu texto.

Divido este capítulo em cinco seções destinadas a cada performance realizada neste processo de pesquisa. Em cada seção divido o texto em alguns momentos para melhor descrever as performances e o que fez parte de seus processos criativos. Entretanto, vale frisar que tal separação se dá para fins de melhor evidenciar os rastros, pois todos os momentos ocorrem conjuntamente e culminam no ato da performance.

As performances que surgem dessa pesquisa são: “Como explicar o sacrifício a uma galinha” (2013); “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar” (2014); “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas” (2014); “Do mesmo barro viestes” (2014); e “Para o mesmo barro voltarás” (2014).

As minhas produções partiram de uma temática geral: conflitos culturais. A partir desta temática cada performance ganhou suas peculiaridades e, assim, outros temas surgiram em suas produções, tais como: discriminação étnico-racial, intolerância religiosa, desconhecimento da cultura alheia, hibridações culturais e religiosas, aproximação de culturas divergentes.

Optei por descrever as performances primeiramente para, assim, poder construir um texto que trate de trazer as minhas obras como referências para aquilo que escrevo. Desta forma, utilizo-as como exemplos nas discussões e em relação a obras de outros artistas contemporâneos mostrando como certos conceitos e abordagens aparecem na obra final e em meu processo de criação.

1.1 Como explicar o sacrifício a uma galinha

Esta performance foi realizada no evento Arte#OcupaSM/2013⁴, no dia 30 de maio de 2013. A performance foi aceita dentro da programação do evento que selecionava as propostas a partir de uma convocatória. Este evento foi realizado no Largo da Estação Férrea de Santa Maria/RS e propunha como tema “Existir Juntos”. Seguindo este tema propus, na performance, abordar visões diferentes sobre um mesmo assunto buscando a manutenção de um respeito mútuo como será relatado a seguir.

1.1.1 Descrição

⁴ Para mais detalhes sobre o evento acesse: <<https://arteocupasm2013.wordpress.com/>>

Nesta performance (Fotografia 1 e 2) eu chegava ao evento com uma caixa de papelão. Minha vestimenta era calça e camisa social preta. Coloquei a caixa no chão e fiquei ao seu lado em torno de meia hora. Muitas pessoas não sabiam se eu já estava ou não em performance. A caixa atiçava a curiosidade dos transeuntes. Algumas pessoas até chegaram a me perguntar o que havia nela. Não respondi, mantive o mistério em torno do que havia dentro da caixa. Com o passar dessa meia hora eu trocava a caixa de lugar cerimoniosamente para chamar atenção de quem passava e propor hipóteses para o possível conteúdo da caixa.

Em determinado momento abro a caixa e retiro uma galinha preta de dentro dela. Então, abandono a caixa e fico com a galinha no colo. Passeio pela exposição por um tempo e depois sento em um canto da estação férrea pegando o livro “Sobre o sacrifício”, de Marcel Mauss e Henri Hubert⁵, que estava escondido em minha roupa. Começo a ler trechos selecionados para o animal tentando fazer com que ele entenda o sacrifício animal religioso. Os trechos selecionados vão de parágrafos que falam da importância divina do animal, do seu caráter sacro, até trechos que falam que a maioria da carne sacrificada é ingerida pelos sacrificantes. Coloco abaixo dois trechos lidos durante a performance.

O fim de todo rito é aumentar a religiosidade do sacrificante. Para isso é preciso associá-lo a vítima o mais intimamente possível, pois é graças à força que a consagração nela acumulou que o sacrificante adquire o caráter desejado [...] Assim, é depois da imolação que eles são postos em contato, ou pelo menos é nesse momento que se dá o contato mais importante [...] O [contato] mais essencial é aquele que se produz quando o espírito partiu. É então que se pratica a comunhão alimentar. (MAUSS, 2005, p.57)

A vítima separava-se definitivamente do mundo profano; estava *consagrada, sacrificada*, no sentido etimológico da palavra, e as diversas línguas chamavam *santificação* o ato que a elevava a esse estado. Ela mudava de natureza [...] Sua morte era aquela da fênix: ela renascia sagrada [...] Assim, seus restos eram cercados de um religioso respeito: honras lhes eram prestadas. (MAUSS, 2005, p.41)

Tais trechos foram selecionados no intuito de mostrar o que os fiéis entendem por respeito os animais em um sacrifício religioso e procuram clarificar que a carne sacrificada não é desperdiçada, mas sim, consumida por todos. Parti do pressuposto que, por falta de informação, muitos dos presentes acreditariam que a carne não era

⁵ Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo. Henri Hubert (1872-1927) foi um arqueólogo e sociólogo. Ambos eram franceses. O livro em questão trata de desvendar a lógica por trás dos rituais de sacrifício independente de qual religião pertença. Os autores buscam nos rituais védicos e judaicos fontes para formular esta unidade lógica. Utilizam, também, de textos sagrados hindus e bíblicos.

consumida, já que sempre se vê galinhas mortas nas esquinas e com isso constrói-se um pensamento social de que a carne é desperdiçada. Com estes trechos evidenciei que os fiéis não desperdiçam a carne, pois tem respeito à vida do animal. O valor dado ao animal é outro para os religiosos. Para eles, o animal possui dois fins: o primeiro é tornar-se divino através de seu sacrifício e, assim, purificar o fiel; o segundo é o fim para alimentação. Já a vida do animal em outros sacrifícios como o consumo do mercado, por exemplo, possui somente o fim da alimentação. Não há o respeito e gratidão perante a vida do abatido.



Figura 1 - Como explicar o sacrifício a uma galinha, Marcos Caye, 2013.
Foto: Diego Torrico.
Arte#OcupaSM/2013, Largo da estação férrea, Santa Maria, Brasil.



Figura 2 - Como explicar o sacrifício a uma galinha, Marcos Caye, 2013.
Foto: Raquel Fonseca.
Arte#OcupaSM/2013, Largo da estação férrea, Santa Maria, Brasil.

Conforme a performance ocorria algumas pessoas se aproximaram de mim. Quando isso ocorria, eu solicitava a elas que lessem os trechos que eu estava cochichando no ouvido da galinha. O público só entendia o que eu estava lendo quando eles próprios liam os trechos e somente nesse momento eles se davam conta de que aquela galinha estava fadada a morte. A partir dessa relação do público com o animal eu fazia algumas perguntas que eu mesmo não tinha resposta.

Pedia para eles explicarem para a galinha os motivos de sua iminente morte, já que eu dava a entender que a mataria em cerimônia religiosa após a performance. Eu enfatizava, também, algo que me ocorreu durante a criação desta performance. O fato de que a galinha poderia, talvez, estar morta na performance. No entanto, eu não consegui matá-la, pois se o fizesse ela não teria um valor sagrado, somente serviria para compor a obra, só teria um valor comercial. Frisei isso para algumas pessoas para que elas percebessem que não importava o que elas dissessem a galinha morreria, o que lhes restava era explicar para o animal a sua elevação a um estado sagrado pós-morte.

Conduzi outras discussões a partir destas. Sem pretensões de fazer com que a minha opinião pessoal fosse a palavra final, sem a intenção de dizer que o ponto de vista que eu mostrava na performance era o correto. Ciente disso trouxe para o diálogo com a galinha assuntos como o preconceito religioso e a defesa do direito dos animais.

Quanto ao primeiro assunto busquei, nesse diálogo com o público, sempre usar a forma de perguntas e respostas, abordar o porquê das pessoas serem contra o sacrifício animal religioso usando, como exemplo, a ceia de natal onde pode haver um frango morto a ser compartilhado por todos na mesa. Neste sentido, busquei conduzir a conversa para demonstrar que a galinha preta na esquina é indesejada, é demonizada, assim como a religião advinda dos negros. A galinha preta ganha o mesmo estigma que o negro. A galinha preta equivale ao negro, muitas vezes visto como pobre e marginal. Minhas perguntas conduziam o público neste sentido tentando mostrar que o problema nunca foi a galinha morta, mas sim, quem a matou. A galinha só tornou-se demonizada devido ao estigma que os negros historicamente carregam. Muitas pessoas desviam da macumba na esquina por achar que aquilo pode fazer mal ou que as intenções de quem mata uma galinha só podem ser desejar coisas ruins. Esse foi um dos temas predominantes nas discussões que não partiram somente de mim, mas também, da opinião de muitos participantes.

Já o segundo assunto que mais surgiu durante a performance diz respeito aos maus tratos dos animais. Muitos diziam que a galinha não merecia ser morta, não deveria ser maltratada. Entretanto, ignoravam contextos culturais e não percebiam que eles próprios matavam galinha indiretamente. Em meio a performance, alguns espectadores atentavam para o fato de que comprar uma galinha no mercado é,

também, sacrificar uma galinha e, muitas vezes, seus discursos de defesa caíam por terra.

Assim, essa performance tornou-se uma conversa entre público, performer e galinha. Nessa conversa cada um saiu com suas próprias conclusões. Eu as minhas, o público as deles. Busquei, desta forma, discutir estes assuntos de uma forma não cotidiana, trazendo um elemento que despertasse outras relações para o que poderia ser uma conversa de opiniões. A galinha tornou-se um elemento que propunha outras relações entre eu e o espectador já que tentávamos amenizar o sofrimento da galinha perante sua iminente morte.

1.1.2 Processo de criação e concepção

Esta performance surgiu a partir da temática que o tema do evento propôs para mim e, conseqüentemente, ao meu trabalho. O tema “Existir Juntos” fez com que eu olhasse para os meus últimos trabalhos e visse as problemáticas sociais que eu abordava. O conflito religioso esteve presente na maioria dos meus trabalhos artísticos anteriores e, claramente, percebi algo recorrente. Atentei para o fato de que muitas religiões parecem não conseguir existir juntas e, conseqüentemente, algumas tentam macular outras com certa frequência na história da humanidade. Dessa maneira, busquei delimitar esta performance dentro dos conflitos culturais que surgiam da minha fonte de pesquisa, a religiosidade afro-brasileira versus a religiosidade evangélica. Escolhi esta última por perceber, em meu contexto cultural, que é a religião em que tais conflitos se potencializam em maior grau. Entretanto, tenho ciência de que há diversas outras religiões que se conflitam com o assunto do sacrifício. Há, mesmo em religiões afro-brasileiras, vertentes como a Umbanda que são contra o sacrifício. Contudo, por haver uma proximidade de origens há o respeito ao dogma e as práticas.

A ideia de colocar uma galinha em performance já habitava o meu pensamento há algum tempo, vi nessa problemática a chance de poder utilizá-la. Já havia imaginado uma reelaboração da performance “*How to explain pictures to a dead hare*” de Joseph Beuys (Fotografia 3) em que eu substituiria a lebre por uma galinha. Entretanto, essa ideia tornar-se-ia, se executada, apenas uma releitura da imagem original, talvez despropositada sem o discurso com o público. A temática do

evento ajudou-me a construir o discurso dessa imagem mental e dar um propósito a tal imagem permitindo, de tal modo, sua realização. Assim, através da referência da obra de Beuys construí essa performance. Para melhor descrever a performance de Beuys utilizo-me das palavras de Rosenthal (2002, p.50):

Em 26 de novembro de 1965, Beuys realizou o trabalho "Como explicar quadros a uma lebre morta", onde reuniu diversas qualidades simbólicas do mel e da lebre. Na abertura da exposição, na Galeria Schemela em Dusseldorf, Beuys untou sua cabeça com mel e folhas de ouro, tomou uma lebre morta em seus braços e andou por toda a exposição durante cerca de três horas explicando quadro por quadro para o animal. Depois disso, sentou-se com a lebre em um banco forrado de feltro e recomeçou a explicar os trabalhos a ela, só então, o público, que estava impedido de entrar na galeria e apenas podia observar a performance da porta ou da janela da rua, foi permitido de entrar.



Figura 3 - How to explain pictures to a dead hare, Joseph Beuys, 1965.

Disponível em: <<http://saint-lucy.com/wp-content/uploads/2011/01/beuys-web.jpg>>

Beuys coloca que a sua performance foi “um complexo quadro de explicação sobre o problema da linguagem e do pensamento assim como da consciência humana e animal” (ROSENTHAL, 2002, p.51). Desta maneira, o artista tentava propor uma discussão sobre as questões da arte naquele momento e de seu entendimento do que era ou não arte, que naquela atual situação de mudança dos

paradigmas da arte, os anos 60, poderia ser mais fácil explicar arte a uma lebre morta do que convencer o pensamento de algumas pessoas sobre tais mudança do conceito da arte. Na minha performance o intuito sarcástico era semelhante, mas aqui propus explicar o sacrifício da galinha para a própria galinha e, algumas vezes, com a ajuda do público. Logo pensei que, provavelmente, seria muito mais fácil explicar e convencer tais questões ao próprio animal do que para algumas pessoas presas em preconceitos culturais.

Assim, pensei na galinha como portadora de duas simbologias: aquela de animal sagrado visto pelos praticantes do ritual de sacrifício e a da demonização do animal instituída pelos praticantes de outras religiões e culturas. Deste modo, reelaborei o principal elemento da obra de Beuys através dos simbolismos dados a galinha em transição vida/morte ao invés da utilização da lebre morta.

1.2 Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!

Esta performance foi realizada na Mostra Performática do Ateliê Casa 9⁶ em 25 de janeiro de 2014 em Santa Maria/RS. A mostra propunha ocupar o espaço do ateliê com performances.

1.2.1 Descrição

Nesta performance, eu estava sentado no chão e coberto por milhos até a cintura (ver fotografias 4, 5 e 6). Meu corpo estava untado em mel e farinha de mandioca. Fiquei em performance por duas horas sem sair dessa posição. No mesmo espaço que eu performava, a garagem do ateliê, haviam três espaços circulares feitos de milho. No centro deles havia escrito, também com grãos de milho, “Sente!?”. Os espectadores podiam sentar dentro dos círculos de milho, ditando eles o tempo de sua apreciação. Eu olhava-os assim como era olhado.

Durante a performance eu cantava ciclicamente alguns cantos, em língua loruba⁷, provenientes do Batuque. Alguns momentos eu permanecia em silêncio, entretanto, havia o som da minha respiração que, em performance, tornou-se notável assim como o barulho do farfalhar de milhos, que era produzido conforme eu os manipulava.

⁶ Para mais informações sobre o Ateliê Casa 9 acesse: <<http://casanove.wix.com/casanove>>

⁷ Os cantos em loruba serão melhor apresentados no próximo capítulo.



Figura 4 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.
Foto: Luiz Abbeg.
Mostra Performática Ateliê Casa 9, Santa Maria, Brasil.



Figura 5 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.
Foto: Rafael Happke.
Mostra Performática Ateliê Casa 9, Santa Maria, Brasil.



Figura 6 - Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!, Marcos Caye, 2014.
Foto: Luiz Abbeg.
Mostra Performática Ateliê Casa 9, Santa Maria, Brasil.

Além disto, eu ocasionalmente fazia movimentos não marcados com minhas partes livres, mãos, braços, tronco, cabeça. Tais movimentos não eram programados, mas remetiam a danças do rito do Batuque aparecendo livremente no decurso da performance conforme eu achava necessário.

Eu cantava ciclicamente e os cantos tomavam conta do meu corpo fazendo-o vibrar e ressoar. Em muitos momentos fiquei sozinho no ambiente até que outro espectador chegasse, nesses momentos percebi-me performando para mim. Eu cantava para mim, eu me atingia com minha própria proposição. Conforme os espectadores chegavam, eu interagia com eles. Eu direcionava o canto para eles, olhava-os nos olhos. Quando necessário eu fazia movimentos para eles com minhas partes livres. Algumas pessoas sentaram dentro dos círculos, mas aquele círculo que estava bem a minha frente não foi ocupado.

Meu canto ecoava pela casa, minha presença se expandia através da minha voz. Se não havia ninguém me observando eu tentava atingir com meu canto os outros espaços da casa que eu sabia que estavam habitados. Minha voz expandia meu corpo no tempo e no espaço, ela produzia presença e, assim, eu invadia outros ambientes sem me mover. Os donos do ateliê, depois da performance, comentaram que a casa ganhou uma outra aura, uma outra energia devido ao meu canto que, para eles, se propagava em todos os ambientes. Talvez o canto tenha transformado a atmosfera da casa.

1.2.2 Processo de criação e concepção

Dentro do meu processo de pesquisa, esta performance surge como uma tentativa de oposição aos aspectos, dialogal, discursivo e racional, da primeira. Tentei, através dela, colocar-me em evidência: eu sozinho em um espaço, alguns elementos e nada mais. Busquei maneiras de atingir o espectador sem a fala cotidiana, sem o discurso racional tentando, assim, produzir efeitos de presença antes de tudo e não apenas de sentidos. Como eu poderia criar uma energia corporal em mim e no ambiente que atingisse o outro? Como eu poderia propor algo fora do cotidiano para o espectador e, principalmente, para mim mesmo?

Neste momento minha pesquisa com os elementos do batuque já havia se delineado melhor e já havia alguns procedimentos para entrar no estado de

performance que eu buscava. O estado de performance será delineado no capítulo destinado a ele. Entretanto, torna-se necessário adiantar, em linhas gerais, o que é este estado.

O estado de performance é um estado de presença, de consciência de si que me presentifica no espaço e “me empurra para a frente” (GUMBRECHT, 2010, p.38), evidenciando-me para o outro e para mim mesmo. Ele abre canais de contato não cotidianos com o espectador. Estar presente significa estar de corpo e mente no aqui e no agora para o contato com quem lhe observa. Adentrar o estado é destinar todas as suas energias corporais e mentais para essa relação que pode, ou não, surgir entre performer e espectador. É doar-se de corpo inteiro ao que faz e ao outro. É, também, experimentar outros modos de existência, de pensar e de estar no espaço da arte.

Desse modo, o canto, nessa performance, foi um dos mecanismos que encontrei para manter-me atento e de produzir presença para além do espaço que ocupava. A voz tornou-se o principal elemento de contato com o outro e comigo mesmo.

Minhas intenções, ao realizar esta performance, eram explorar meu corpo em uma situação diferenciada do cotidiano e das obras que eu já havia realizado, como a anteriormente citada, calcadas no sentido e na racionalidade. A intenção era, também, produzir algum efeito no espectador, e em mim, somente através do olhar e do som da minha voz. Busquei ritualizar o lugar, para que quem adentrasse o meu espaço de performance ficasse ali observando. Minha intenção era compartilhar um momento com o outro. Um momento só nosso que ninguém interferisse, algo particular de nós e, ao mesmo tempo, subjetivo a cada um. Por isso, nesta performance, eu não propus um discurso com conteúdo que explorasse a informação/opinião racionalmente, mas sim, experimentações de efeitos espaço/temporais, sonoros, plásticos e psicofísicos.

No que se refere aos sentidos, o milho, o mel e a farinha surgem da intenção de trabalhar com os elementos das oferendas, também chamados de *ebó*, que são recorrentes no Batuque e na maioria das religiões afro-brasileiras. Os *ebó* são alimentos oferecidos às divindades e possuem uma estética particular e se assemelham, a meu ver, a esculturas realizadas com materiais orgânicos que se decompõe com o tempo. Estes materiais orgânicos também são alegóricos, apresentam significados e simbologias no fazer de uma oferenda. Cada alimento

pertence a uma ou mais divindades e, assim, compõem as oferendas. Para cada *ebó* existem certos materiais e certas formas pré-determinadas de apresentá-los.

O milho cru entrou na performance quando percebi o impacto que ele poderia produzir em grande escala e por acreditar que seria um desafio ficar em cima dele por muitas horas. Foi também um modo de me despertar corporalmente e manter-me atento a cada parte do corpo para não me machucar. Ao contato com o milho havia um balanceamento do peso constantemente. Utilizei ao todo 90 kg de milho. O efeito do som produzido pelo material, só aconteceu durante a performance e enriqueceu a sua sonoridade.

Utilizei o mel como cola para a farinha de mandioca. Tais materiais são os mais utilizados em oferendas. O mel produzia calor no meu corpo, pois o isolava termicamente. O cheiro também era perceptível ao meu redor. Frequentemente, são moldadas esculturas de farinha de mandioca misturadas em água nas oferendas do Batuque. Aqui utilizei o mel para a aderência na pele. Assim, me ofereci como uma escultura de farinha mergulhada na base da oferenda que, geralmente, é feita de milho. Assim, me propus em oferta. Eu estava ali, presente no aqui e agora para quem quisesse receber-me, ouvir o meu canto e sentir o meu olhar.

Embora eu não buscasse um significado explícito para esta performance, a não ser a necessidade de me ofertar e de me colocar em experimentação, usei algumas referências do Batuque e criei algumas simbologias pessoais para o que fazia. Tentei dar indícios destas simbologias através do nome da performance e da palavra que escrevi no centro do espaço da performance. Sendo assim, pincei as simbologias da performance na própria cultura e no próprio simbolismo dos materiais que utilizei. O milho simboliza o ouro e a riqueza material, a farinha e o mel vêm para esconder o corpo através da materialidade das coisas. O milho também me escondeu da cintura para baixo, pois, meu corpo, de certa forma, estava soterrado pela materialidade das coisas. Soterrei-me em comida, em alimentos, em ouro, em pó. Enterrei-me em tudo aquilo que muitas pessoas, no mundo capitalista, dão mais valor, ouro e comida. Esses materiais são o que me impede de levantar e, por isso, canto. O canto me liberta e percorre a casa sem barreiras. O som se propaga e atinge os outros sutilmente. O som é libertador e, também, é meu próprio corpo que se expande. Portanto, a performance “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!” é também um chamado para viver o momento presente, o aqui e o agora. A materialidade sufoca, pode impedir de sentir e escutar. Assim,

coloco a proposição “Sente?!” no centro do espaço através da escrita de milho. Ao mesmo tempo em que a palavra é um imperativo é, também, uma indagação. Sente pode vir da palavra sentir ou da palavra sentar. A palavra tem intenções ambíguas e também propõe que o espectador sente nos círculos para sentir a performance.



Figura 7 - Políptico da performance “Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”, Marcos Caye e Rafael Happke, 2014.

Foto: Rafael Happke

Mostra Performática Ateliê Casa 9, Santa Maria, Brasil.



Figura 8 - Díptico da performance “Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”, Marcos Caye e Rafael Happke, 2014.

Foto: Rafael Happke.

Mostra Performática Ateliê Casa 9, Santa Maria, Brasil.

Ao elaborar essa performance pensei-a como um momento ritualístico, em que houvesse a suspensão do tempo cotidiano. Os espectadores dificilmente passariam simplesmente por mim. Eles paravam e sentiam doando seus tempos para a performance. Eles também teriam que estar no aqui e agora. Minhas

intenções eram propor esse momento deslocado do cotidiano que, para Abramovic (ABRAMOVIC, 2010) “lhes proporciona aquele tempo incrivelmente precioso que nunca tiveram, pois estão muito ocupadas com seus BlackBerrys. Isso foi uma espécie de luxo que se concederam e que mudaria tudo. A obra é sobre estar no momento presente”, estar ali comigo, ouvir meu canto, olhar nos meus olhos.

Convidei para esta performance o artista Rafael Happke⁸ para fazer um ensaio fotográfico da performance. Algumas das fotos que utilizo são de autoria dele. Propus que ele registrasse a performance a partir de seu próprio olhar buscando captar a sua percepção subjetiva sobre aquilo que eu fazia. Assim, ele tratou e selecionou as fotos para que fizessem parte de uma proposição própria dele. Portanto, as fotos podem sugerir outras relações para além da minha proposta original.

1.2.3 A preparação

A preparação desta performance consistiu em um trabalho laboratorial centrado sobretudo no canto, desse modo, eu canto por longos períodos de tempo em laboratório. Busquei experimentar o que o ato de cantar ciclicamente dois pequenos cantos produziram em meu corpo. A repetição constante dos cantos fazia com que a potência vocal tomasse conta do espaço que me cercava e fazia vibrar meu corpo internamente. Algumas sensações físicas foram produzidas pelo canto. Após certo momento comecei a explorar os dois cantos sentado, como eu fazia em performance. Os efeitos vibratórios da caixa torácica me deixaram em outro estado que nunca havia experimentado anteriormente. Entretanto, não sabia como isso se daria em performance. Como tais efeitos corporais produzidos em mim se apresentariam ou afetariam quem assistisse. Assim, busquei realizar essa prática durante um tempo antes da performance para conseguir acessar o estado em qualquer circunstância e, de fato, as mesmas sensações se produziram no dia da performance.

Esses processos serão o foco do último capítulo, mas, descrevo aqui, brevemente, algumas considerações necessárias para esse momento do texto.

⁸ Mestrando em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFSM, linha de arte e tecnologia. Realiza trabalhos em fotografia.

Esses laboratórios duravam em torno de 40 minutos a 1 hora e, conseqüentemente, o próprio laboratório tornou-se parte essencial da performance. Assim, a preparação invade o próprio momento da performance como parte constitutiva dela. Os elementos do rito do Batuque tornam-se a própria forma das minhas performances como elementos estéticos, materiais, imateriais, sonoros, visuais. Entretanto, em performance, tais elementos adquirem outras possibilidades. Eles não são o rito levado para a performance. Eles ganham, na minha poética, outras possibilidades de existência e me propõe novos modos de estar em arte/vida e em contato com o outro.

1.3 Espírito Santo das 7 Encruzilhadas

A performance que descrevo a seguir (fotografia 9) foi exibida no evento Ruído.gesto Ação&Performace - Corpo e delito⁹, realizado na cidade de Rio Grande/RS no campus Carreiros da Universidade Federal de Rio Grande – FURG. A apresentação ocorreu dia 02 de outubro de 2014. O tema do evento era “Corpo e Delito” e as performances apresentadas foram selecionadas através de um Edital de chamada pública para apresentação de trabalhos.

1.3.1 Descrição

A ação que realizei em nada foi ao encontro do que eu havia planejado previamente para essa performance, que será evidenciada mais a seguir. O público transformou totalmente a ação desta performance. O contato efetivo com o outro aconteceu mais evidentemente nesta performance. Foi através deste contato que a performance se reconstruiu a partir da estrutura que havia sido pré-estabelecida. Preocupe-me em não fugir do discurso que permeava a construção da performance, entretanto, deixei-me livre para descobrir como fazer isso. A imagem que tenho deste momento é estar à beira de um precipício, amarrado por uma corda que não chequei se está bem firme, mas que, mesmo assim, me jogo e descubro o que acontecerá. É nesse momento da minha pesquisa que muitas problemáticas se iluminam. É nessa performance que esclareço para mim mesmo os porquês de acessar um estado performático e para que um treinamento poderia servir para estar

⁹ Para mais informações sobre o evento acessar: <<https://ruidogesto.wordpress.com/>>



Figura 9 - Performance “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, Marcos Caye, 2014.

Fotos: Tatiana Vinadé

Ruído.gesto Ação&Performance, Rio Grande/RS, 02 de outubro de 2014.

em performance. A imagem de estar à beira do precipício e de perceber que não possuo controle de nada, além de mim mesmo, definiu e esclareceu muitas inquietações desta pesquisa. Isto será apresentado no subcapítulo 3.3, que aborda a performance como propulsora da experiência a partir da postura do performer que se coloca em risco diante do outro.

O que relato a seguir são, especialmente, algumas memórias que permaneceram após a realização da performance. Muitas coisas aconteceram neste ato, nem todos são descritos, pois a performance durou em torno de 40 minutos.

Nesta performance eu estava vestido com uma saia com listras vermelhas e pretas, um terno preto, uma camisa e gravata por baixo do terno e um chapéu feminino com penas aplicadas. Eu carregava na mão uma bíblia. No local havia, ainda, uma mesa com uma bíblia ilustrada aberta e ao lado dela uma taça e uma garrafa de vinho. Na porta da sala, que estava fechada antes de abrirem para que o público entrasse, coleí um aviso escrito:

ATENÇÃO:
 Não é permitido filmar/fotografar (exceto organização)
 Desligar o celular
 Não é permitido sentar
 É permitido girar
 É permitido pular
 É permitido ler A Palavra do Senhor
 É permitido gargalhar
 É permitido ouvir
 É permitido sentir
 É permitido beber
 É permitido embriagar-se de si, do outro, de mim.

Quando a ação começou o público entrou na sala timidamente. Eu andava acendendo incensos pelos cantos da sala. O público se acumulou perto da porta. Alguns foram ocupando melhor o espaço ao meu redor já que não havia uma limitação espacial de onde estar. O público poderia ocupar qualquer espaço do recinto que possuía as paredes brancas e grandes janelas de vidro. Após ascender os incensos eu assumo o centro da sala e, então, começo a girar. Durante uns cinco minutos - tempo aproximado, entretanto incerto - eu girei. Percebi, então, alguém do público dirigir-se a mesa e tomar um gole do vinho na taça. Então, parei de frente para a pessoa e fui até a taça, enchi-a novamente. A ação que surgiu, de certa forma já premeditada, mas sem saber em qual momento faria, é a de oferecer o vinho para o público passando a taça de pessoa para pessoa.

Parei na frente da primeira pessoa e ofereci a taça dizendo e aludindo ao rito católico da eucaristia: “O sangue de Cristo”. A pessoa bebeu. Passei para o próximo dizendo novamente: “O sangue de Cristo”. A pessoa bebeu. Passo para o próximo e digo o mesmo. Depois de oferecer para mais umas duas pessoas ofereci a taça para uma terceira e disse: “O sangue de uma galinha sacrificada”. Neste momento criou-se uma oposição à ação que eu vinha fazendo, mudou-se totalmente a simbologia do vinho, mudou-se totalmente o rito aludido com uma simples troca do sujeito na frase. Algo mudou, também, na sala e na reação de quem estava com a taça, mas a pessoa também bebeu. Assim, fui oferecendo a bebida para todos, intercalando entre “O sangue de Cristo” e “O sangue de uma galinha sacrificada”.

Ao finalizar esta ação, voltei ao centro da sala e reiniciei o giro. Girei por mais uns minutos. Outras pessoas adentraram a sala, algumas saíram, outras permaneceram. Comecei, durante o giro, bater-me com a bíblia no rosto e nas costas em claro sinal de oposição ao ato de girar, mas não parei. Até o momento em que me bati no rosto uma, duas vezes e, num ímpeto, parei e encarei a primeira

pessoa que meu olho fitou. Fui até ela sem uma intenção clara do que fazer. Estendi a bíblia para ela. Então, disse: “Bata!”. O espectador esperou e, então, pegou a bíblia e me bateu no rosto com ela. O ato dele justificou-se dentro da lógica que eu vinha apresentando. A minha autopunição do momento anterior fez com que ele tivesse a liberdade de realizar seu ato. Se eu me batia, o que impediria do público fazer o mesmo? Depois resolvi arriscar, pois percebi naquele ato a oportunidade de trazer o público de fato para a composição da ação desta performance. Como seria passar a ação para quem assiste? Como seria incluir o público como aquele que bate na figura ali exposta?

Sutilmente, fui encaminhando essa participação do público na performance e fazendo com que ele próprio se tornasse “a mão que bate”. Quando elaborei essa performance não pensei, em momento algum, que eu poderia fazer com que o público punisse a figura que construí. Aquela figura que nomeei de “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas” por ser metade pomba gira e metade pastor deveria, naquele momento, apanhar ou não do público, isso ficaria a critério dele. Tornei o público o próprio pastor que batia na pomba gira com a bíblia e vice-versa. Aos poucos fui ficando rodeado de pastores e pombas-gira.

A ação continuou e a bíblia passou de mão em mão. Alguns abriam-na aleatoriamente e liam algum trecho parecendo tentar se safar de ter que bater em meu rosto. Então, eu questionava-os sobre aquilo que tinham lido, repetindo alguma palavra dita, ou fazendo uma curta questão. Sem respostas, o público não via outra alternativa senão fechar a bíblia e bater com ela em meu rosto. Este padrão tomou conta deste momento da performance. Alguém originou a ação de abrir e ler e os outros acompanharam fazendo o mesmo. Abrir, ler, e bater. O comportamento do público ficou linear e as surpresas acabaram. A cada nova pessoa que eu mantinha contato esperava a mesma reação. Entretanto, aos poucos novas ações por parte do público surgiam. O padrão foi quebrado por um ou outro. Alguns, então, não conseguiram mais bater. O ato simbólico foi se esclarecendo e quanto mais iluminava a crueldade daquilo que simbolizava, mais mudanças de ações surgiam por parte do público. Algumas destas ações foram apenas ler e não bater; receber a bíblia e logo em seguida atirá-la no chão em recusa de ter que ler e bater; ler e apoiar em minha cabeça em gesto de compaixão; responder algo verbalmente.

Peguei novamente o vinho e passei para as outras pessoas que adentraram o recinto depois do início da performance para as quais fiz as mesmas perguntas.

Repassei a bebida a alguns que já haviam tomado e um deles colocou o vinho na boca. Então, quando eu disse, “O sangue de Cristo” ele cuspiu o vinho no chão branco da galeria, manchando-o. Percebi, naquele momento, que não tinha controle sobre a ação do público. Percebi, bem claramente, que a responsabilidade do que ocorria naquela performance também pertencia ao público.

Ao retomar nesta escrita a experiência tão forte que presenciei diante de desconhecidos, me fez muito sentido algo que Abramovic, em uma de suas entrevistas, frisou: “Se você deixar o público pode matar você”. De fato, quando a experiência atinge o outro ele age em seu próprio nome e também em padrões coletivos. Tanto quanto o performer, nesta vivência, o público tornou-se um símbolo, tanto do opressor quanto do oprimido, tornou-se espectador e performer. Aos poucos todos foram assumindo papéis de pastores ou de pomba giras.

Para finalizar gritei: “Quem me concede a honra desta dança?” e comecei a girar. Algumas pessoas, em torno de seis ou sete, começaram a girar juntamente comigo. Eu dizia palavras e frases que me vinham à mente naquele momento. Questionei quem girava comigo: “És espírito santo?” “És pomba gira?”. Alguém me responde: “É vida!”. Falo alto: “É vida! Espírito santo, pomba gira, orixá, deus, buda, não importa, antes de tudo, vida!”.

Parei de girar e despi a saia, coloquei o chapéu em cima da saia e encerrei a performance.

1.3.2 Processo de criação e concepção

A ideia de realizar esta performance surgiu a partir de um contexto cultural em que duas manifestações se confrontam constantemente. As religiosidades que busquei trabalhar nesta performance, assim como na primeira já apresentada, foi a afro-religiosa e a evangélica, mais precisamente os pentecostais¹⁰. Ao perceber grande semelhança em alguns pontos de seus ritos resolvi uni-los em uma mesma

¹⁰ A vertente pentecostal surge como uma renovação do cristianismo e, assim, propõe novas diretrizes e dogmas ao cristianismo. Surge desta renovação inúmeras igrejas que baseiam sua fé no livro bíblico Atos dos Apóstolos. Tal livro narra momentos que se seguem após a crucificação de Cristo, quando os apóstolos começam a espalhar a palavra de Jesus. Nas passagens desse livro frequentemente o espírito santo toma conta do corpo dos apóstolos e conduz a pregação através de diversos fenômenos como o falar em línguas não conhecidas, fazer profecias, realizar curas, dançar tomado pelo espírito, dentre outros. Baseado nessas passagens os pentecostais creem que o espírito santo ocupa o corpo dos fiéis e produz os fenômenos citados. A bíblia, que estava aberta durante a performance ao lado do vinho, possuía marcações destas passagens para que o público pudesse ler.

figura. É perceptível, aos espectadores, que há duas raízes opostas que constroem esta performance. Entretanto, para mim, essa construção é bem mais profunda do que se vê ao primeiro olhar. A ideia começou a surgir quando vi inúmeros vídeos em que fiéis de cultos pentecostais e neopentecostais incorporam o espírito santo, entretanto, a manifestação corporal que se dá no fiel se assemelha muito aos ritos de quimbanda, de pomba giras e exus. É visto também, em tais cultos, a repreensão de crenças afro-brasileiras, associando-as, na maioria das vezes, ao mal na vida das pessoas proveniente de entidades e “demônios” advindos destas religiões. As controvérsias são gritantes, partindo de um ponto de vista questionador

Portanto, sem querer julgar preceitos religiosos e espirituais, o que busquei questionar nesta performance foi o movimento do girar que é recorrente em algumas culturas como a manifestação carnal de fenômenos espirituais. Assim, olhei para além, para outras práticas religiosas e espirituais que continham a mesma essência, a mesma manifestação corporal, o giro. Descobri, então, a prática de meditação sufista, dos Dervixes rodopiantes¹¹ e encontrei, em um poema do criador do Sufismo Mevlevi, tudo o que eu sentia e queria dizer naquele momento. Entretanto, o poema não constituiu parte integrante da performance. Embora, fosse minha intenção colocá-lo em algum momento do ato performático isso não ocorreu.

Viemos girando do nada, espalhando estrelas como pó.
As estrelas puseram-se em círculos e nós no centro dançamos com elas.
Como a pedra do moinho, em torno de Deus gira a roda do céu.
Segura um raio dessa roda e terás a mão decepada.
Girando e girando essa roda dissolve todo e qualquer apego.
Não estivesse apaixonada, ela mesma gritaria - basta!
Até quando há de seguir esse giro?
Cada átomo gira desnordeado, mendigos circulam entre as mesas, cães rondam um pedaço de carne,
o amante gira em torno do seu próprio coração.
Envergonhado ante tanta beleza giro ao redor da minha vergonha.

Ouve a música do samá.
Vem unir-te ao som dos tambores!
Aqui celebramos: somos todos Al-Hallaj dizendo: “Eu sou a Verdade!”
Em êxtase estamos.
Embriagados sim, mas de um vinho que não se colhe na videira;
O que quer que pensem de nós em nada parecerá com o que somos.
Giramos e giramos em êxtase.
Esta é a noite do sama.
Há luz agora. Luz ! Luz!
Eis o amor verdadeiro que diz a mente: adeus.
Este é o dia do adeus. Adeus ! Adeus !

¹¹ Os dervixes rodopiantes são uma vertente do sufismo. O sufismo, que é a corrente mística do Islã, possui inúmeras ordens sendo a Mevlevi uma delas. É nesta vertente que a prática do rodopio é realizada como meio de elevação espiritual. (CAMARGO, 1997)

Todo coração que arde nesta noite é amigo da música.
Ardendo por teus lábios meu coração transborda de minha boca.

Silêncio!
És feito de pensamento, afeto e paixão.
O que resta é nada além de carne e ossos.
Por que nos falamos de templos de oração, de atos piedosos?
Somos o caçador e a caça, Outono e primavera, noite e dia, o Visível e o Invisível.
Somos o tesouro do espírito.
Somos a alma do mundo, livres do peso que vergasta o corpo.
Prisioneiros não somos do tempo nem do espaço nem mesmo da terra que pisamos.
No amor fomos gerados.
No amor nascemos

(Rumi, O poeta embriagado de deus)¹²

Assim, comecei o processo de construção da performance que ganhou o título de “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”. O embate e a aproximação destas duas religiosidades distintas aparecem já no título da obra. Busquei, em ação, aproximá-las e construir um rito híbrido, algo que pudesse amalgamar tanto a uma como a outra a partir de elementos comparativos como o ato de girar e o beber vinho.

Desta forma, utilizei o giro como algo que unia ambas as religiões que se conflitavam e, assim, aproximava-as. Ao mesmo tempo em que eu girava como pomba gira, girava também como o espírito santo. Isto era como se habitasse em mim, ao mesmo tempo, um espírito de pomba-gira e de espírito santo. O que se manifestava, como um espectador gritou, era a vida em arte. Independentemente da cultura que se escolhia para a leitura destes símbolos o que restava eram apenas corpos vibrando. Corpos humanos em ação.

Utilizei o vinho como símbolo dos diferentes sacrifícios religiosos para, tentar, clarificar para o espectador que os sacrifícios pertencem a origem de ambas as religiosidades. Assim como há o sacrifício nos ritos afro-brasileiros há também um sacrifício simbólico de Cristo em diversas religiões cristãs. Embora eu tenha ciência que em algumas pentecostais esse rito não faça parte de alguns cultos resolvi usá-lo, pois a imagem do rito católico da eucaristia em que se bebe o corpo e o sangue de Cristo é muito presente em nossa cultura e seria válido utilizá-lo em performance. Assim, ambos os fiéis bebem sangue através dos simbolismos. Cristo é o cordeiro de Deus, mas poderia ser também a galinha de Deus. O sangue simboliza a vida

¹² Disponível em: <<http://luzciannagnosticismo.blogspot.com.br/2012/03/sama-rumi-o-poeta-embriagado-de-deus.html>>. Acesso: set. 2014.

que é sacrificada em prol da purificação do ser humano. Em diversas religiões os simbolismos e objetivos assemelham-se.

1.3.3 A preparação.

Ao analisar o giro nas duas religiosidades citadas como um elemento propulsor do estado de êxtase eu resolvi experimentá-lo como propulsor para experimentar outro modo de estar no espaço performativo. Busquei olhar para o giro como prática meditativa, assim como o é para os Dervixes (CAMARGO, 1997, p.14). Portanto, girar nesse momento tornou-se uma prática de atenção do corpo e da mente.

Assim, comecei a fazer laboratórios de pesquisa do movimento para ver o que o giro propunha ao meu corpo, como ele interferia na minha percepção corporal e na minha atenção perante aquilo que eu fazia. Não busquei nada em específico, simplesmente deixei que o girar ditasse o que iria ocorrer em meu corpo e na minha percepção diante do tempo e do espaço que tornou-se outro em giro. Busquei também testar meus limites físicos. Por quanto tempo eu poderia girar? Conseguiria girar por mais de vinte minutos? Esse giro me levaria para onde? Seria somente girar e nada mais? Descobri em laboratório até onde podia ir. As percepções e conclusões desta prática serão melhor detalhadas no último capítulo.

Conjuntamente com esta pesquisa em laboratório olhei para fora do meu processo pessoal e joguei para o campo do outro a construção da figura que estaria presente na performance. Imaginava concretizar um híbrido que fosse ao mesmo tempo representante das duas religiosidades em conflito, mas que estariam presente em um mesmo corpo, dividindo o mesmo território. Um cruzamento da situação social de embate das duas religiões. Eu concentraria tal conflito em meu próprio corpo. Para isso eu teria que dar a entender que era dois, mas, ao mesmo tempo, era eu mesmo reelaborando com o público tais conflitos sociais em forma de performance arte.

Assim, para preparar a figura híbrida busquei fazer uma rápida consulta com pessoas do meu círculo social para compor os elementos visuais da figura chamada Espírito Santo das 7 Encruzilhadas. Perguntei o que, para eles, vinha à mente, em termos visuais e concretos, quando se pensava na figura de um pastor e na figura

de uma pomba gira. Obtive diversas respostas, e busquei trabalhar com as semelhanças das respostas, para ver o que mais aparecia no imaginário do outro quando pensavam tais figuras. Desta forma, construí a vestimenta da entidade amalgamada.

Foi assim que compus a imagem do “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, um vestido godê preto e vermelho, um terno preto, camisa, gravata, uma bíblia em mãos e um chapéu feminino com penas. Esta foi a figura que conduziu a ação surgida diante do público.

1.4 Do mesmo barro viestes e Para o mesmo barro voltarás

Estas duas últimas obras foram apresentadas na Virada Cultural da UFSM, realizada pela Pró Reitoria de Extensão da UFSM e no II Simpósio Internacional de Artes da Cena, realizado pelo curso de Artes Cênicas da UFSM. O primeiro evento ocorreu no dia 7 de dezembro e o segundo no dia 10 de dezembro de 2014.

A performance “Do mesmo barro viestes” foi realizada duas vezes, uma em cada evento. No primeiro evento ela aconteceu no salão Imembuy da Reitoria da UFSM e, no segundo evento, no hall do Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM. No primeiro evento a performance “Do mesmo barro viestes” durou em torno de 1 hora. Na segunda apresentação ela durou em torno de 3 horas e meia.

A performance “Para o mesmo barro voltarás” desdobra-se da segunda realização da performance “Do mesmo barro viestes” que aconteceu no CAL. Ela é uma consequência da ação realizada na primeira sendo um trabalho que se instaurou, posteriormente, como objeto artístico. Ela não necessita da minha presença, mas sim do público. O objeto ficou exposto por cinco dias no hall do CAL.

1.4.1 Descrição

Na performance “Do mesmo barro viestes” minha vestimenta era uma saia godê azul claro e por baixo dela uma calça branca. Meu corpo estava coberto por farinha de mandioca, igualmente como feito na obra “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”. A frente do local onde eu estava havia quatro recipientes por mim moldados com farinha de mandioca e que foram torrados para ficarem rígidos. Dentro de cada recipiente havia um produto orgânico utilizado em

feituuras de oferendas que representariam cores de pele na minha obra. Os produtos eram café para pardos, carvão para negros, azeite de dendê para loiros e colorau para ruivos. Ao meu lado havia duas bacias, uma com água e a outra vazia. Na barra da minha saia havia cinco quilos de farinha de mandioca. No local havia, também, uma caixa de vidro, elemento de ligação com a performance “Para o mesmo barro voltarás”. Na apresentação realizada na Virada Cultural produzi 5 cabeças e na realizada no Simpósio produzi 25 cabeças.

Minha ação nesta performance era moldar cabeças de farinha e distribuí-las para o público que daria uma identidade singular para cada cabeça. Durante a feitura das cabeças eu constantemente cantava diferentes cantos do batuque num ciclo sem fim. Somente em alguns momentos eu não cantava, geralmente quando não havia ninguém presente no local da performance. O público, então, podia pintar as cabeças de acordo com a cor que melhor lhe representasse ou pinta-la com outros critérios pessoais. Após a pintura da cabeça cada participante escrevia seu nome em um papel e me entregava a cabeça. Em seguida, eu colocava o papel com o nome da pessoa no furo localizado no topo da cabeça e, então, soprava na boca da escultura de farinha para depois coloca-las na caixa de vidro.

No primeiro evento eu produzia as cabeças e logo após o público devolve-las eu colocava-as dentro da caixa de vidro em que elas ficariam expostas. Nesta primeira ocasião a caixa estava ao meu lado. Na segunda apresentação a caixa estava mais longe, a alguns passos a minha frente. Então, conforme o público me devolvia às cabeças eu deixava-as na barra da minha saia e, em certos momentos, eu saía do local em que eu estava e levava as cabeças para a caixa de vidro conforme elas iam acumulando na barra da saia.

Nesta segunda ocasião coloquei algumas indicações que orientavam a ação dos espectadores e indicavam que cada obra era uma em particular, embora dependessem uma da outra. Estas indicações diziam:

“DO MESMO BARRO VIESTES”

- Pegue uma cabeça;
- Escolha UMA cor com a qual se identifique e pinte a cabeça;
- Escreva seu nome no papel;
- Entregue.

“PARA O MESMO BARRO VOLTARÁS”

- Acenda uma vela por você;
- Descreva-se;
- Fique.

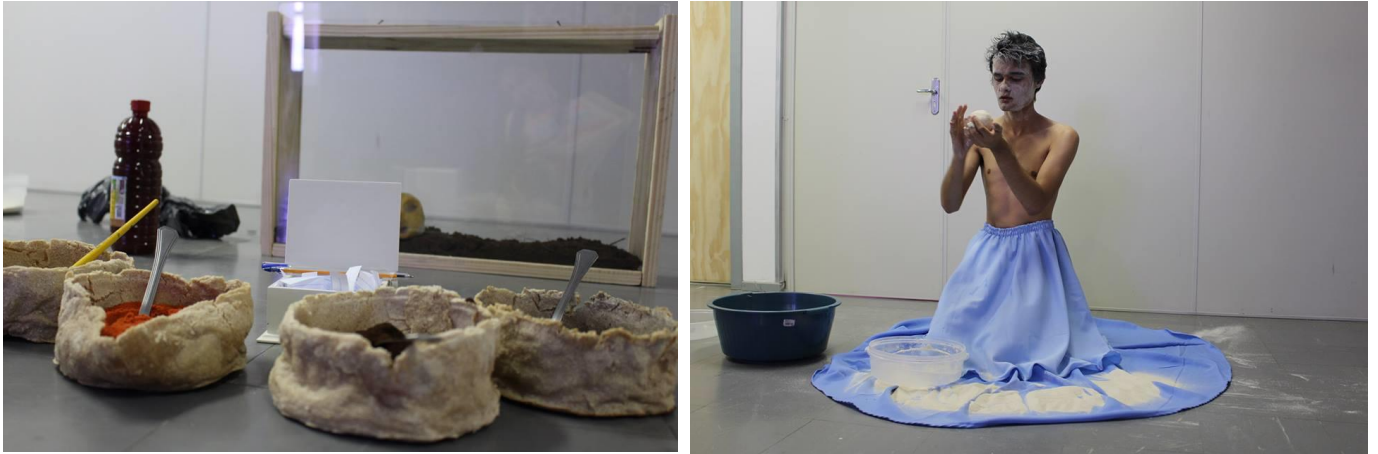


Figura 10 - Do mesmo barro vestes, Marcos Caye, 2014.
Fotos: Susane Kochhann
Virada Cultural UFSM, 7 de dezembro de 2014.



Figura 11 - Do mesmo barro vestes,
Marcos Caye, 2014.
Foto: Susane Kochhann
Virada Cultural UFSM, 7 de dezembro
de 2014.

A segunda performance começa quando eu levo as cabeças para dentro da caixa de vidro que construí para expô-las. Minha intenção, ao deixá-las dentro da caixa, era mostrar a decomposição das cabeças (fotografia 12), pois, como elas eram feitas de material orgânico, com o passar dos dias iriam apodrecer ali dentro.



Figura 12 - Decomposição das cabeças de farinha, do objeto artístico “Para o mesmo barro voltarás”, 2º dia.

Arquivo pessoal.

II Simpósio de Artes da Cena, Hall do Centro de Artes e Letras da UFSM, 12 de dezembro de 2014.

Na frente da caixa de vidro havia velas, isqueiro, folhas e caneta para o público interagir se quisesse. Conforme as cabeças iam sendo colocadas dentro da caixa o público começou a agir no expositor. Quem performava com o objeto que criei era o próprio público que velava aquelas cabeças. Em certos momentos eu me colocava diante da caixa e velava-as também. Na primeira apresentação, na Virada Cultural, eu velei-as por cerca de 15 minutos, observando a chama consumir a vela (Ver fotografia 13).

Na segunda apresentação, até eu me retirar do local da performance, as duas obras ainda constituíam-se em uma só, pois eu agia em ambos os locais, tanto onde eu produzia as cabeças quanto na caixa que estava distante. “Para o mesmo barro voltarás” ganha independência quando eu retiro todo o material que estava no hall do CAL e que constituía a obra “Do mesmo barro viestes”.



Figura 13 - Para o mesmo barro voltarás, Marcos Caye, 2014.
Foto: Camila Vermelho
Virada Cultural UFSM, 7 de dezembro de 2014.

Coloquei o expositor das cabeças em um módulo de aproximadamente um metro de altura e deixei-o ali por cinco dias mostrando a decomposição gradual das cabeças de farinha. Nomeei esta obra de performance, por crer que naquele momento havia um resquício da minha presença e porque, constantemente, pessoas vinham acender as velas mantendo a chama acesa mesmo com a minha ausência. Assim, a ação da performance se mantinha através das ações cotidianas de quem visitava o prédio e acendia velas para si mesmo ou para outros em

decomposição dentro da caixa. A performance mantinha-se viva, também, através das ações daqueles que acendiam velas mesmo não tendo vínculo pessoal com a obra.

Este vidro ganhou vida própria independentemente da minha presença. Talvez possa ser considerado uma instalação ou um quadro vivo? Uma escultura orgânico/biológica? Penso também em Performance orgânica/biológica. Os micro-organismos também estavam em exposição.

1.4.2 Processo de criação e concepção

O processo de construção desta obra se deu a partir do momento em que observei as temáticas que até então eu havia abordado em minhas obras. Nas temáticas que tenho buscado trabalhar senti, novamente, uma vontade de falar sobre o preconceito racial, os conflitos sociais relacionados a cor de pele e os conflitos religiosos.

Assim, nesse momento do meu processo, busquei retomar alguns conflitos pessoais e sociais que se deram por diferenças étnicas e me voltei para a cultura do Batuque para pensar a nova proposta do meu percurso artístico. Neste trajeto algumas ideias que eu ainda não havia posto em prática ganharam espaço para tomar forma material, como as cabeças de farinha e a ideia de performance orgânica/biológica que tinha em mente e que, neste momento, fez todo o sentido tornar real, material.

Primeiramente, colhi em campo o mito de criação do homem na cultura do batuque. A partir das palavras do Babalaorixá Gilvan de Odé¹³ apresento a seguir o Itã (lenda/mito) que diz respeito a esse momento ontológico da cultura africana:

Olorum ordenou que Oxalá criasse o homem. Entretanto, Oxalá teve dificuldades em realizar esta missão. Primeiramente tentou formar o homem a partir do vento. Entretanto o corpo do homem se dissipou. Depois tentou formar o corpo do homem de fogo, mas também não obteve sucesso. A outra tentativa foi tentar fazer um corpo de água. Mas esse escorreu pelas mãos de Oxalá. Já sem ideias Oxalá encontra lemanjá, que lhe dá o barro do fundo de seu mar. Oxalá, em uma nova tentativa, molda o barro e assim consegue um bom resultado. Ele apresenta a criação para Olorum que fica contente com o resultado e, então, Oxalá sopra a vida na boca do boneco de barro. [Diário de campo, outubro de 2014]

¹³ Líder espiritual do Ilê Alaketu Reino Jeje de Odé, localizado em Santa Maria/RS.

Esta lenda tem semelhanças com a criação do homem a partir da visão bíblica que é conhecida amplamente em inúmeras culturas, para identificar melhor as semelhanças, voltei-me para a bíblia, como já havia feito em outras performances. Na bíblia é dito: “Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente.” (BÍBLIA, Gênesis, 2:7) e logo depois: “com o suor do seu rosto você comerá o seu pão, até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque você é pó, e ao pó voltará” (BÍBLIA, Genesis, 3:19).

A partir desta relação de duas narrações de origem do ser humano construí a minha ação. Em ambas as narrações o homem vêm de uma substância comum, o barro. Em minha proposta busquei utilizar a farinha como elemento que remetesse ao barro, todas as cabeças eram moldadas da mesma substância. Utilizei deste material por ser orgânico e, assim, as cabeças poderem se decompor. Depois dessa origem comum, cada participante podia caracterizar a sua própria cabeça crua através da cor e do nome para vê-la posteriormente em decomposição. Não importaria, assim, a cor ou o nome que cada um desse àquela substância primordial. Todos acabariam da mesma forma dentro de uma caixa, que aqui é de vidro, em decomposição. Não importaria a crença nem a cor da pele de cada um, o fim seria o mesmo, a morte, a decomposição da substância.

Minha vestimenta trazia referências à lenda africana. Minha saia era o mar, de onde eu tirava o barro, a farinha, para moldar os homens. Da cintura para cima remetia a figura de Oxalá, a divindade do branco, através do corpo enfarinhado. Tentei, desta maneira, trazer símbolos da mitologia para compor a visualidade da performance sem a pretensão de que ela fosse extremamente necessária para a fruição do espectador. O título da obra é retirado dos versos bíblicos que são amplamente conhecidos e que conseguem abranger ambas as mitologias de origem.

1.4.3 A preparação

Nesta performance continuei trabalhando com os mesmos elementos das performances anteriores. O giro e o canto se fizeram presentes desde a sua preparação e, também, foram parte constituinte da performance. Assim, houve uma evolução do trabalho de preparação neste momento, pois tais elementos já me eram

conhecidos e ativadores do meu estado performático. Momentos antes da performance pratiquei a dança dos Orixás e cantei alguns cantos para focar minha atenção naquilo que iria realizar. Girei em público, também, por quinze minutos antes de começar a ação de fato.

2 O BATUQUE

Neste capítulo procuro contextualizar e apresentar o Batuque em seus aspectos históricos, sociais, religiosos e estéticos. Esta contextualização visa oferecer um panorama da cultura escolhida por mim. Os apontamentos deste capítulo partem, principalmente, da pesquisa de campo. Torna-se necessário dizer que esta pesquisa de campo resulta de uma observação participante que andou conjuntamente com o meu cotidiano na religião em que estive inserido por três anos como visitante e há dois como adepto e praticante. Nestes cinco anos participei de inúmeros ritos e festividades do Batuque acompanhando um Babalaorixá, sacerdote da religião, que devido seu status hierárquico dentro da religião me propiciou adentrar e entender profundamente a cultura em questão. Friso que em certo momento tornei-me o próprio olhado, a partir do momento em que adotei a religião para minha vida. Busco, assim, dialogar com alguns autores como Corrêa, Grotowski e Eliade, que pesquisam batuque ou outras religiões para dar uma dimensão da cultura em questão. Esta abordagem, na pesquisa, mostra-se fundamental uma vez que faço referências diretas a alguns elementos do rito. Apresentar o contexto ao qual ele faz parte torna-se necessário para o entendimento e a ligação dos elos que farei entre a minha prática em performance e os elementos do rito que propiciam em mim o estado de performance através de sua prática.

2.1 Breve contextualização histórica

O Batuque do Rio Grande do Sul¹⁴ é uma religião que tem suas raízes na África. Portanto, para entender as origens do Batuque no Brasil, foi necessário olhar para os acontecimentos que ocorreram durante o período escravista que acabaram por misturar inúmeras culturas africanas em um imenso território político e diversificado. Norton Corrêa (2006) expõe um panorama muito amplo das origens do Batuque, abordando algumas formas de tentar remontar suas raízes. O que fica claro em seu

¹⁴ Aconselho assistir ao documentário “Batuque Gaúcho: A nação dos Orixás”, disponibilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zd9L0q-um6I>>

texto é que a religião conhecida hoje como Batuque é uma hibridação de diversos ritos africanos, muito semelhantes, que se mesclaram no Rio Grande do Sul.

No que se refere aos povos que originaram essa religião em solo brasileiro, eles pertencem a dois grupos oriundos da África. Estes grupos são os Bantos, que compreendem a atual região do Congo, Moçambique e Angola e os sudaneses que compreendem, atualmente, os países da Nigéria e República do Benin. Os grupos receberam denominações e classificações que eram feitas na época escravista no Brasil, de acordo com o local de origem do escravo. Estas classificações podem ser generalistas, pois são “um guarda-chuva sob o qual são abrigados grupos diversos com tipos de cultura bastante diversos, também” (CORRÊA, 2006, p.39). A hipótese de Corrêa é que a origem do Batuque pertença ao grupo dos sudaneses, embora, na história do Rio Grande do Sul, o registro da presença de escravos advindos dos povos Bantos é muito maior que a de sudaneses. Assim, o rito do Batuque apresenta muitas semelhanças com alguns ritos afro-brasileiros de origem sudanesa como a exemplo o Xangô de Pernambuco.

É visto, através dos documentos apresentados por Corrêa, que a presença dos sudaneses deu-se em maior número nos municípios de Rio Grande e Pelotas tendo surgido, nestas cidades os primeiros templos desta religião por volta de 1833-1859 (CORRÊA, 2006, p.49). Com o passar dos anos, nas décadas finais do século XIX, devido a motivos econômicos dos senhores de escravos, os batuqueiros destes dois municípios são vendidos e transportados para outras cidades do estado disseminando, assim, esta religião. Desta maneira, no Batuque há a presença de diferentes “lados” (CORRÊA, 2006, p.50) da religião. Tais lados correspondem a diferentes grupos tribais que pertenciam à região que hoje se localiza a Nigéria e o Benin. Estes lados são chamados de nações, que denominam certo modo de fazer o ritual, cada um com suas especificidades.

Os grupos tribais que originaram estas diferentes práticas dentro da mesma nomenclatura “Batuque” são o Oió, Jexá (ou Ijexá), Jejê, Nagô, Cabinda, Oiá. É possível que este último inexistia atualmente. Todas estas práticas possuíam seus ritos antigos em territórios africanos. Devido ao tráfico negreiro elas encontram, no Rio Grande do Sul, seu novo solo de pertencimento.

Estas nações cultuam os Orixás, divindades que personificam as forças da natureza, e cada um rege determinado aspecto do mundo. São doze Orixás que se dividem em diversas qualidades, sendo eles: Bará, Ogun, Iansã, Xangô, Odé, Otim,

Obá, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Para cada uma destas forças da natureza existem cultos específicos, oferendas, cantos, danças, cores, representações sensíveis, entre tantas outras que fazem parte de seu universo cultural e identificação.

Há uma riqueza ancestral que faz parte da construção cultural do brasileiro. Essa ancestralidade se faz presente no cotidiano. Há todo um repertório de corporeidades que se expandem para além do rito religioso estudado e fazem parte do cotidiano das comunidades. Suas formas, costumes, cantos, danças, dentre outros, estão presentes na culinária, nas festas populares, nas roupas, na música, entre outros. Acredito que esta riqueza de formas e de corporeidades podem ser dinamizadas e retrabalhadas em arte podendo se tornar um material rico de pesquisa para os artistas. Elas podem despertar novas possibilidades de ação, corporeidades, formas, imagens, pensamentos, relações com a arte e com o outro para ir além do que é está estabelecido pela cultura vigente.

Os cantos em Ioruba também estão presentes em todos os rituais desta religião, bem como o toque do tambor, instrumento primordial do Batuque. Vale ressaltar que o Batuque possui diversos ritos e que, nesta pesquisa, foquei naquele que julgo ser o mais importante para pensar a minha poética performativa: o Xirê, a festa pública. Justifico a escolha desta manifestação em especial, pois o corpo dos fiéis torna-se performativo aos meus olhos. Esses corpos adquirem um modo de agir muito particular que tem, em muitos aspectos, contribuído para a minha prática de preparação em performance, bem como na obra final.

2.2 O xirê, a festa performativa

O Xirê (fotografia 14) é uma das principais festas pertencentes ao ciclo anual desta religiosidade. Os *Orin* (canto/música) são os que conduzem a festividade através de seu canto e do toque no tambor e no agê. Os fiéis dançam em roda de acordo com cada *Orin*, para cada reza há uma determinada dança. A roda que conduz o Batuque tem sentido anti-horário e, assim, evoca o passado, a ancestralidade e seu fluxo de movimento nunca deve parar. No centro deste círculo está reservado o espaço para os corpos em transe dançarem. Conforme a

festividade ocorre, os fiéis creem que são possuídos pelas divindades, ou seja, são ocupados pelos Orixás.



Figura 14 - Sociedade Beneficente Reino de Oxum Epandá, 2013.
Cruz Alta/RS, 2013.
Arquivo Pessoal.

A ocupação é a definição que eles utilizam para nomear o fenômeno supracitado. Nesta manifestação religiosa, os devotos não podem saber que se ocupam dos Orixás. Para eles há um lapso de memória que não os deixa dar-se conta que tiveram o corpo ocupado pelo Orixá e que dançaram a noite inteira como divindade. Por este motivo, e em respeito a esta tradição cultural pesquisada, não será colocada nenhuma foto de pessoas ocupadas, já que é proibido fotografar o rito a partir do momento em que isto acontece.

Quando ocupados, os fiéis, geralmente, saem dançando ou girando. Há uma brusca mudança de comportamento que marca o antes e o depois do transe. Essa

brusca mudança pode ser o giro ou, então, um solavanco a partir do quadril ou, então, um tremor da cabeça como se fizesse “não” com ela. Estas ações são, geralmente, acompanhadas por sons particulares de cada Orixá, alguns gritam ou riem, outros gemem ou fazem barulhos de animais. Muitas vezes os lábios se contraem formando um bico ou uma meia lua para baixo, o olhar baixa e as pálpebras ficam semicerradas. Após estas transformações visíveis do corpo que caracterizam o antes e o depois do transe, as divindades começam a participar da festividade de diversas maneiras sendo a principal delas a dança.

Na imagem apresentada o círculo central está vazio, ou seja, não há nenhum fiel ocupado. A partir do fenômeno da possessão, para além das transformações faciais visíveis, há, também, a mudança do comportamento do fiel que assume nova corporeidade. Esta corporeidade canta e dança no espaço de maneira diferente da anterior, de quando não estava “ocupado” e, então, o centro da roda é tomado por ele. Para esclarecer a acepção do termo corporeidade, neste estudo, reporta-se às palavras de Biancalana (2010, p.10), para a autora:

A corporeidade é marcada pelas diferentes formas de expressão e comunicação de cada um, inserida em sua cultura e dotada de diferentes funções, objetivos, sonoridades, enfim, um arsenal de códigos, posturas, línguas, compondo milhares de possibilidades.

Deste modo, a corporeidade do fiel na dança do ocupado difere muito daquela praticada pelos outros fiéis que dançam na borda da roda. A dança do ocupado apresenta outro modo de expressão/comunicação que é moldado pelos elementos da cultura. Embora a dança tenha os mesmos princípios, o fiel em transe possui muito mais liberdade para usar da simbologia dos gestos. A energia que ele despende para fazer isso também, aparentemente, é muito maior que a do fiel não ocupado.

As danças dos Orixás têm como função reviver os mitos das entidades, localizadas num passado remoto, ancestral. Cada corpo em transe utiliza-se dos códigos e símbolos próprios da cultura para elaborar a sua própria dança. Embora haja padrões de símbolos nos gestos e ações dos fiéis ocupados, cada dança é individual e quem orchestra as simbologias é o próprio corpo em transe. Não há sequências de movimento a seguir, somente símbolos culturais a concatenar que são regidos pelo rito.

Tais símbolos estão presentes na sabedoria coletiva dos praticantes do rito, todos os fiéis que dançam na corrente da roda seguem uma mesma gestualidade, padrão. Na dança de Ogum, por exemplo, as mãos e os braços simbolizam duas espadas se chocando; na dança de Iansã as mãos representam leques, espada e relho. Para cada Orixá há uma dança em que os gestos retomam características da entidade. Entretanto, há diferença na dança do fiel considerado em transe e do fiel em estado normal,

os primeiros que ficam no meio do salão, acentuam muito mais os gestos e movimentos coreográficos. Isto poderia ser atribuído ao fato de que, enquanto os humanos apenas imitam tais gestos, os Orixás os vivenciam, à medida que são, por excelência, as próprias entidades que os originam. (CORRÊA, 2006, p.231)

Surge, assim, uma nova corporeidade que difere o fiel em transe. Ele não age mais cotidianamente. Há uma simbologia de base que estrutura o ritual e a dança daqueles que estão ocupados para ir além do gesto e do movimento numa qualidade de presença destacada diferente daquela dos não ocupados. Esses gestos tornam-se ações, os braços não simbolizam espadas, parecem ser espadas. Eles se envolvem totalmente na dança e as vivenciam. Há um envolvimento total do corpo e da mente que guia o movimento. A forma com que o fiel em transe concatena e ressignifica constantemente seu dialeto corporal está longe da significação racional e da decifração do código, é algo muito mais sensorial e emocional. O movimento concretiza o invisível, o mítico, o remoto que pertencem ao imaginário dos fiéis.

2.3 O transe

Para Corrêa (2006, p. 203-205) há uma diferença entre transe e possessão. O transe seria, para ele, um estado pré-possessão. A possessão é o momento em que a cultura se manifesta no corpo, ou seja, a partir do momento em que o fiel começa a manifestar o comportamento do Orixá. É quando ele não age mais cotidianamente no espaço do ritual, quando adquire uma nova corporeidade produzida pelo contexto cultural. A corporeidade “é fruto das produções e manifestações culturais, de uma época, de um local e resulta da maneira de sentir, de pensar e de agir do grupo social a que pertence” (BIANCALANA, 2010, p.10). Desta forma, um fiel que atinge o estado de transe passa pelo processo de construção dessa corporeidade e é por

isso que, muitas vezes, os Orixás são ensinados a se portar em terra, já que a forma vem crua como uma energia não modulada, segundo os fiéis. A divindade é modulada pelas formas produzidas culturalmente. É através dos elementos da cultura compartilhada que a corporeidade irá se instaurar. O transe precede a modulação e é nas palavras de Corrêa (2006, p. 203) constatável como uma capacidade da mente humana, uma capacidade de atingir um estado alterado de consciência. Ou seja, o transe é uma pré-disposição do fiel para tomar a corporeidade advinda daquele universo cultural. Essa pré-disposição psicofísica é desperta pelo “meio ambiente: toques de tambor, cânticos, os exercícios físicos feitos na dança, a pressão do grupo, que deseja a presença de mais orixá” (Ibidem, p.202).

Acredito que o transe possa ser experimentado fora do contexto ritual. Ele poderia ocorrer em arte e adequado às funções e objetivos artísticos. O transe como um estado de consciência anterior a modulação e concretização de formas culturais pode ser eficaz para um performer que deve estar atento ao que vai emitir e elaborar simbolicamente com o corpo. Assim, é um estado mental que fica a espera de um desenvolvimento corporal. É a partir do estado que o corpo se modulará, que as ações se realizarão. Isso tudo depende do contato com o outro, com o contexto da performance e do local em que se está. Por isso um performer nunca fará a mesma ação, embora realize a mesma performance, pois a ação muda de acordo com o contexto e com circunstâncias diversas. O que permite o desenvolvimento da ação no aqui e no agora e em direção aquilo que se pretendeu para a obra é o estado que aqui evidencio.

Essa forma de lidar com o corpo, ao meu ver, se apresenta também na cultura em questão. O rito sempre é o mesmo, mas o que o fiel ocupado faz nem sempre é igual. A ação dele depende de diversas situações e mesmo parecendo que o fiel faça sempre as mesmas coisas em transe este pensamento não será verdadeiro, pois cada rito é um acontecimento. A estrutura do ritual é a mesma, mas cada vez realizado propõe inúmeras outras possibilidades de acontecimentos.

Assim, o transe é um estado, e apresenta indícios no corpo do fiel. Esses indícios podem ter estímulos, impulsos orgânicos que surgem e independem da cultura em que se está. A possessão modula este estado, canaliza o estado para os objetivos e funções da manifestação cultural. Por isso, para Corrêa, alguns fiéis entram em transe e saem dele muito rapidamente, pois o fenômeno acontece, os

indícios do estado surgem, mas muitas vezes, a modulação do estado não acontece. Ou seja, o Orixá não ocupa de fato o corpo do fiel, somente o “ronda” (Ibid., p.204), o fenômeno não se completa.

Assim, o transe é um estado que propicia que o Orixá se manifeste e ele só se manifestará através da instauração completa dos componentes culturais e místicos. O transe é o estado que prepara o corpo para que o Orixá ocupe-o. Corrêa (2006, p.203) distingue esse processo nesses dois fenômenos a fim de esclarecer que o transe está presente em muitas culturas e que, não necessariamente, tenha que haver uma entidade externa ao corpo para o transe ocorrer. Para ele o transe não necessita de uma possessão. Mas a possessão necessita de um estado de transe. Um estado que modifique as estruturas mentais dos indivíduos. Um estado que produza um vazio¹⁵ para, então, ser preenchido pelo fenômeno da possessão. Assim, discuto aqui, somente esse pré-estado, pois discutir possessão é um fenômeno místico desnecessário para esta pesquisa e para esta dissertação.

O transe, na festa do Xirê, é provocado para além dos fenômenos metafísicos. O transe é provocado pelos elementos do ritual que ativam o corpo dos fiéis. Dançar e cantar propõe outro modo do corpo estar no espaço, despertando-o para exercer outras funções através dele. Assim, se produz um corpo performativo que não é do cotidiano. Mesmo os fiéis que não são ocupados pelos Orixás dançam e cantam e, também, mas em menor grau, aproveitam dos efeitos que o tambor, a dança e o canto produzem em seus corpos. Eles, por sua vez, também estão despertados. Estar em festa contagia, produz novas presenças e novos modos de estar no espaço. A corporeidade também muda para estes fiéis que não estão ocupados, pois retomando Biancalana (2010, p.10) “os processos de socialização são grandes motivadores da corporeidade humana e impulsionam o desenvolvimento de inúmeras possibilidades diversificadas”.

Esse estado corporal do transe já foi investigado por alguns teóricos das artes da cena, justamente por apresentar algumas qualidades performativas que modulam o corpo para outro modo de estar em vida. Grotowski (1982) e, posteriormente, Icle

¹⁵ O vazio que me refiro aqui é um vazio de formas. Este vazio produz a disponibilidade para a modulação para a construção de uma forma corporal. Em minhas pesquisas de campo presenciei a chegada de um Orixá pela primeira vez em um fiel. E, de fato, nada acontece se o Orixá não for ensinado a se portar. O corpo do fiel fica “disponível para...”. Para algo acontecer. O que irá acontecer vai depender do preenchimento de formas culturais naquele corpo em estado de vazio.

(2006) que bebe nas fontes do primeiro, são alguns destes pesquisadores cujas abordagens ajudam a compreender este estado em arte.

Durante sua pesquisa no teatro das fontes, Grotowski investigou o Vodou, religiosidade presente no Haiti, advinda, também, da diáspora africana. No Vodou a cultura do transe¹⁶ também está presente e, assim como no Batuque, os fiéis são possuídos pelos Orixás. A pesquisa de Grotowski, nessa religiosidade, é extensamente teorizada no “*Tecniche Originarie Dell’Attore*” (1982), um conjunto de textos que tecem considerações sobre o transe e que julgo serem pertinentes a este momento. Vale colocar que, para Grotowski, talvez por questões terminológicas, a possessão é o fenômeno religioso e o transe algo que também se aplica aos fenômenos artísticos.

Grotowski (1982, p.9) apresenta dois entendimentos do transe. O primeiro teria haver com a desconcentração psicológica. Já o segundo associa o transe a uma forma extrema de concentração e, para exemplificar, ele apresenta, em palavras, a imagem de um ator no qual há uma energia especial, algo que não está somente presente nas suas ações, mas que advém da energia que ele emana:

Em outras teorias, diz-se que o transe é a forma extrema de concentração. Mas, em qualquer caso, dizemos que assistir um ator, durante um espetáculo, o que ele faz é muito claro, muito nítido, o processo orgânico é visível, não há desordem, tudo vem de forma clara e muito forte, é forte porque ele lança a sugestão. Pode-se dizer que ele está hipnotizando as pessoas. Então, naquele momento, muitas pessoas que o olham, veem que ainda há algo lá de desconhecido, que não é apenas organicidade e articulação. Há algo mais, um fenômeno, digamos energético que é muito poderoso, então é dito: "Esse ator está em transe".¹⁷ (Tradução minha)

Tais qualidades corporais do ator em cena e do seu efeito energético também são verificáveis no fiel em transe do Batuque. O fiel em transe possui articulação dos gestos culturais, possui a organicidade, a força, e a energia “mística” desconhecida habitando seu corpo. Grotowski denomina os dois tipos de transe apontados acima como o *sano* (sadio) e o *malsano* (doentio). A grande diferença entre os dois está no fator concentração. O transe sadio se caracteriza pela extrema concentração que configura uma “consciência transparente”, “um estado de alerta”, “vigilante” (Ibid.,

¹⁶ Corrêa (2006, p.204) explica que o Brasil possui a “cultura do transe” assim como outras sociedades. A cultura do transe não existe em todas as culturas e nas que existe legitima o ato.

¹⁷ *In altre teorie si dice che la trance è la forma estrema della concentrazione. Ma, in ogni caso, diciamo che noi guardiamo un attore, durante uno spettacolo, ciò che fa è assai chiaro, assai netto, il processo organico è visibile, non c'è disordine, tutto arriva in maniera evidente e assai forte; è forte perché getta la suggestione. Si può dire che questo fa ipnotizzare la gente. Allora, in quel momento, molte persone che guardano, vedono che vi è ancora qualcosa lì che è sconosciuto, che non è soltanto organicità e articolazione. C'è qualcosa di più, un fenomeno diciamo energetico che è assai potente, allora si dice: "Quell'attore è in stato di trance".*

p.10-11). “Se uma mosca passar pelo espaço em que age, ele [o agente] saberá que uma mosca passou”¹⁸ (tradução minha). Já o transe doentio possui uma desordem, é caótico, não há concentração. Percebo que o transe do Batuque assemelha-se com o que Grotowski diz sobre o transe saudável e, por isso, me deterei somente sobre esse. Assim, me parece que o estado de transe saudável verificado por Grotowski nos atores e nos praticantes do rito Vodou se apresenta, também, nos fiéis em transe do Batuque.

Icle (2006) se aproxima desta abordagem de Grotowski. Para ele o transe do ator é posto em perspectiva ao transe do xamã. Ele coloca que o êxtase xamânico é um fenômeno de centralização da consciência de si, que mente e corpo se unem na experiência consciente e rompem com a linearidade do pensamento racional do cotidiano. É um estado de concentração, de atenção e plenitude. É trabalhar com um “nível mais elaborado da consciência” (2006, p.69).

Friso que essa relação que eu faço não quer dizer que dê conta de explicar o fenômeno religioso, é apenas uma suposição. Nem é essa minha intenção nesta dissertação. Assim como Icle (2006, pp.67-68) minha intenção não é

fazer qualquer tipo de comparação científica, histórica ou psicológica. Também não importa, para os objetivos deste trabalho, se existem ligações entre essas duas atividades. No entanto, a ideia de xamã como uma metáfora pode ajudar na compreensão daquilo que estou caracterizando como consciência extracotidiana [...]

Ao relacionar tais abordagens do transe com o que se vê no Batuque percebi que os ocupados pelo Orixá possuem um estado de prontidão corporal para além do cotidiano e isto é verificável com atos extremamente simples. Muitas vezes, os salões onde são realizados os Xirês são muito pequenos e há muitos fiéis em transe para pouco espaço. Entretanto, a organização do espaço se mantém, não há desordem, os corpos não se chocam, não se amontoam, ninguém cai, há uma harmonia no ambiente. Os fiéis possuem este estado de vigilância corporal. Há momentos do rito em que todos os ocupados direcionam-se para a porta do salão ao som frenético do tambor e, ainda assim, mantém-se a ordem. Outro momento em que eu percebo um total controle do corpo durante o rito é logo quando o fiel é ocupado pelo santo e sai girando, geralmente de olhos fechados ou semifechados, e não esbarra em ninguém. Há uma atenção geral dos ocupados que percebem o espaço em torno de si. O estado de prontidão se apresenta também na postura de

¹⁸ Se una mosca passa nello spazio in cui egli agisce, sa che una mosca è passata. (GROTOWSKI, 1982, p.10-11)

espera do ocupado. Há momentos em que o tambor não é tocado, por diversos motivos, desde o alabê (tamboreiro) pausar para tomar uma água ou ir ao banheiro. Nesses momentos, os ocupados se põem em posição de espera, de prontidão: os braços são postos para trás um segurando no outro, as pernas ficam abertas na linha do quadril, a cabeça baixa e os olhos ficam semifechados. Os olhos semifechados se apresentam em boa parte do ritual, raras vezes encontra-se ocupados com olhos totalmente abertos, isso me faz pensar que há uma percepção mais sensorial.

Nos momentos de espera para o tambor tocar novamente e em outros momentos específicos, os Orixás em terra se cumprimentam. Geralmente, aquele que inicia o cumprimento se prostra na frente do outro que está em posição de espera e, então, bate palmas duas vezes. O que estava em espera inicia imediatamente o cumprimento. São estes simples atos que indicam o estado de vigilância, de atenção dos fiéis ocupados. Embora tudo isso que foi descrito sejam formas que advém da cultura, elas também são estratégias do próprio corpo para manter-se atento.

Assim, estes fenômenos de atenção, de mente vigilante são propostos pelo estado de transe que ativa o corpo do fiel e que, provavelmente, será possuído pelo Orixá. Embora o que descrevo acima são ações feitas quando os fiéis já estão possuídos vale lembrar que é o corpo humano em ação que me interessa. O Orixá se revela na forma cultural, naquilo que diz e profetiza, naquilo que é místico, na força que talvez não possa ser explicada deste fenômeno. O Orixá não se manifesta somente em festa. Para muitos fieis a prova de que o fenômeno místico ocorre é quando um Orixá em terra profetiza algo e isso acontece. Para exemplificar a importância desse acontecimento, cito a seguir um sermão ouvido em uma das casas que frequentei durante a pesquisa e que escrevi em meu diário de campo:

Não me adianta um Orixá bem lindo bem belo gritando nas portas do salão. Não adianta o Orixá ser lindo em terra e não consertar a vida do filho, não adianta dançar lindamente e quando eu pedir ajuda o pai não falar uma palavra certa. Eu prefiro um Orixá que não saiba dançar muito bem, mas que prove o seu poder. Que quando eu traga um problema ele saiba me dizer exatamente o que fazer, que quando eu perguntar algo ele saiba a resposta. [Diário de campo, setembro de 2014]

Assim, o fenômeno da possessão vai para além da qualidade estética que apresenta. Ela se revela nas forças que atuam no cotidiano dos fiéis. O estado corporal do transe é um estado de festa que se abre para as possibilidades místicas

e invisíveis. Portanto, esses processos psicofísicos podem ser investigados em arte, independente do fenômeno místico no qual se insere. O que é material pode ser investigado, o imaterial, que é o fenômeno religioso, não será levado em conta aqui.

Portanto, como Corrêa presenciou em sua pesquisa antropológica no Batuque e como Grotowski também o fez em suas investigações sobre o Vodun Haitiano, eu, na convivência com os religiosos, notei que alguns dispositivos eram usados para fazer com que os fiéis alcançassem o transe. Um destes dispositivos rituais que propulsionam o transe é o giro. Ele é, também, um dos primeiros indícios de que a pessoa entrou em transe. Para mim o giro é um indício que a pessoa acessou outro modo de estar presente, já que produz tonturas e outras sensações imediatas de equilíbrio e controle motor como coloca Corrêa (2006, p.205). A partir da perspectiva de Grotowski posso pensar que o giro, em um primeiro momento, desestabiliza o corpo, mas estimula a mente e o corpo a se conectarem, buscando um elevado nível de concentração. Todas as forças, mentais e corporais, se interligam para que o corpo não se desequilibre e caia. A partir do giro os aspectos culturais que moldam a personalidade de cada Orixá aparecerão. Vale a pena ressaltar que isso não acontece só por essas vias. O estado de transe precede a personalidade do Orixá que é ensinado a se portar no mundo. O transe é um estado vigilante, de vazio e espera, que propõe a ação do fiel em transe, conferindo-lhe a forma cultural.

A estruturação da festividade do Xirê possui esses elementos que facilitam os fiéis entrarem em transe. Os ritos são eficazes naquilo que propõem e produzem efeitos concretos em seus participantes (SCHECHNER, 1994 apud PLÁ, 2012, p.34). Tais efeitos podem ser corporais ou sociais. Nesta perspectiva, poderia se pensar que um dos efeitos concretos do Xirê é produzir a possessão em seus fiéis. Nas palavras dos religiosos, o Xirê proporciona o festejar com as divindades, comungar um momento em que as forças sagradas se manifestam na terra. A partir dessa presença mítica, invisível, mas que ganha materialidade no corpo de carne e osso dos fiéis, outros efeitos são gerados tanto naquele que está em transe quanto naqueles que presenciam o rito e tomam passes energéticos¹⁹ com os fiéis ocupados.

¹⁹ Os passes energéticos ou “tomar um axé”, nas palavras dos fiéis, são ações mágicas que os Orixás fazem nos fiéis. Esses passes são ações, geralmente estruturadas e bem definidas, realizadas no corpo do fiel que não está em transe e que queira receber um pouco da energia do Orixá. Nos passes os ocupados geralmente passam a mão no corpo do fiel, batem palmas, sopram ar nas mãos, apertam partes do corpo, varrem o fiel com as vestimentas, dentre outras inúmeras ações possíveis.

A partir desta noção de que os elementos do rito produzem efeitos no corpo procurei abordar a minha preparação a partir destes elementos que, possivelmente, poderiam provocar algo no meu corpo. O que gostaria de experimentar, em pesquisa, é se eles também são efetivos fora do ritual e quais efeitos produziram longe de um ambiente sagrado e religioso. Eles poderiam produzir efeitos totalmente diferentes ou, até mesmo, não produzir nada. O estado de transe poderia ser produzido em outras circunstâncias? Quais seriam os efeitos longe do ritual? Essas suposições de que o rito produz o transe e que o transe é um estado de atenção e de alerta seriam verificáveis em mim? Levei estas questões para a minha pesquisa em sala de ensaios e tentei responde-las na prática.

A possessão não ocorre somente em festa. Ela também está presente em diversos outros ritos desta religião. Entretanto, o caráter performativo é acentuado em festa, nos outros ritos o corpo do fiel possuído é menos festivo e performativo, mas, ainda assim, o fenômeno ocorre. Isso se dá pelo fato de que, no Xirê, os Orixás veem a terra para festejar e, nos outros ritos, eles vêm mais para trabalhar, exercer certas funções precisas, como realizar a imolação dos animais, por exemplo, do que para dançar e festejar.

Assim, o que me interessou no Batuque para o meu fazer performático é este possível estado que precede a possessão no Xirê. Este estado me interessa por que pode ser encontrado em outras manifestações que não só as religiosas, como no fazer artístico por exemplo. Para além do próprio estado, rito e performance possuem outras semelhanças que serão abordadas a seguir.

2.4 Pontes entre performance e rito.

Adentrar em um rito pode reconfigurar diversos aspectos do ser, do pensar e do agir dos fiéis. Participar de uma manifestação religiosa necessita de um abandono da racionalidade cotidiana, pois há inúmeros aspectos simbólicos que invocam o imaterial, aquilo que não é visto. Portanto, a racionalidade não comporta estas relações imateriais que o rito evoca em cada praticante. Evoca não apenas no sentido das materialidades simbólicas, mas sim, nas relações e comportamentos humanos. O invisível se materializa através de inúmeras estratégias que fazem parte

da estrutura simbólica presentificada naquele universo cultural e concretizada pelo conjunto de relações estabelecidas pela crença.

Eliade (2010, p.17) aponta que “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano”, ou seja, o invisível manifesta-se por vias que não faz parte do cotidiano humano. Muitas vezes estes comportamentos extrapolam estes limites, tais quais, girar por longos períodos em transe ou dançar com vigor na frente do tambor como acontece no Batuque. Tais comportamentos físicos revelam à presença do sagrado. Portanto, adentrar um rito é cruzar uma fronteira de mudanças, a fronteira do cotidiano para o não cotidiano, ambiente em que o sagrado poderá se manifestar. Agir com o corpo de forma não cotidiana é, na maioria das religiões afro-brasileiras, um indício de que o corpo materializou forças invisíveis, é um indício que o sagrado se manifestou e preencheu o corpo do praticante.

Um arrepio na espinha, no rito do Batuque, pode querer dizer a aproximação de uma entidade, pode ser uma sensação que propulsione o transe. Na cotidianidade poderia ser apenas uma manifestação do corpo ao frio ou a tantos outros fatores. A consciência corporal desperta, através do rito, para os mínimos estímulos e reações corporais que são afetados pela presença do visível e do invisível. O corpo acaba por ser o meio para atingir o intangível. O rito configura um novo modo de pensamento/ação e de relação com os acontecimentos que pode, então, ativar outros estados de consciência, como o transe. Para os fiéis, é a partir de indícios corporais, muitas vezes, que o invisível se manifestará. O corpo torna-se, assim, o centro dos ritos e festividades desta religião, assim como em tantas outras, pois através dele que a vivência acontecerá. É através, mas não só, dos indícios do corpo que o rito acontece, que o sagrado se manifesta. Qualquer estímulo corporal, qualquer movimento, gesto, ação, pode ganhar sentidos que não fazem parte das estruturas cotidianas como a exemplo do arrepio que, por sua vez, ganha sentidos e cargas simbólicas detonadoras do imaginário coletivo. Certos gestos produzem efeitos que não seriam produzidos se feitos no cotidiano, pois as relações e estados corporais e mentais não seriam ritualísticos. Ressalto que faço referência, aqui, aos ritos que propõem uma imersão do corpo em suas festividades e que tornam o corpo a via de comunicação com o sagrado como acontece no Batuque.

O estado performativo na arte, por sua vez, também propõe formas específicas de ser, estar, agir, relacionar-se e de perceber tais atos. Há a relação de

quem propõe e de quem participa. O mínimo gesto dentro deste contexto significará algo, pois haverá aquele que observa, ativa ou passivamente, e aquele que desencadeia o evento.

A performance arte como apontado por Glusberg possui raízes no rito. Estar em performance, sob esta perspectiva da relação do homem com o rito, remonta “aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais” (1987, p.12). O corpo performativo pode ser comparado, muitas vezes, aos estados xamânicos de transe, já que os gestos, ações e movimentos não estão configurados nas estruturas de comunicação da vida cotidiana. A carga simbólica da performance, muitas vezes, não é traduzível, entretanto, está cheia de significações. Os “atos mágicos” (GLUSBERG, 1987, p.113), como um passe energético dado por um Orixá, não necessariamente possuem um significado preciso, mas carregam inúmeras cargas simbólicas diferentes e podem fazer parte tanto do ato do performer quanto do Xamã. Para uns o movimento do passe energético pode simbolizar certas coisas e para outros simbolizar algo totalmente diferente, mas ainda carregado de sentidos, emoções, afetos e crenças pessoais. Tais atos podem desdobrar-se em inúmeras significações que partem da subjetividade de cada um. Os gestos, em performance, não são produzidos para serem lidos de uma determinada forma precisa. Os ritos pressupõem estados alterados de consciência, como o fenômeno do transe produzindo, no corpo dos fiéis, uma gama enorme de gestos culturais. Estes gestos, muitas vezes, não possuem significados precisos em sua produção, mas, no contexto, carregam cargas simbólicas próprias. Muitas vezes, o que carrega a gestualidade, as ações do fiel em transe é o corpo reconfigurando o rito. Muitas ações não possuem propósitos, mas, no contexto do rito, carregam cargas simbólicas, pois

o não-significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais – como o corpo dos *performers* – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não-significante e rico de simbolismo. (GLUSBERG, 1987, p.113)

Em arte tais comportamentos configuram a própria linguagem. Estes modos de estar no mundo, por serem estranhos ao ser do cotidiano, necessitam de outra leitura, de outra postura perante sua produção. Agir desta forma descrita por Glusberg (1987) necessita de outra percepção de si em performance um outro modo

de pensamento e de vivência como nos ritos que envolvem o participante para que se libere através dos procedimentos rituais. Os cantos e as danças, por exemplo, fazem o fiel agir de modo diferente do cotidiano. O rito é o próprio instrumento que carrega o fiel para outra vivência de seu próprio corpo e isto não quer dizer que o fiel tenha que entrar em transe para vivenciá-lo. Adentrar um rito já é adentrar outro espaço, outra modalidade da vida, pois concordando com Eliade (2010, p. 20) o homem pode viver no profano (cotidiano) e no sagrado (não cotidiano) e isto constitui “duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história”. As pontes entre arte e rito residem no fato de que estar em arte aproxima-se profundamente dos modos sagrados de agir.

Certa vez, em uma sessão de desenvolvimento de Exus e pomba giras, entidades pertencentes à quimbanda²⁰, eu ouvi o sacerdote que conduzia o rito falar palavras que conduzissem os fiéis a deixarem-se responder pelos impulsos do corpo. Ele dizia comandos como “esvaziem a mente”, “deixem que a entidade se manifeste. Não controlem o corpo”, “se sentir a necessidade de mexer um braço mexa”, “abandonem os pensamentos e concentrem-se na vibração, nos sinais”. Longe de querer discutir aqui a presença ou não de uma entidade externa ao corpo dos indivíduos, o que fica evidente no discurso do condutor do ritual é o status que o corpo pode ganhar no rito. É através dele que o fiel irá vivenciar um novo modo de estar em vida, independentemente de haver ou não uma entidade externa. O pensamento racional torna-se uma barreira para vivenciar a experiência do transe, estado que propicia a incorporação de entidades externas ao corpo na religiosidade em questão. Tal modo de estar no mundo se aproxima do “grau zero” dito por Abramovic (MARINA Abramovic: The Artist is Present, 2012:16min) em que ela elimina toda e qualquer ilusão e representação, é o “estado de vazio mental”, no qual ela se torna aquilo que faz. Vive através de suas ações e não dos pensamentos que produz. Vive através do corpo e não da mente. O fiel é aquilo que faz. O sagrado se manifesta em ação, ou seja, é corpo.

Deixar o corpo agir é deixar que ele fale. É deixar que os gestos e ações sejam gerados a partir do contexto de existência para depois o pensamento compreende-

²⁰ A quimbanda é outra religiosidade brasileira que surge com o tráfico negreiro para o Brasil. Ela possui seus ritos próprios e independe da existência do Batuque. Entretanto, está muito ligada aos cultos do Batuque. Geralmente quem cultua os Orixás também cultua os Exus e Pomba-Giras. Portanto uma pessoa pode ser batuqueiro e quimbandeiro ao mesmo tempo. Estas entidades aparecem também na Umbanda, religião de origem Brasileira, mas que mantém aspectos das religiões de matriz africana.

los. Ou seja, o gesto se produz na relação com o outro. Não há uma pré-elaboração de sentidos pessoais para ele, mas há um sentido que provém do contexto. Ao se manifestar, o gesto ou ação ganha cargas simbólicas dentro daquele contexto cultural ritualístico ou do contexto da performance. No meu trabalho o esvaziamento de mim, que será abordado no próximo capítulo, produz os gestos que, então, podem produzir os sentidos e, talvez significados a partir da subjetividade de quem olha. O Artista performático e seu espectador, bem como o indivíduo em transe e os fiéis, parecerão estar “unidos transcendentemente e não através de uma fútil ou espúria troca de significados e mensagens que não efetue nenhuma comunicação” (GLUSBERG, 1987, p.110). A comunicação se dá através da energia do gesto, da relação que se instaura entre produtor e receptor. Eu, enquanto performer, procuro agir nesse sentido. Para mim, a estrutura da performance assemelha-se a estrutura do ritual, onde o performer agirá livremente a partir da proposta e das relações que se estabelecem com o público.

Para melhor esclarecer esses gestos evocativos em arte, trago para essa discussão a performance da francesa La Ribot “No. 14” (1997, ver Fotografia 15). A artista traz mais simbolismos e conteúdos energéticos e emocionais do que significados, os quais Glusberg se refere. São gestos que em um contexto cotidiano poderiam não ter nenhum “propósito inteligível” e não produziram nenhum efeito em quem vê, mas que, em performance, podem evocar inúmeras simbologias. Nesta performance²¹ La Ribot está nua encostada em uma parede com uma cadeira que se encaixa em seu corpo e uma placa escrita em francês *Se vende*, vendido em português. Ela começa a performance estática e, conforme o tempo passa, começa a fazer movimentos com a cadeira que remetem a movimentos sexuais. Ela chega até o chão no fluxo desse movimento e, então, para. A maneira de utilizar o corpo na performance de La Ribot extrapola qualquer indício de cotidianidade. A sua ação não é inteligível fora do contexto da arte e seria, nas palavras de Glusberg (1987), um comportamento digno de loucura, “aberrante e insólito”. A mesma coisa acontece com a performance “Como explicar o sacrifício a uma galinha”, na qual ando com uma galinha tentando explicar a sua iminente morte. Entretanto, em arte tais ações evocam inúmeras simbologias para os espectadores que podem, ou não, estar de acordo com a construção pretendida pelo performer. A ação de La Ribot repetida por

²¹ Aconselho para melhor entendimento da ação visualizar o vídeo disponível em: <<http://vimeo.com/36956988>>



Figura 15 - No. 14, La Ribot, 1997.
Fonte: <<http://www.laribot.com>>

alguns minutos provoca efeitos no público, evoca algo no imaginário de cada um que não é só a forma que preenche. A forma pode carregar a imaginação para algo que não está visível na materialidade da obra, a repetição da ação pode propor algo emocional no público, mesmo que não seja verossímil com as ações da vida cotidiana. Concordando com Glusberg (1987, p.59) “as performances não são verossímeis para quem não tenha a experiência com esse tipo de manifestação. Com o termo verossimilhança queremos expressar a ideia de uma adequação entre o percebido e as expectativas do sujeito receptor”. Esta colocação se expande também para o rito, pois, o que é realizado nele, como as ações dos Orixás no batuque, só possui sentido para quem já possui contato com a religiosidade. O gesto só atinge, emocional e energeticamente, quem faz parte do meio ou aquele que esteja abertamente disponível para que isso aconteça, para que essa relação se construa.

Este ato de La Ribot evoca inúmeros simbolismos, ela torna-se aquilo que faz, a cadeira faz parte dela bem como seu corpo faz parte da cadeira. O símbolo é o conjunto da forma e de sua ação. Se o espectador tentar entender o ato dela através das razões que o guiam no cotidiano não entenderá. A própria ação que La Ribot faz configura um outro modo de existência e até de se relacionar e utilizar objetos.

Assim, em performance, concordando com Abramovic (2010), não são os significados fechados que importam, mas sim, a troca de energias entre público e espectador, as relações e emoções que decorrem desse contato entre um corpo que se apresenta como obra e o outro corpo que o institui como tal. Para Abramovic as

emoções são tudo. Hoje muitas obras são ilustração de teorias. Você precisa conhecer muita teoria para entender o significado da obra. Mas às vezes a obra de arte não precisa de teoria porque ela te atinge emocionalmente. Talvez depois você queira saber mais sobre ela, e você pode ler algumas coisas e ir atrás da teoria. Mas acho que esse trabalho tem muito a ver com emoções. (ABRAMOVIC, 2010)

Adentrar um rito também propõe essa relação emocional com os acontecimentos. Muito dos efeitos produzidos pelo rito, antes de serem entendidos pelo racional, atingem os participantes através dos afetos, das emoções e, então, podem ser racionalizados dentro do contexto ritual. Como já dito, a linearidade racional pertence ao cotidiano e, em rito, o ser humano pode acionar outra modalidade de pensamento que a racionalização cotidiana não comanda em primeiro plano, mas sim, os sentidos.

Para mim isso acontece em arte se eu estiver disponível, estiver livre dos pensamentos que conduzem meus gestos. O contato efetivo entre público e performer, em minhas experiências, é o que me transforma a partir da performance e não tanto os significados possivelmente produzidos ou a mensagem elaborada. A presença de meu corpo perante o(s) outro(s) produz afetos, emoções, sensações que conduzem a uma experiência corporal e não racional. Colocar um corpo diante de outro para ser olhado já é propor um acontecimento distanciado do cotidiano. Colocar meu corpo como obra é disponibilizar-me para o contato, para a troca de relações e experiências de pessoa para pessoa. A significação, assim como nos ritos, é abandonada em prol dos símbolos que materializam relações, muitas vezes invisíveis, que conectam uma pessoa a outra. A comunicação não se dá através das palavras e de significados, mas sim, do afeto das presenças de cada corpo. Essa

comunicação se dá através do “emocional” ao invés do “racional” (COHEN, 2002, p.66). A performance pode tornar-se um pretexto para encontrar o outro.

Para mim, o encontro com o outro em performance é o que importa para além da condução de uma mensagem traduzível em palavras para quem olha. Pensava, primeiramente, nessa troca de energias entre público e performer. Busquei, inicialmente, tentar me conectar com o público através dessas estruturas não cotidianas que conduzem o rito e a arte e não através de uma simples comunicação cotidiana onde há a mera emissão de signos. Alcançar este contato com o outro, cujo foco não é a simples transmissão de significados racionais, mas sim um contato emocional, ao qual Abramovic (MARINA Abramovic: The Artist is Present, 2012:17m) denomina de “contato puro” ou “transmissão direta de energia”, necessita de um esvaziamento de si e a produção de uma presença diferenciada do cotidiano. Assim, em meu fazer artístico, necessito de um esvaziamento de mim e, conseqüentemente, de um preparo para isso acontecer.

Antes de esmiuçar os conteúdos relacionados ao estado de performance vou discorrer, a seguir, sobre outro aspecto importante da minha poética: os *ebó*. Embora a próxima secção não trate de um conteúdo que é o foco da pesquisa ele é essencial para entender algumas escolhas conceituais e estéticas presentes em minhas obras. Por isso, antes de adentrar nos próximos conteúdos encerro este capítulo abordando esta prática comum ao ritual.

2.5 O *ebó*

A vida religiosa de um Batuqueiro gira em torno da cozinha. Nada se faz aos Orixás sem que haja um *ebó*, ou seja, uma oferenda na linguagem da religião. Todo *ebó* passa por um longo tempo de construção na cozinha. As oferendas são uma forma de comunicação com os Orixás, elas transmitem mensagens simbólicas para eles. É através da oferta que o fiel pede e agradece as forças da natureza.

Toda oferenda é feita com material orgânico (fotografia 16), com alimentos que se decompõe. Para cada Orixá existe uma gama de alimentos que pertencem a ele. Não basta o fiel saber uma lista de alimentos que se oferta a determinado Orixá. Ele precisa saber compor as ofertas, compor os significados e as simbologias por trás de cada alimento. Muitas vezes, um alimento de um Orixá está presente na oferta a outro e isto tem toda uma carga simbólica e mitológica que transmitirá uma

determinada mensagem a eles. Assim, para além de saber quais alimentos pertencem a cada Orixá e que organizações podem ser feitas em uma bandeja, ainda é preciso saber prepara-los. Para os fiéis, qualquer erro pode ser fatal na transmissão da mensagem. Há uma semântica precisa nas oferendas que deve ser seguida.



Figura 16 - Ebó ao Orixá Bará.

Materiais: Papel de seda, milho cru torrado, batatas assadas, balas, pipoca, farinha de mandioca, água, moedas, chaves.

Arquivo pessoal

Mesmo que os Orixás ocupem o corpo de seus filhos, na religião investigada o *ebó* é visto como uma emanção da força total do Orixá. Por isso, por mais que, quando em terra, o Orixá fale a língua habitual, ainda assim, é necessário fazer as oferendas, pois o Orixá trabalha a partir dos pedidos comunicados nas ofertas.

Nas ofertas, os alimentos, na maioria das vezes, tomam formas simbólicas, deixam seu aspecto original para assim significar algo preciso. Por exemplo, são feitas verdadeiras esculturas com farinha de mandioca e água. Esse material cria uma liga em que é possível moldar quase tudo desde que se faça cuidadosamente. São feitos desde chaves, cabeças, opetés (cone), mãos, dentre tantas outras possibilidades. O mesmo é feito com batata amassada, feijão, dentre tantos outros materiais possíveis. Há também todo um cuidado estético nas oferendas. Os fiéis

buscam agradar o máximo seus Orixás, fazendo o melhor nas ofertas. Flores são colocadas, purpurina, papel de seda para deixar a oferta bonita.

Cada oferenda fica por determinado tempo no quarto de santo²², e depois é despachada (retirada do quarto de santo). Para cada Orixá existe um determinado lugar em que se deve deixar as oferendas, como rios, estradas, esquinas, mato, dentre outros. As oferendas, assim, são devolvidas aos lugares da natureza em que aquelas forças agem. Por exemplo, o Orixá Odé é a energia das matas, dos animais, e suas oferendas são levadas a esses locais. A energia é trazida para o quarto de Santo para depois ser devolvida ao seu local de origem. Assim, a comunicação se completa e a mensagem é levada diretamente para a energia da natureza que foi destinada.

As oferendas são também procedimentos mágicos. É através delas que os religiosos creem persuadir as energias da natureza a realizar seus desejos. É através das mensagens transmitidas que se crê manipular as energias da natureza. Se alguém quer, por exemplo, arranjar um amor, se fará uma oferta para Oxum ou para Iansã. Um dos símbolos presentes nesta oferta certamente será um coração moldado em batatas. Assim, transmite-se a mensagem entendida como correta ao Orixá. Estas ofertas levam tempo para se aprender dentro de uma casa de Santo. Muitas ofertas são conhecidas somente pelos Babalaorixás e não são repassadas para qualquer religioso. Há níveis de conhecimento que só são acessados com os anos de religião. Muitos religiosos nunca saberão como fazer determinadas oferendas, quais seus significados, quais mensagens transmitem, quais sentidos produzem, quais energias movimentam.

Compor as minhas obras a partir de elementos e formas advindas dos *ebó* produziam efeitos estéticos que, até então, eu não havia explorado em arte. Ao pensar pela lógica, por mim construída, de que eu deveria ofertar-me ao outro senti a necessidade de incluir tais materiais. Para mim, trabalhar com esses materiais orgânicos fazem todo sentido, pois a obra sempre será efêmera. Ela nunca será permanente, ela só ficará presente na memória de quem a viu. A galinha um dia morreria mesmo se não fosse sacralizada, a farinha e o mel apodreceriam bem

²² Local em que estão as imagens e os assentamentos dos Orixás. Geralmente todo quarto de santo faz parte do salão em que é realizado o Xirê. Tudo o que é feito religiosamente passa pelo quarto de santo, pois é ali o lugar em que os Orixás estão assentados materialmente.

como o milho. Todos esses materiais impossibilitam uma obra permanente, assim como meu corpo que um dia morrerá.

Assim, finalizo essa primeira e segunda parte da dissertação que buscaram apresentar as minhas obras e o contexto cultural de onde surgiram para chegar às discussões/teorizações que serão apresentadas daqui em diante. Foi necessário, nesse primeiro momento, realizar estas descrições e construir algumas pontes acerca de performance e rito para, assim, poder prosseguir com o texto sem haver a necessidade de retomar tais conteúdos, termos, explicações da cultura e das obras posteriormente.

A partir do próximo capítulo debruço-me no foco da pesquisa que não foi a construção da obra, mas sim, o estado no qual eu as realizava. Friso que me proponho a discutir o estado de performance a partir da arte, seu processo criador e das relações que surgem com a cultura em questão e com o público e não a visualidade da obra.

3 O ESTADO PERFORMATIVO

Performance e rito possuem diversas semelhanças estruturais que, muitas vezes, diferem em suas funções. Neste capítulo debruço-me sobre o aspecto que é o foco de minha pesquisa e que justifica a minha imersão na cultura do Batuque: o estado psicofísico, ao qual denomino de estado de performance.

Inúmeras poéticas performáticas contemporâneas evidenciam, em arte, práticas corporais semelhantes a ritos e manifestações culturais. Tais práticas rituais têm o corpo o centro do acontecimento e tornam-se totalmente efetivas para vivenciar modos peculiares de estar no tempo/espaço levando-os para longe da cotidianidade dos acontecimentos da vida. Na arte contemporânea estas práticas que, em rito, produzem novas possibilidades de vivenciar o corpo, são reformuladas, reelaboradas com seus próprios objetivos e funções. Há uma vertente de artistas que buscam técnicas para extrapolar as vivências cotidianas do corpo e encontram as possibilidades para tal em manifestações culturais ritualísticas.

Os corpos, diante de tantas mediações tecnológicas disponíveis, vão perdendo as oportunidades de experimentarem-se. Muitas proposições performáticas, incluindo a minha poética, visam retomar a experiência através da perspectiva do corpo. Minha tentativa é buscar um estado de vazio mental que deixe o corpo viver/experimentar antes que o pensamento se construa para, assim, o ser dessa vivência possa traçar as próprias conclusões depois, e não antes, que se produzam os afetos no corpo. Se é o meu corpo que vivencia o mundo, será também através dele que produzirei transformações pessoais em mim, será através dele que experimentarei novos modos de estar no mundo que não seja o modo cotidiano.

Por isso, desafiar os limites do corpo para vivenciar, assim, novas experiências que não são produzidas pela cotidianidade da vida tornou-se uma vertente significativa dentro da história da performance arte. Uma das formas de experimentar o desafio do cotidiano está no trabalho de artistas. Na intenção de extrapolar as suas vivências corriqueiras e banais, estes artistas propõem desafios físicos ao corpo para, então, experimentar novos modos de estar em vida. As obras são maneiras de desafiar as estruturas mentais e corporais que moldam a maneira de estar presente na maior parte dos acontecimentos, nos quais o corpo não é o centro da existência.

As proposições destes artistas, tais como, a sérvia Marina Abramovic, a japonesa Sachiko Abe, os brasileiros Sara Panamby, Ayrson Heráclito, dentre tantos outros, buscam em ritos culturais inspirações para um novo modo de estar no mundo a partir da performance. Eles buscam, também, desafios corporais e mentais pautados no diferencial entre um acontecimento cotidiano e não cotidiano possibilitando o corpo adentrar em um novo modo de existência. Como exemplo, dessas proposições, cito o trabalho “A sagração de Urubutsin”²³ (2013, fotografia 17) de Panamby que perfura seu corpo com penas de urubu em clara alusão e inspiração a ritos de passagens das tribos indígenas xinguanas (SILVA, 2014).



Figura 17 - A Sagração de Urubutsin, Sara Panamby, 2013.

Foto disponível em:

<<http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br//odara/Ritual,%20de%20Sara%20Panamby%20sdata.jpg>>

As diversas obras de Marina Abramovic também podem servir de exemplo. A artista utilizou técnicas de ascetas e budistas, tais como deixar de comer, dormir, meditar por horas, para, assim, experimentar novos estados mentais e corporais que

²³ Performance integrante da defesa de dissertação de Sara Panamby para o Mestrado em Artes Visuais na UERJ. Recomendo ver o vídeo da performance disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUjqlmS1XJI>>.

não são propiciados pela vida cotidiana. Também por este motivo acredito que os ritos são eficazes no que se propõe e os ritos em performance também.

Ayrson Heráclito²⁴, por sua vez, propõe ao público uma vivência em performance inspirada em ritos do Candomblé em sua obra “Bori” de 2008 (fotografia 18). Neste trabalho o artista convida outros 12 performers para fazer parte da obra em que eles ficarão deitados em uma esteira de palha e, então, será oferecido alimentos a cabeça dos performers. Estes alimentos são colocados em torno da cabeça dos performers e cada um remete a algum Orixá do Candomblé fazendo alusão aos alimentos que compõem suas oferendas.



Figura 18 - Bori, Ayrson Heráclito, 2008.
Foto: Marcelo Terça-Nada
Disponível em: <<http://www.pipaprize.com/pag/ayrson-heraclito/>>

Para mim, esta maneira de estar em performance torna-se o momento em que há a vivência diferenciada, em que o performer se experimenta fora do cotidiano. Utilizar-se de penas que perfuram o corpo, ou simplesmente deitar-se em uma esteira com alimentos ao redor da cabeça é propor novas formas de estar em vida, é quebrar com a lógica do cotidiano, é, também, desafiar o corpo-mente através de práticas alheias ao cotidiano e, assim, propor outro olhar para o mundo.

²⁴ Informações obtidas no blog do artista: <<http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/>>. Acesso em: nov. 2014.

Em minhas performances, mergulhar-me em milho, cantar ciclicamente e girar por um período diante do outro, por exemplo, foram maneiras de experimentar uma nova possibilidade de vivenciar meu corpo diante do público quebrando com os acontecimentos corriqueiros do cotidiano que não produzem nada em mim. Este modo de Performar me propõe uma transição entre situações cotidianas e não cotidianas. Elas extrapolam os limites do real e do irreal.

Portanto, o estado de performance ao qual me refiro nesta dissertação, é um modo não cotidiano de estar no mundo, ou seja, é uma maneira de se relacionar com os acontecimentos em arte a partir do corpo. Esse modo de estar em arte assemelha-se ao estado de transe, sem possessão, com todas suas qualidades corporais e mentais que me possibilitam alçar voos para além da cotidianidade. Essa abordagem não é nova, não é necessária a todo performer, entretanto é algo essencial a minha poética.

Este estado de performance que venho buscando possui alguns componentes e qualidades corporais e mentais que evidencio agora e esmiúço durante o capítulo. Estar no estado performativo é ofertar-se ao máximo diante do outro. É desobstruir os limites mentais e corporais que podem aparecer durante o ato performático e que impeçam a obra de acontecer. Assim, segundo Abramovic “uma vez que você entra no estado de performance, você pode impelir seu corpo a fazer coisas que jamais você normalmente faria” (KAPLAN, 1999, tradução Renato Ribeiro)²⁵. De acordo com o filósofo Renato Ribeiro (apud DOURADO, 2014) essa fala de Abramovic proferida em entrevista revela “a centralidade do ‘estado alterado de consciência’ no trabalho da performer, uma vez que, a partir dessa condição, ela conseguiria desafiar os limites do próprio corpo e criar ‘obras de transe’”. Desta forma, o primeiro aspecto do estado de performance que estou buscando é quebrar as barreiras mentais e corporais que possam impedir a obra de se realizar.

A comparação com o transe é feita devido às inúmeras barreiras que são quebradas quando seus praticantes atingem esses estados. De fato, como presenciei no Batuque, estar em transe propõe que as pessoas ultrapassem seus limites corporais em prol do rito. Se o rito propõe algo desafiador isto será realizado,

²⁵ “Once you enter into the performance state, you can push your body to do things you absolutely could never normally do”. Tradução retirada de palestra proferida por Renato Janine Ribeiro disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2014/ciclo-a-vida-hoje-amor-arte-politica-marina-abramovic-a-arte-e-a-vida-por-um-fio-2o-seminario>>. Acesso em: fev. 2015.

tal qual dançar por mais de seis horas, comer algodões flamejantes, andar em brasa, dentre outros.

Embora eu tenha experimentado muitas de minhas barreiras serem quebradas creio que nenhuma delas tenha sido tão radical como as citadas acima, mas, ainda assim, transgredi alguns obstáculos pessoais. Especialmente, o que me atrai é que não vejo, em meu processo, isto ser realizado sem a preparação psicofísica anterior ao ato. Evidencio dois momentos que creio terem me libertado de algumas barreiras corporais e mentais. O primeiro foi na performance “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas” na qual levei tapas no rosto de mais de 20 pessoas e, assim, transgredi a barreira da dor. Esta experiência foi algo totalmente inusitada em meu percurso artístico, pois não foi algo esperado e programado. Pelo fato de eu estar livre de impedimentos mentais e físicos esta disponibilidade fez com que essa possibilidade se revelasse para que a obra se concretizasse. Na performance “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!” transpus novamente a barreira da dor, pois os milhos ao tocarem o chão e alguns ossos do pé exerciam uma pressão que provocava a dor.

Outro aspecto que advém dessa quebra de barreiras psicofísicas é a presença que se revela. Estar presente significa estar atento a tudo que acontece e a todos que o cercam. É o estado psicofísico de estar presente no aqui e agora, em contato com meu próprio corpo e meus pensamentos e, também, em contato com o outro. É esvaziar minha consciência de tudo aquilo que não serve para o que estou fazendo e que atrapalhe o meu contato puro com quem me olha e que me impossibilita de perceber as energias sutis que me rodeiam. Explico a seguir algumas perspectivas de energia, para melhor entender essa limpeza mental de energias densas que fazem parte do cotidiano e que podem atrapalhar o contato em performance.

As estratégias para estar presente que tenho utilizado parecem produzir em mim uma energia que faz pulsar meu corpo de modo diferente do cotidiano. Estar presente em performance pode, também, produzir efeitos no ambiente e em quem a vê. A energia pode instaurar emoções no espaço captadas de diferentes maneiras por cada espectador como a exemplo dos comentários feitos pelos donos do Ateliê Casa 9 sobre a performance “Enterrado em Riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!”, em que, para eles, houve uma mudança energética na casa. O canto cíclico produziu outra atmosfera na casa. Creio que essa energia possa ser explicada através da relação psicofísica que surge daquilo que faço e ofereço ao

outro. É como meus aspectos físicos concretos são direcionados para o outro e como interfiro no espaço através daquilo que faço, através do meu corpo físico. Uma proposição que talvez se aproxime das minhas e possa explicar mais concretamente o que venho entendendo como energia em arte seja a noção de Barba (2001, p.9) sobre energia a partir do tônus muscular do corpo em arte:

A energia se manifesta por uma onda complexa e simultânea de variações tônicas. Não é, porém, a energia que caracteriza todo ser vivo na vida cotidiana que nos interessa. É, antes, como essa energia é modelada e posta em visão, como ela se torna **eficaz sobre os sentidos e sobre o espírito** do espectador.

O vigor corporal não é o objetivo da energia, mas sim, o seu controle e o uso direcionado para a arte. Para além desta perspectiva da energia que é a modulação da materialidade do corpo, creio haver, também, outra dimensão da energia que não faz parte somente da presença das formas. Essa outra dimensão da energia tem relação com os envoltórios emocionais e mentais de cada um perante as presenças que se instauram espacialmente. Ela é pessoal, intransferível e está conectada com a percepção e intuição de outros corpos não visíveis, mas sensíveis para além dos olhos. Nara Keiserman propõe a possibilidade da existência do corpo físico, mental, emocional e etéreo através de abordagens espirituais. Para melhor entender, apresento um fragmento de Keiserman (2014, p.2) sobre a existência de outros corpos em nossa materialidade, um corpo sutil, cuja essa outra dimensão da energia faz parte:

Nosso corpo é formado de corpos concretos e outros talvez menos concretos para nossos olhos ainda circunscritos à humanidade que habita a Terra. Alguns de nós sentem, percebem, intuem com maior ou menor concretude os corpos além deste que é físico, constituído de carnes, músculos, nervos, líquidos, muitos líquidos. Quando estamos em cena, o corpo físico interage respondendo e alimentando os impulsos, necessidades, determinações dos outros corpos, idealmente alinhados entre si e, portanto, com o Universo, o Cosmos, onde a Arte habita [...] O que se estabelece é outra qualidade de pensamento: o criador, o artístico, o perceptivo, o pensamento corporal, o pensamento que é corpo emocionado.

Suely Rolnik (2006, p.2), por sua vez, fala em “corpo vibrátil” como outra possibilidade de percepção do corpo:

A própria neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. [...] Já a segunda capacidade, subcortical, que por conta de sua repressão histórica é menos conhecida, permite-nos apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está

desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo [...] chamei de “corpo vibrátil” essa segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem esse poder de vibração às forças do mundo.

Assim, estar presente propõe a percepção e manipulação destes outros corpos existentes no ser ou, então, ativa a capacidade de perceber o mundo através do corpo vibrátil. É “trazer para frente” esses corpos sutis na busca de um contato desses aspectos do corpo com o outro. Talvez, seja possível, através da presença, se relacionar com os corpos sutis de outras pessoas. A energia que surge desta relação não é a mesma energia física que surge dos processos que envolvem a musculatura, os nervos e os líquidos. Este pensamento envolve, certamente, a crença em algo para além do físico, a crença de algo espiritual, e isso não quer dizer que seja religioso, mas, também se comprova neurologicamente.

Abramovic (2010) também aborda essas perspectivas em seu trabalho. Ela pensa na energia não somente como algo que pertence ao corpo físico, mas, também uma energia que advém das emoções e, assim, propõe novas possibilidades de comunicação e de relação com o outro. Ela busca esses efeitos energéticos de diferentes formas sendo, uma delas, o trabalho com cristais. A busca dessa percepção de outros tipos de energia é, também, tomar consciência de si em arte, já que o performer busca um entendimento de si para além da sua construção identitária, para além do seu eu e, assim, suprime o seu ego. Ela busca como bem coloca Keiserman, na citação anterior, alinhar-se com o Universo e, assim, construir uma relação com o mundo menos individualista.

É, portanto, dar-se conta de seu próprio Axé, energia em lorubá, ou seja, da força vital que habita dentro de cada um e que também está presente no universo que o circunda. No conceito lorubá, a energia da natureza habita nos corpos e, ao mesmo tempo, os corpos habitam a natureza. O ser não se desvincula da origem de sua energia vital. E em determinado momento, assim como uma oferenda, a própria energia humana será devolvida a natureza. Essa força que habita seu ser, esta presente no outro e em tudo ao seu redor.

Desta maneira, a noção de presença invade as noções de energia, pois desperta uma consciência para além do cotidiano. É a presença quem controla os fluxos musculares do corpo físico e percebe as outras energias dos corpos sutis. Direcionar

as energias é saber controlar-se na direção que as circunstâncias da performance exigem. Ao esboçar tais aspectos do estado de performance passo agora a melhor detalhá-los.

Na próxima secção, discorro mais sobre a presença e o processo de esvaziamento da mente no meu trabalho.

3.1 Esvaziar para preencher: a modulação da presença

Para Didi-Huberman (1998), na arte contemporânea, não se deve ver somente aquilo que é visível materialmente na forma da obra, deve-se ir além. Ao mesmo tempo em que alguém olha para uma obra, algo toca o observador de volta. Há um vazio nela que o inquieta, um vazio de significados precisos que faz com que o observador tenha que voltar para a sua subjetividade para, então, a obra produzir um efeito através do emocional. O invisível ganha forma a partir da subjetividade de cada um. O sentido, se buscado, se manifestará a partir do olhar individual de cada um ou, então, através da leitura dos catálogos do artista que conduzirão para a subjetividade do próprio autor.

Assim, as dimensões subjetivas do autor da obra não atingem os observadores de modo universal, a não ser que haja um conhecimento prévio da obra ou uma leitura posterior como comenta Abramovic em citação anterior. A obra por apresentar esse vazio que só é preenchido através do conhecimento de sua produção, pode ir para além do estudo dos sentidos. Assim, o vazio de significados universais rebate no olhar do observante que, então, constrói o seu próprio sentido subjetivo através do que a presença daquela obra lhe proporciona. Portanto, a obra contemporânea trás múltiplas construções, as do artista e as do público. A obra só se completa a partir das relações de cada um perante aquilo que vê.

A performance, *The Artist is Present*, de Marina Abramovic (Fotografia 19) é, para mim, uma obra que ilustra muito bem esta relação dita anteriormente por Didi-Huberman. Nesta obra a artista fica sentada em uma cadeira no hall do Museum of Modern Art, de Nova Iorque, durante oito horas por dia, seis dias por semana, num período de três meses. O trabalho soma 700 horas, aproximadamente, em performance esperando pessoas para sentar a sua frente e lhe olharem diretamente nos olhos.



Figura 19 - The Artist is Present, Marina Abramovic, 2010.
Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova Iorque, EUA.
Disponível em: <<http://www.rawfunction.com>>

O que há no olhar de Abramovic que provoca e abala quem a vê, já que inúmeras reações ocorrem em quem lhe observa? Há forma com presença como diria Didi-Huberman (1998), há a energia pura da presença da performer em contato com quem a vê. A simplicidade da forma, cujo único detalhe é o vestido vermelho e seu penteado, atinge e cinde o olhar do espectador.

Ao olhar para Abramovic o espectador se depara com o próprio vazio que há nos olhos da performer já que ela não incita nada no espectador. É a pura forma a ser vista, a forma do corpo da artista, vazia de significações para além de sua presença, estado este alcançado a partir de sua prática de preparação. A forma é vazia porque o estado que Abramovic busca, nesta performance, é um estado meditativo, vazio de pensamentos, um estado que não incite nada no espectador, ao qual ele possa mergulhar. Um estado de pura presença para o público, presença simplesmente, sem tentar conduzir seus pensamentos, sem dar forma a seu corpo para significar algo além da própria presença. O que vemos aqui é o estado de

performance sendo a própria performance, não há nada além dele, nada além do corpo presente, do corpo para ser visto, do corpo sacralizado.

Para Gumbrecht (2010, p.38), a “presença” faz referência a algo espacial. Para o autor, “o que é ‘presente’ para nós está a nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos”. Produzir presença, no sentido dado por ele é “trazer para diante’ ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente”. Desta forma, o que há antes da produção de sentido da obra é essa presença espacial do corpo do performer. Entretanto, como Gumbrecht coloca, presença e sentidos caminham lado a lado, mas nem sempre se equivalem:

Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contem um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação de experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual. Ao contrário, admito que existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença – que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética. (2010, p.138)

Assim, a obra de Abramovic possui o componente de presença mais acentuado do que o do sentido. Ela consegue produzir essa presença que impacta que não necessita de um sentido para que a obra ocorra. Sua presença é produzida pelo seu ato que é ficar sentada. Embora isso pareça algo simples, inúmeras coisas ocorrem na performer, pois seu corpo está totalmente ativo dentro do ato estático:

[...] além da simplicidade, sempre estou envolvida com esforço, e meu trabalho exige uma quantidade imensa de preparo. Isso se aplica, em especial a *The Artist is Present* (O artista está presente) – uma das peças mais difíceis que criei. (...) Quando terminei *The Artist is Present*, sentia total exaustão mental e física, como nunca havia sentido antes. (LUCIANA BRITO GALERIA, 2010, p.17).

Comparo o vazio, tanto de sentido da obra como do estado mental de Abramovic, produzido pela meditação, a outro tipo de vazio encontrado na obra minimalista *Die* de Tony Smith (Fotografia 20), ao qual Didi-Huberman constrói sua proposição.



Figura 20 - Fotografia 20 - Die, Tony Smith, 1962.
Aço, 183 x 183 x 183 cm.
Paula Cooper Gallery, Nova York, EUA.
Disponível em: <<http://www.jessewaugh.com/>>

A presença de Abramovic é semelhante à presença inquietante do cubo preto de dimensões humanas de Smith, simplesmente uma presença que inquieta e que, diante do vazio do olhar, devolve-o para seu observador. Nesse sentido, o olhar que rebate não é o de Abramovic, mas sim, o próprio olhar do espectador que, diante do vazio do conteúdo, olha para si mesmo:

É como se primeiro você entrasse na zona, e você tem uma consciência intensa de que está sendo observado pelo quadrado de pessoas esperando, e você é observado por mim, e de repente você está no meio dessa luz. Eu sou uma espécie de estopim para elas mesmas. Para elas, sou como um espelho. Depois de certo tempo elas não olham mais para mim, os seus olhos estão voltados para o interior delas mesmas. (ABRAMOVIC, 2010)

Didi-Huberman (1998, p.71) diz que “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar

dialetizar”. Assim, ele propõe outro modo de olhar as obras artísticas contemporâneas que difere dos dois modos de apreciação que ele considera recorrentes no mundo da arte até então. O primeiro modo de olhar seria o tautológico²⁶, olhar esse que irá ver a forma e nada além dela fazendo com que a obra seja vista somente através da leitura de seus elementos formais. Após isto ser feito não haveria mais nada para dialetizar com ela. O segundo modo seria o olhar da crença²⁷ que busca preencher o vazio proposto pela obra através do olhar para além da forma, buscando outros significados semióticos, buscando significações culturais para os elementos observados. Ele propõe que uma “experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169). A imagem aurática, dita por Didi-Huberman, está na capacidade da mais simples imagem se desdobrar em tantas outras que surgem da relação pessoal do observador com a obra e a partir da dialética entre ambos surgindo, então, a experiência visual aurática. Nessa dialética a obra pode revelar-se como uma presença invasora, dominante, que mantém o público à distância, em respeito a sua presença provocativa que evoca as imagens particulares de cada um. Para ele, as obras minimalistas possuem essa presença invasora que provoca o espectador e o incita. A mais simples forma possui, para ele, uma grande presença impactante, uma presença viva e orgânica, há um acontecimento entre suas formas que é provocativo. A presença sobrepõe-se ao sentido e é no que a presença invoca que a obra acontece.

Assim, arrisco dizer que tal presença se apresenta em mim enquanto percepção psicofísica. Ao buscar um estado de vazio através de práticas de elevação do corpo-mente, busco proporcionar a cada espectador que evoque suas imagens próprias eliminando qualquer ilusionismo ou representação em meus gestos. Por isso, o movimento neste sentido não é significativo, mas rico em simbolismos que surgem da experiência de cada um com a performance. Há uma

²⁶ O olhar tautológico analisa as formas, cores, linhas, volumes, da obra ao identificar a forma da obra não busca nenhuma significação além dela própria. Se alguém vê um cubo preto, verá somente isso e nada além da sua forma.

²⁷ O olhar da crença irá buscar desvendar a semiótica das formas, geralmente a partir de um contexto histórico-social da obra. Este olhar buscará algo além da forma do cubo preto, buscará decifrar os códigos em seu contexto. Didi-Huberman (1998, p. 42) cita o exemplo de uma pintura de Cristo na cruz, o olhar tautológico verá um homem pregado na cruz. Já o olhar da crença associará esta imagem a toda simbologia que há por volta do homem na cruz, o significado do sacrifício de Cristo, do homem ser Jesus, a leitura estará inserida a partir do contexto do que se vê e a busca de decifrar suas formas e significações.

abertura da obra para que o público possa dialogar com ela. Produzo presença em minhas formas antes de tentar produzir um sentido.

Portanto, buscar o vazio é um aspecto importante para as proposições performáticas aqui apresentadas. Buscar o vazio como processo é buscar inquietar o volume (Didi-Huberman, 1998, p. 138), é buscar a forma com presença antes de tudo, é “trazer para diante” minhas formas, meus músculos, minha carne, minhas emoções, meus processos mentais. É estar atento ao que meus gestos podem produzir no aqui e agora.

Minhas obras, ao contrário das apresentadas por esses dois artistas supracitados, possuem muitas formas e não as considero minimalistas. Entretanto, a semelhança perante tais exemplos está na tentativa de se estar presente e vazio de conteúdos internos, de acalmar o pensamento, de não tentar conduzir a obra para um processo de significação e representação. Em minha primeira obra, “Como explicar o sacrifício a uma galinha” esses pressupostos não se faziam presentes de maneira tão clara para mim. Talvez, por este motivo, houve a condução da performance para sentidos mais precisos e para condução do pensamento dos espectadores de uma forma linear. Durante a performance eu conduzia pensamentos que tentavam explorar o conteúdo que eu abordava, bem como os caminhos que poderiam ser percorridos para fazer com que as pessoas entendessem minha proposta. Já na segunda performance isso não ocorreu. Coloquei-me, de fato, em presença pura. Embora eu emanasse formas não procurei dizer algo preciso com elas, não busquei conduzir o que fazia para uma determinação clara. Não havia essa preocupação, pois meu estado mental estava centrado em mim e nos outros. Meus pensamentos estavam observando, contemplando e não produzindo conteúdos que deveriam se concretizar no corpo para, assim, emitir uma mensagem clara e discursiva ao público. Nas performances seguintes os conteúdos corporais se produziam a partir dessa atenção ao que ocorria em mim na proposta estipulada para a performance. Eu produzia conteúdos e formas, mas a partir dessa atenção ao que ocorria em meus processos psicofísicos e em relação ao outro, ou seja, na busca pelo estado performativo.

Sachiko Abe é outra performer que trabalha a produção de presença neste sentido. A japonesa procura estar presente em performance e nada mais, assim como Abramovic na obra citada. A organização dos elementos da obra é uma consequência da ação que ela faz para encontrar o estado de atenção e percepção

psicofísica diante do público. Em *Papers Cut* (Fotografia 21), uma série de performances levadas a público, primeiramente em 2004, ela explora o ato de cortar papéis como meditação para, assim, organizar o pensamento. Com essa prática ela se esvazia dos pensamentos aleatórios do cotidiano que não ajudam a conectar-se com o público. Com o ato de cortar os papéis ela conecta corpo e mente e, assim, se conecta ao público.



Figura 21 - Cut Papers #13, Sachiko Abe, 2013.
18ª Bienal de Sydney, Austrália.
Disponível em: <<http://pursuitist.com/sachiko-abe-cut-papers>>

Abe corta os papéis e não há nada além desta presença que sugere algo indefinido. Não há, nesta performance, algo que consiga responder as perguntas do olhar da crença que buscaria um significado para além do ato de cortar papéis tentando, assim, desvendar algum campo semiótico. Não há um código a ser decifrado na ação de Abe. O ato de cortar papéis serve para manter, no tempo e consequentemente no espaço, o estado de atenção da performer. Ele ajuda a centralizar a mente no aqui e agora. Não há, também, neste exemplo, a necessidade do olhar tautológico. Esta postura, diante da obra, impediria o espectador de experienciar a performance. Embora, seja possível olhar a obra a partir deste olhar,

fazê-lo desta maneira não revelaria nada além da forma. O espectador veria o ato e nada mais e sairia vazio diante das possibilidades que poderiam se revelar. A obra se instaura como uma imagem dialética, como diria Didi-Huberman (1998), devido à simplicidade da obra e a presença potencializada do corpo que propõe ao espectador imergir em seu espaço. A obra se propõe como um “lugar de experiência”, bem como Didi-Huberman (1998, p.127) expõe e como a própria artista diz:

O ato define e redefine a fronteira entre o eu e o outro, e ajuda a recuperar um relacionamento significativo com ele. O completo silêncio e o espaço neutro em branco permite que o público se concentre exclusivamente no som da tesoura e no leve movimento dos papéis cortados. O ambiente fechado também convida o espectador a sincronizar com a maré de emoção e contemplação criada pela performance.²⁸ (Tradução minha)

Assim, tais imagens, tanto de Abramovic como de Abe, tornam-se auráticas pensando a partir do conceito de Didi-Huberman. Elas evocam outras imagens a partir de suas presenças. A forma abre margem para o espectador sincronizar com as suas próprias emoções que poderão levá-lo para além da imagem que vê. Didi-Huberman utiliza-se de Walter Benjamin para definir a aura: “Entende-se por aura de um objeto oferecido a intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *memóire involontaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149). Assim, o objeto aurático, que nessa pesquisa é o corpo humano,

seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149)

Portanto, consonante com Didi-Huberman, quando falo em imagem não me refiro somente aquilo que se vê visualmente, mas também, aquilo que pode se projetar na imaginação do espectador, no inconsciente e nas sensações provocadas pelos diversos sentidos. Estas imagens do inconsciente se formam para além do olhar e ver algo no espaço. Elas propõem ver com todos os sentidos. Por isso,

²⁸*The act defines and redefines the boundary between the self and the other, and helps to recover a meaningful relationship with one another. Complete silence and neutral white space allow the audience to focus purely on the sound of scissors and slight movement of the cut papers. The closed environment also invites the viewer to synchronize with the tide of emotion and contemplation created by the performance.* Disponível em: <<http://pursuitist.com/sachiko-abe-cut-papers>>. Acesso em: fev. 2014.

nessa relação, quem olha também é olhado, pois se constroem subjetividades no inconsciente do próprio espectador que dizem respeito somente a ele.

Em suma, Didi-Huberman, propõe que é preciso fechar os olhos para ver. A partir desta metáfora concluo que ao fechar os olhos o que resta é o sentir, o presenciar, o perceber as energias sutis que se potencializam no espaço e que somente o olhar não consegue captar, pois essa relação vai para além da materialidade das coisas. Isso pertence ao campo da experiência, no qual não basta olhar, pois é preciso ir muito além. É preciso, tanto para o performer como para o espectador, deixar-se impregnar com a obra e do corpo do(s) outro(s) que estão totalmente entregues ao fenômeno artístico. Assim, o efeito efetivo da experiência acontece. Os olhos que olham começam a ser olhados e sucumbem ao fenômeno artístico:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Se para produzir presença é necessário, segundo Gumbrecht (2010), um material mediático e uma forma que esteja diante do outro, o performer para conseguir essa produção deverá trabalhar sua presença através de seu corpo e da modulação deste. Modular o corpo, no sentido abordado por essa pesquisa, é transformar o psicofísico e, com isso, o meu ser em si. Essa modulação exerce mudanças na própria constituição de si e propõe a tomada de consciência de mim no mundo. Trazer-me para diante, no sentido dado por Gumbrecht (2010), é conhecer e revelar-me, ou seja, é tomar a consciência de si como um todo. Produzir a presença da qual falo, portanto, vai além do momento performático.

Portanto, performar, conjuntamente com todo o processo que acontece em torno disso, é, para mim, um processo de transformação. Entrar no estado de performance propõe, para além das possibilidades de me presentificar no aqui e no agora, um maneira de me abrir para a experiência. Abordo, a seguir, o estado de performance a partir deste viés.

3.2O estado como abertura para a experiência

Na introdução desta dissertação, página 21, narrei um dos momentos marcantes do meu percurso artístico e pessoal. Retomo agora esta narrativa para exemplificar algumas noções do que é ter/sofrer uma experiência, de como a experiência esteve presente em minha poética e de como tal conceito, que esteve presente desde o início da pesquisa, se mostrou e transformou o processo. Primeiramente, busco delinear este conceito para, depois, adentrar na minha prática e evidenciar que, sem a busca de maneiras para adentrar no estado de performance, não haveria uma abertura para as experiências.

Naquele momento narrado desta dissertação algo me aconteceu e, na ocasião, eu não soube bem o que era. De fato, talvez eu não saiba até hoje o que aconteceu, mas tal acontecimento me marcou, ecoou em meu ser e me transformou. As formas, as presenças, as cores, os corpos, as músicas, o rito em si me invadiu e impactou-me com algo desconhecido por mim que acordou. Quantos momentos marcantes retornam a memória involuntariamente? Quantos momentos vividos ecoam até hoje nos ouvidos ou marcam a retina? Quantas experiências estão marcadas nos músculos? A experiência transforma, impacta, transforma de alguma maneira, seja para melhor ou para pior. A experiência

é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. (BONDÍA, 2014, p.10)

O que é essa vivência narrada na introdução senão um acontecimento transformador, ou seja, uma experiência? O que vivi naquele momento ecoou e produziu novos cantos, vibrou novamente e toma forma agora nas linhas desta dissertação. Depois desse texto continuará seu processo de prolongamento no espaço/tempo através de outras formas. Essa vibração que ecoou em meu ser transformou-se em canto e ecoa até hoje no meu fazer artístico. Vejo o momento narrado como sendo um dos pontos de mudança de minha trajetória artística que originou tantos outros trabalhos e que continuará a originar outros a partir de novos tremores.

As presenças daqueles corpos em festa me atingiram. Eu não via sentidos naqueles atos que produziam, mas mesmo assim, eles tocavam-me de alguma forma, fosse através da presença das formas, das cores ou das energias visíveis e invisíveis que elas emanavam para o espaço.

Aproveito esta vibração surgida há anos atrás para transformá-la na variação de outros cantos, para prolongar a minha própria transformação em arte. Para produzir novos ecos no espaço e no tempo, para assim, continuar tendo experiências significativas em arte. Experiências que me transformam em primeiro lugar, para então, talvez, poderem transformar o outro.

Definir experiência como conceito pode sugerir inúmeras discussões teóricas. Principalmente, se tal palavra vier acompanhada de complementos que poderiam ser utilizados nessa dissertação, tais quais: experiência religiosa ou estética. Busco solucionar este possível problema focando as discussões no sujeito e encontro em Bondía (2014) as palavras para defini-la. Ele identifica e delinea o que há em comum na experiência de uma forma geral: a transformação do sujeito.

Penso que a narrativa da introdução, que foi o pontapé inicial das minhas pesquisas artísticas, foi uma experiência estética e, ao mesmo tempo, espiritual. Assim como, percebo ter vivido experiências semelhantes em arte. Por isso, tal palavra será pensada a partir dessa relação do sujeito abrindo-se para os acontecimentos e não dos acontecimentos influenciando os sujeitos. Muito embora, eu explore tal ponto de vista conjuntamente com o primeiro quando digo que a estruturação e os instrumentos do rito despertam estados nos fiéis e que podem despertar estados em mim. Entretanto, ainda assim, há que ter a abertura do sujeito.

Assim, o sujeito possui uma abertura/postura perante as manifestações. Essa abertura só ocorre em mim quando estou em estado de performance. A experiência, independentemente de sua situação catalisadora, arte ou rito, é transformadora, algo acontece no sujeito, que não necessariamente é traduzível em palavras. Essa transformação depende da pré-disponibilidade do sujeito perante algo. Nada acontece sem tal abertura, pois a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2014, p.18), ou seja, é o sujeito e não a manifestação que está em questão. Assim, o sujeito da experiência “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (Ibid., p.25-26).

Para Bondía (Ibid., p.25) o processo da experiência não se dá através do homem racional e sim através do homem sensível que se deixa afetar pelos sentidos. Quando o ser humano abandona seu racionalismo, sua busca desenfreada por informações que não o modificam profundamente, ele permite-se atingir por aquilo que o cerca e, então, acontece à experiência. Heidegger (1987, s/p) também se aproxima dessa noção de experiência. Para ele:

Fazer uma experiência com algo seja uma coisa, um ser humano, um deus – significa que algo nos acontece, nos atinge; se apodera de nós, nos tomba e transforma. Quando falamos de “fazer” uma experiência, isto não significa precisamente que nós a façamos acontecer; fazer significa aqui: sofrer, padecer, receber o que nos atinge receptivamente, aceitar, na medida em que nos submetemos a isso. Algo se faz, advém, toma lugar.²⁹ (Tradução minha).

Portanto, abrir-se para a experiência é uma forma de ofertar-se para a transformação. Antes de tudo, isso exige uma disponibilidade que não é a mesma que nos guia no cotidiano. No cotidiano os seres humanos são conduzidos pelos seus eus racionais, o eu da informação, que quer, segundo Bondía (2002, p.22), saber cada vez mais coisas para, então, conseguir a partir destas informações saber outras coisas. Entretanto, estar informado, saber coisas, não acarreta em acontecimentos significativos, em experiências, pois a informação nada nos causa, nada nos toca. Ela proporciona apenas uma leitura que produz informação e o conhecimento racional, diferentemente da leitura sensível proposta tanto pela arte como pelo rito. Tais espaços, tanto uma galeria de arte, um teatro, uma igreja, um terreiro, possuem um limiar que situa tais espaços fora do cotidiano.

Os momentos de experiência só são perceptíveis através de seus indícios e rastros deixados, pois são acontecimentos efêmeros que nem sempre podem ser traduzíveis em palavras, pois não são racionalizados e sim sentidos. Eles marcam o corpo sensível, emocional e não o corpo racional. São acontecimentos muito fortes e pessoais que vão de ser humano para ser humano e invadem os outros corpos presentes em nosso ser. Embora o ato de racionalizar sempre esteja presente, pois o ser humano é pensante e a sociedade é estruturada em torno do “penso, logo existo” cunhado por Descartes, esta atitude, em performance, perde lugar para outro

²⁹ *Hacer una experiencia con algo - sea una cosa, un ser humano, un dios - significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de «hacer» una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar.*

modo de estar nos acontecimentos em que a razão perde espaço para a sensibilidade. Assim, a performance é uma forma de mudar esses parâmetros de pensamento pois, concordando com Cohen (2002), ela propõe esse espaço de sensibilidade e afetação tão raro a sociedade, pois

a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não "entende" (porque a emissão é cifrada), mas "sente" o que está acontecendo. (COHEN, 2002, p.66)

Embora algumas de minhas performances, como a obra “Como explicar o sacrifício a uma galinha” e “Espírito santo das 7 encruzilhadas”, se preocupassem com a transmissão de um conteúdo, ou seja, a comunicação de uma mensagem, a forma como eu me colocava nelas distorcia o discurso cotidiano sobre este conteúdo. Eu transitava entre a produção de presença e a produção de sentido abordada por Gumbrecht (2010). Em algumas vezes, o sentido se sobrepôs, como nas citadas, em outras a presença, como em “Enterrado em riquezas o corpo acaba por se sufocar. Sente! Escute!” e “Do mesmo barro vistes”. As performances quebravam com uma forma de discurso que poderia ser simples e direta, ou seja, apenas racional. Eu tentava propor experiências sensíveis e não cotidianas. Os meus sentidos físicos construíam os discursos através de símbolos culturais que, algumas vezes, não eram de fácil decifração do espectador caso ele não possuísse um conhecimento do universo cultural que eu trazia para a performance. Entretanto, não vejo este fato como um empecilho da experiência, pois a própria construção da performance propõe algo para além da decifração de um signo não entendido. Embora haja um discurso pessoal em todas as minhas proposições, as performances sempre foram abertas. A produção de sentido por parte do público nunca dependeu de mim, mas sim, das construções e associações pessoais de cada espectador. Ainda que houvesse inúmeras formas visuais eu buscava deixar algo vazio para o público preencher como quisesse, para se inquietar com seu próprio olhar que rebatia em mim.

Adentrar um espaço religioso no momento do ritual ou em um lugar de performance é tomar uma postura para si fora do cotidiano. Como já dito, Eliade (2010, p.20) diz que se pode frequentar o tempo sagrado e o tempo profano, dois tempos que exigem diferentes formas de estar no espaço e diferentes relações com a temporalidade, ou seja, novos modos de pensar e se relacionar com os

acontecimentos. Sair do cotidiano, através da arte ou até mesmo da religião, pode ser uma forma de acessar esse tempo sagrado que nos conduz a experiência. Cruzar o limiar entre tempo profano e tempo sagrado é, também, abandonar o meu eu cotidiano, o meu ser da informação e, assim, me relacionar com os acontecimentos de modo sensível através do sentido e não da racionalização. É nesse espaço que a experiência produzirá suas vibrações para, então, ecoar.

Estar em situação de arte, tornar meu corpo a própria obra de arte é um acontecimento que potencializa tal deslocamento do homem profano/racional para o homem sagrado/sensível. É nessa cisão do cotidiano que as experiências acontecem. Afastar-me do homem da informação e aproximar-me do homem dos sentidos é uma das possibilidades do fazer artístico e isso abre a disponibilidade de transformação de si em arte. Abre, também, a possibilidade de ofertar-me de corpo inteiro para o outro recebendo, sensivelmente, os estímulos que surgem dele e de mim mesmo. Aquilo que faço, as minhas ações, a minha estrutura de performance, também interfere nos meus sentidos, nas minhas percepções, na minha própria transformação.

A performance, por ser uma arte embasada no aqui e no agora, abre margens para momentos de transformação, momentos não programados de abrir-se a experiência. Desta forma, os performers que entram nesse estado podem ser considerados sujeitos da experiência por excelência, pois eles se põem em disponibilidade perante o outro e arriscam-se quase sempre. Performar sempre me propôs a sensação de pular em um abismo, de pular no nada, no desconhecido, sem saber o que realmente encontraria no fundo da escuridão. Embora, muitas vezes, já se conheça metade do caminho percorrido, o percurso completo só se revela com o público. Mesmo havendo um roteiro a seguir, discursos a reproduzir, tudo isso pode mudar no contato com o público, como ocorreu na performance “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, quando houve uma mudança radical da estrutura da performance. Performar é manter-se aberto, é não lutar com as circunstâncias que se apresentam no momento, é deixar-se modificar por elas e, assim, construir a obra de acordo com cada público. Performar sempre será diferente, o fundo do abismo sempre será desconhecido, embora se encontre familiaridades no percurso da queda.

Em minhas performances sempre deixei algo em aberto, algo que instaurasse a escuridão no fundo do abismo para, assim, não enrijecer nenhuma estrutura

elaborada. Então, a obra se construía conjuntamente com o público e me mantinha em alerta, atento, sobre as circunstâncias que poderiam aparecer. Caso eu fechasse estruturas muito rígidas não deixaria espaço para o outro, para as interferências, para ofertar-me. A oferta de si é, acima de tudo, o grande mistério e desafio por trás do ato performático. Eu nunca soube realmente o que aconteceria nas performances, somente os seus caminhos possíveis:

Por isso a experiência é sempre do que não se sabe, do que não se pode, do que não se quer, do que não depende de nosso saber nem de nosso poder, nem de nossa vontade. A experiência tem a ver com o não-saber, com o limite do que sabemos. Na experiência sempre existe algo de “não sei o que me acontece”, por isso não pode se resolver em dogmatismo. A experiência tem a ver com o limite do não-dizer, com o limite do dizer. (BONDÍA, 2014, p.69)

Aqui é onde residiu o meu problema de pesquisa: como acessar esse estado em que tudo o que foi apontado neste capítulo se instaurasse em mim? Como elaborar uma prática, um treinamento em performance? Para que um treinamento em performance serviria? O treinamento anterior ao ato produziria a presença durante a ação? Percebo que meu treinamento é uma preparação para deixar-se cair no abismo de braços abertos, sem preocupar-se com o impacto que dói. Que é o eco da experiência. Meu treinamento serviria para entrar em um estado em que eu tivesse que fazer o que fosse necessário para a performance. Meu treinamento tornou-se acalmar o corpo-mente de um suicida para de fato ele cometer seu ato da maneira mais lúcida possível. No entanto, diferentemente do suicida, eu possuo uma corda de segurança e ordeno minha queda, mas não me livrarei das reverberações do impacto. As reverberações são os ecos, a forma da experiência que marca meu ser no tempo.

Este treinamento pessoal não visa uma elaboração técnica para além da minha própria poética. Os procedimentos são realizados por mim e me conduzem para seus efeitos. É através dos procedimentos que eu saio da cotidianidade e adentro um novo modo de ser em performance. É através deles que adentro o espaço sagrado da arte e produzo presenças não cotidianas. De maneira alguma as minhas percepções são um manual para quem quer se arriscar no abismo. O que escreverei adiante é como encontrei a minha corda de segurança a partir de práticas da cultura do Batuque. Assim, cada um pode construir a sua própria corda se assim o quiser.

4 A PREPARAÇÃO

No meu percurso descobri algumas tramas que formavam a corda de segurança para me jogar na experiência. Estas tramas conduziam e potencializavam a chance de eu ter experiências enquanto ser-em-arte. As tramas são os elementos que compõem o estado performático que é a corda completa. São diversas partes de um todo. Partes que busquei desenvolver através da prática de alguns elementos do ritual.

Denomino estes elementos específicos de “minhas chaves” e serão detalhados posteriormente neste capítulo. Estas chaves jogavam-se junto comigo no abismo e, por isso, tornaram-se parte da própria poética. Os elementos do rito, o canto, a dança e o giro, ou seja, a maneira como eu trabalhei a minha presença, a minha atenção, as minhas energias, tornaram-se, também, parte da poética.

Entretanto, não encontrei a corda pronta. Eu tive que desenvolver e buscar as melhores maneiras para compô-la. Foi preciso ter o cuidado de entender como poderia construí-la. Este momento de descoberta tornou-se o treinamento, o desenvolvimento das tramas da corda para, só então, formá-la. O desenvolvimento desta corda que me acompanhou na queda do abismo foi construída a partir da minha própria vivência nas artes do corpo e através de teorias já elaboradas por diversos autores das artes performativas, tanto do teatro, como da dança e da performance arte. Por este motivo, utilizo-me de diversos termos e conceitos utilizados frequentemente nessas áreas, pois não pretendo negar jamais meu conhecimento adquirido nas experiências artísticas que vivenciei e creio que esse diálogo entre linguagens contribua para borrar as fronteiras das artes contemporâneas e o uso de conhecimentos transdisciplinares na arte.

Neste capítulo exponho como foi o meu processo laboratorial antes de cada performance. Exponho aqui algumas abordagens de como eu vejo o treinamento para performar, qual a sua importância dentro da minha prática. Apresento, também, alguns procedimentos que, para mim, serviam para ativar meu psicofísico e me colocar em risco. Estes procedimentos invadem a minha poética e tornam-se elementos constitutivos da performance gerando estados diferenciados em mim. Estados que me colocam desperto diante do outro.

4.1 Técnicas de si: um treinamento para abrir-me para a experiência

O sujeito da experiência, nesta pesquisa foi apresentado no capítulo anterior e não é o sujeito organizado nos moldes cotidianos da vida. Ele se relaciona de outra maneira com os acontecimentos e estes lhe afetam. Isto ocorre, pois há diferentes modos de experimentar os acontecimentos da vida e que não dizem respeito à sua estrutura, mas sim, as estruturas psicofísicas do sujeito. O modo de vida do sujeito da experiência não é cotidiano, portanto pressupõe outros modos de estruturação da mente e do corpo. Abrir-se para a experiência pressupõe a passividade, e isto não quer dizer a não-ação, mas sim, uma postura diante dos acontecimentos, outro modo de pensar e estar na vida semelhante ao adentrar um rito.

Ao adentrar em um ritual as maneiras de se portar mudam. De fato, os acontecimentos do ritual contribuem para que o sujeito mude sua relação com o que acontece ao seu redor, mas há a necessidade, também, de uma pré-disposição do sujeito para que os estímulos concretos lhe afetem. Portanto, é necessário quebrar as amarras do cotidiano e, para mim, há a necessidade de um treinamento, que busque a abertura pessoal para a experiência. Diferentemente do rito, que já possui as regras do jogo incrustadas nos seus participante, quem propõe as regras do jogo em performance sou eu mesmo, ou seja, abro-me para a própria experiência que produzo. Eu devo, portanto, estar disposto a deixar que os acontecimentos que eu mesmo ordeno interfiram em mim e isso se modifica a cada ato performático, enquanto que no rito se mantêm a sua estrutura cultural.

Foi a partir deste pensamento que desenvolvi uma “técnica de mim” que possibilitava a minha abertura pessoal e renovação constante diante das ações que eu mesmo propunha. Busquei um voltar-se a mim, pesquisar-me. Busquei trabalhar minha passividade em ação. Assim, surge o meu treinamento pessoal que visa uma técnica de mim que é composta pela prática da dança dos orixás, dos giros e dos cantos do Batuque.

Essa técnica pode ser vista, também, como uma técnica espiritual. Ela visa, em primeiro lugar, o autoconhecimento para, só então, atingir os pressupostos já listados do meu estado performático. Para acessar o outro em performance tenho que, em primeiro lugar, conhecer-me. Esse pressuposto é alcançado através do trabalho diário e da renovação de si. Portanto, o que descrevo aqui não é simplesmente o que a noção da palavra “técnica” pode dar a entender, mas sim, o

conjunto de noções que se agregam em torno do que entendo por “técnicas de mim” ou “técnicas para ocupar-me de mim” em clara alusão aos fenômenos da cultura pesquisada. Falo em técnica espiritual a partir da noção de espiritualidade encontrada em Foucault (2006, p.19):

creio que poderíamos chamar de “espiritualidade” o conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc., que constituem não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade.

Em meu caso não somente a verdade de mim, mas também, para ter acesso a experiência. As práticas espirituais não visam apenas o conhecimento do exterior do sujeito, mas o próprio sujeito. Elas não visam o conhecer, o saber mais coisas, mas sim, interferir no próprio sujeito e na sua construção. Creio aproximar-me do processo de experiência abordado por Bondía (2014) no que se refere ao conteúdo desse conhecimento. O conhecimento que se obtém, a partir da espiritualidade, é transformador e consiste na verdade de si, e não do mundo. Esse processo não é o de adquirir conhecimentos das coisas do mundo que são de fácil acesso por qualquer meio comunicacional, mas é ter acesso a suas próprias verdades ou, até, destruí-las. A citação propõe que há um preço a pagar e isso pressupõe a transformação daquilo que você acredita ser a verdade de si.

Portanto, o que proponho como técnica de mim, passa pelo entendimento dado por Foucault (2006) sobre as técnicas de si, que tem como fim o cuidado de si e a abertura do sujeito diante dele mesmo. É através das técnicas de si que o sujeito se olha e, assim, alcança a verdade, pois ela só “é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p.20). A verdade que coloco aqui não é a verdade do mundo, mas sim, a verdade de mim, a minha subjetividade, a investigação de mim mesmo e da minha própria arte. O que há em mim além do cotidiano? Como posso me colocar diante do outro sem nem mesmo me conhecer? Há, portanto, nesta investigação pessoal, uma inquietude de si, que não é a busca do aprendizado técnico/artístico que importa. Esta inquietação aproxima-se do que Quilici (2012, p.1) chama de “uma problematização radical do sujeito”. Desta forma, as técnicas de si que encontrei visam me transformar quando sou/estou em arte. A noção de cuidado de si, abordada por Foucault (2006) retoma escritos da filosofia grega e pressupõe uma atitude perante a vida,

um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro [...] Em segundo lugar [...] é também uma certa forma de atenção, de olhar. Cuidar de si implica que se converta o olhar [...] é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para 'si mesmo'. O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. [...] Em terceiro lugar, [...] designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos transformamos, nos transfiguramos. (FOUCAULT, 2006, p.14-15)

A transformação, como coloquei no capítulo anterior, é um efeito da experiência. Assim, o cuidado de si é, como posto por Plá (2010, p.46), um processo de experiência, de transformação do sujeito. É assumir um novo comportamento que visa voltar o olhar para si através das práticas e ações configuradas pelas técnicas de si, ou seja, os procedimentos para realizar o cuidado de si. O cuidado de si necessita de procedimentos, de ações concretas, que são realizadas para voltar à atenção para si. Eu nomeio tais procedimentos de “minhas chaves”. É através delas que eu acesso o estado performático e realizo este trabalho de “cuidado de si”. Pelas minhas chaves me renovo, me construo e reconstruo como sujeito, como artista.

Assim, a minha prática pode ser vista como um treinamento voltado à preparação para performar, mas também pode ser vista, nesta perspectiva do cuidado de si, como uma atitude perante a vida: abrir-me para a experiência em arte através do autoconhecimento. A partir destas investigações busquei técnicas pessoais que fizessem com que eu deixasse o meu homem racional e operador do cotidiano de lado para potencializar o homem dos sentidos, da vivência, da sensibilidade, que opera no rito, na arte e nas experiências. O meu treinamento, ou seja, a construção da corda que me sustentaria na queda para a experiência buscou esta relação com a técnica, uma investigação sobre mim mesmo que possibilitaria a abertura perante o outro em performance. Para atingir o outro voltei a mim mesmo.

As técnicas de mim são tudo aquilo que compõem o meu treinamento e que fazem sentido para mim dentro da minha construção poética. Eu mantenho uma relação muito pessoal com tais instrumentos e, talvez por isso, sejam tão efetivas em mim.

Meu treinamento não visava uma técnica para elaborar as performances, ou seja, construir códigos, sistemas, métodos corporais. Embora, em parte do processo isso se tornou necessário para estruturar procedimentos técnicos que deviam ser seguidos em laboratório. Entretanto, esse não foi o objetivo maior da pesquisa.

Elaborar o treinamento a partir dos elementos do ritual foi necessário para, assim, objetivar o trabalho. Deste modo, ao mesmo tempo em que eu descobria e construía o meu treinamento eu me reconstruía, me transformava, criava uma relação pessoal com aqueles procedimentos investigados.

Elaborar o treinamento com o qual trabalhei foi um grande mecanismo para olhar para mim mesmo. Ao decodificar, por exemplo, a Dança dos Orixás propus-me observar os meus processos orgânicos corporais e, juntamente com isso, conduzir a minha atenção para mim mesmo. Ao contrário de uma técnica aprendida, que é imposta por outrem, ao construir os meus próprios mecanismos ela mostrou-se muito mais eficaz aos propósitos que eu buscava. A minha relação com o treinamento pessoal é única. Ele faz com que eu me ponha em constante observação perante mim mesmo e, por isso, abre novas portas constantemente. Ao mesmo tempo em que eu organizava as técnicas, que foram retiradas do Batuque, o meu corpo-mente se reorganizava em novas estruturas. O treinamento que eu elaborava tornou-se uma forma de me reinventar, me transformar e me sentir, especialmente, me conhecer em processo criativo.

O treinamento possuiu três práticas corporais distintas que compõe partes constitutivas do rito do Batuque como um todo, mas que aqui serão divididas em três práticas isoladas para fins de explanação. As três técnicas de mim possuem cada uma um propósito diferente, são elas a prática da dança dos Orixás, do giro e dos cantos. Construir o treinamento a partir destas práticas que propiciam, em mim, o estado performático foi, também, uma forma de construção pessoal. Em treino eu olhava para mim, em performance eu compartilhava esse olhar. Meu ser evidenciava-se e abria-se a todo o momento, eu estava em constante observação durante o processo criativo e não somente no ato da performance. Algumas vezes, em laboratório, sentia-me de fato sendo observado, mesmo havendo somente eu dentro da sala. Enfrentar o próprio olhar é, muitas vezes, mais difícil do que enfrentar o olhar do público.

Diferentemente de aderir a uma determinada técnica para conseguir alcançar certo objetivo, nesta pesquisa eu busquei uma técnica pessoal para objetivos pessoais. Nunca houve, aqui, o agente externo com quem dialogar, nunca houve formas já determinadas ou impostas. Eu me definia e redefinia, assim como, descobria os objetivos pessoais para os cantos, as danças e os giros. O que eles me traziam? Quais efeitos provocavam em mim? Como eu podia estruturar a prática

destes elementos para, assim, os seus efeitos serem retomados e perdurarem em performance? Como dançar ou cantar poderia trazer o meu eu dos sentidos a frente do eu racional? Embora, eu tenha trabalhado com um material cultural eu não investiguei o material propriamente dito, mas sim, eles em mim e não isolados. Todas as perspectivas se deram a partir da minha percepção, do meu corpo, da minha atenção perante aqueles instrumentos agindo no meu psicofísico. Foi através do material cultural que eu realizava o trabalho sobre mim, essencial a este cuidado de si.

As questões postas anteriormente foram sendo respondidas com a observação da prática conjuntamente com a realização das performances. Estados produzidos em laboratório começaram, então, retornar em performance. Vale destacar, ainda, que a presença do outro tornou-se crucial para que o treinamento surtisse efeito. Sem a presença do outro, o pulo no abismo não seria possível e, assim, toda a pesquisa de nada valeria. Acredito que, assim como no rito, o performer necessita da presença do outro para suas alteridades surgirem.

Apresento, a seguir, as minhas chaves, ou seja, os elementos do rito que utilizei para acessar o estado de performance e, ao mesmo tempo, realizar o trabalho sobre mim mesmo aqui abordado.

4.2 Minhas chaves

Como pesquisador, me propus a pensar como a manifestação do Batuque poderia contribuir para uma preparação do corpo-mente do performer. Este pensamento decorre daquela primeira impressão de que o corpo em rito tornava-se performativo muito rapidamente sem um árduo treinamento prévio.

Entretanto, logo percebi que, embora não haja o treinamento prévio, o próprio rito se constitui em uma preparação e possui diversos momentos em que isso ocorre, mesmo não sendo instituído como tal. Dançar na borda da roda do Batuque já é uma preparação para o transe e para assumir os gestos culturais em si. Frequentar o rito produz as pré-disposições para o estopim de corporeidades e estados.

Desta maneira, em um primeiro momento, pensei que poderia encontrar, no rito, dispositivos que me encurtassem caminhos no sentido de apressar um processo para entrar em estado de performance ou adquirir certas qualidades de presença.

Julguei, previamente, que os fieis adquiriam esses estados sem o envolvimento de suas subjetividades. Pensava que somente os estímulos do rito, música e dança, eram suficientes por si só para produzir tais qualidades e características em seus corpos. Entretanto, há todo um envolvimento da subjetividade que não pode ser esquecido. Há o desejo, a crença nas energias invisíveis, a abertura e pré-disposição para os fenômenos e para a vivência dos sentidos. Isto é essencial para que haja a transposição do ser de um estado cotidiano para um estado extra-cotidiano³⁰.

A estrutura do rito é um constante preparar-se. Talvez, nos primórdios de sua invenção ele possa ter sido estruturado de tal forma como um impulso para que tais acontecimentos psicofísicos ocorressem em seus fieis. A longa duração de um Batuque onde se dança uma madrugada inteira, por cinco ou seis horas, é uma longa preparação. É um árduo treinamento psicofísico para os fieis que saem de sua cotidianidade em que o corpo não é estimulado. Por isso a escolha de focar o Xirê como elemento matricial para pensar o corpo performativo e a preparação dele.

Assim, trabalhar com minhas chaves não dispensa a minha subjetividade e o meu envolvimento profundo com elas. As práticas por si só produzem efeitos, de fato, mas só são totalmente eficazes a partir do meu grau de envolvimento com elas. Essa visão de trabalhar com práticas advindas da cultura me aproxima do conceito de *organon*³¹ proposto por Grotowski (1993), em que

Não se deve apenas saber como fazê-los, como certos tipos de danças e canções que possuem um efeito específico sobre os executantes, mas é necessário saber utilizá-los de modo a não degradá-los, de maneira a atingir uma totalidade, uma completude. (GROTOWSKI, 1993, p.73. Tradução: PLÁ, 2010, p.31)³²

Portanto, essas práticas tornaram-se eficazes para mim, pois já possuo um envolvimento forte com elas e não sei se poderiam ser eficazes também a qualquer um que queira utilizá-las. O mesmo acontece com os fieis que possuem um alto grau de envolvimento com a manifestação e com os seus elementos. Eles surtem efeito

³⁰ O estado extra-cotidiano do corpo se baseia no máximo emprego de energia para um resultado mínimo, enquanto que o corpo cotidiano trabalha de maneira inversa. (BARBA, 1995, p. 9)

³¹ O termo *organon* refere-se a práticas estruturadas específicas que advém de tradições e que, ao ser executada, interfere de modo objetivo no corpo de seu praticante, e “também nos aspectos subjetivos do indivíduo que age. Trata-se, pois, de uma estrutura que ao ser utilizada guia o corpo para resultados precisos, de maneira vertical” (PLÁ, 2013, p.149).

³² *Estos instrumentos son el resultado de muy largas prácticas. No sólo hay que saber construirlos, como ciertos tipos de danzas y cantos que tienen sobre ustedes un efecto objetivo determinado, sino que también deben saber cómo utilizarlos para no degradarlos, sino para alcanzar una totalidad, una plenitude.*

devido à proximidade da prática e daquele que o utiliza. Entretanto, não nego que possam realizar efeitos sobre o corpo e a mente de outros.

Com o decorrer desta pesquisa percebi que, para mim, estar em performance requeria muito mais um estado de atenção do que um corpo dilatado, energético, vivo, pulsante, vigoroso. Muitas vezes, a simplicidade ganhava força e gerava presença. Era na simplicidade que a experiência acontecia. Estar presente não significa estar vigoroso e vice-versa. O excesso de vigorosidade, muitas vezes, se tornava caótico e a presença se esvaia. A presença entendida como atenção a si, muitas vezes, pode ter uma energia corporal cotidiana e interferir muito mais no público dependendo da organização dos elementos da performance.

Assim, descobri chaves pessoais muito simples que me traziam para um estado de atenção rapidamente. Elas me encurtavam caminhos e, muitas vezes, me davam, sim, um corpo vigoroso, mas isto dependia muito mais de como eu realizava tais procedimentos antes de performar. Nem sempre foi necessário realizar tais procedimentos para este determinado fim.

Neste momento, percebo que no próprio rito do Batuque, muitas vezes, os fiéis ocupados não possuem um corpo excessivamente vigoroso, mas sim, uma calma voltada para si. Não é todo fiel que adquire um corpo altamente expressivo, alguns vivenciam a experiência muito próxima do cotidiano sem deixar de ser verdadeira. Os elementos do rito funcionam igualmente. Basta perceber que estar em si não eleva, necessariamente, o nível de energia corporal. Isso pode despertar outros conteúdos energéticos como os mentais e emocionais que começam a se tornar perceptíveis ao levar a atenção para esses conteúdos produzidos pela mente.

A prática das minhas chaves esteve presente sempre no momento anterior a realização das obras exceto na primeira obra “Como explicar o sacrifício a uma galinha”. Elas não consistiram nunca em um ensaio do que fazer, pois sempre me propus a deixar as coisas acontecerem. O que tivesse que acontecer aconteceria e eu deveria estar preparado para isso. Sempre me permiti jogar com os acasos. As minhas chaves sempre me propiciaram o estado psicofísico necessário para me jogar do abismo, como mostrado anteriormente. Por isso, sempre as pratiquei antes de realizar as obras.

No entanto, estas práticas culturais, em sua maioria, deixaram o nível de preparação para tornarem-se elementos estéticos das obras. Assim, ao tornarem-se elementos das obras sugerem outras relações que vão para além da preparação.

Ao colocá-las nas obras elas podem ganhar simbolismos e sentidos a depender de cada performance. Portanto, as próprias práticas ganham novas dimensões, produzem novos sentidos e, até, novas presenças. Os cantos, muitas vezes, expandiam a minha presença indo para além do meu alcance visual e invadindo espaços que o meu corpo não alcançava. A voz tornava-se corpo tanto quanto minha carne. Nestes casos a sonoridade atingia os corpos mais direta e rapidamente que minhas ações. Assim, os sons saíam de mim para produzir novas possibilidades para as performances e, ao mesmo tempo, me mantinham no estado de performance.

As danças ganharam novos sentidos também. A corda que me segurava no abismo tornou-se, para mim, cada vez mais visível na queda. Entretanto, nunca pretendi que os elementos do rito não invadissem o ato. Na maioria das performances, primeiramente, pensei o que eu queria dizer com eles, quais eram as minhas intenções com a obra e somente depois organizei seus elementos constitutivos. Aí, então, os procedimentos da preparação ganhavam espaço dentro das estruturas. Nesta perspectiva, nunca foram as chaves que conduziram a criação, mas tornavam as ideias possíveis de serem executadas.

A seguir, esmiúço esses procedimentos refletindo como eles foram utilizados e que efeitos produziam em mim. Tento desvendar como esses processos que possuem um componente visível, que é o corpo, e um invisível, que são os processos mentais, ocorreram. Busco entender como as práticas produziam diferentes estados de atenção, percepção, energias corporais, mentais e emocionais. As chaves são apresentadas a seguir sendo elas: as Danças dos Orixás, o giro e os cantos do Batuque.

4.2 A Dança dos Orixás

A prática das danças passou por dois momentos: o primeiro foi o de decodificação da dança e o segundo de codificação, de reaprendê-las em sala de ensaio, de reaprendê-las em arte e não mais em rito e isso propõe outro olhar sobre o material.

Propus-me, primeiramente, a decodificá-las para pensar nos seus componentes, em movimento por movimento e, assim, evidenciá-los. As intenções

desse procedimento objetivavam propor mecanismos de dilatação corporal³³, ou seja, aquecimento, alongamento e produção de energia física e, também, de consciência de si em movimento. Embora tal procedimento visasse trabalhar alguns aspectos do corpo espetacular, ou seja, do corpo extra-cotidiano apontado por Barba (1995, p.9), o fim dele não era esse. O propósito era decodificar para, posteriormente recodificar e, assim, possibilitar a dança com o corpo inteiro. A intenção era que no fim da estruturação das danças o corpo e a mente estivessem unidos fazendo com que o circuito energético corresse livremente no corpo produzindo o que Rodrigues chama de “sentido de unidade” (RODRIGUES, 2003, p.90). O sentido de unidade é a participação global do corpo no movimento. Entendo esta participação global sendo a união do corpo-mente no dançar. Momento em que os sentidos conduzem o movimento, em que se dança com o corpo, com a sensibilidade, e o homem racional dá lugar ao homem dos sentidos. A vivência da dança é a partir da percepção do corpo.

O primeiro momento foi de descoberta. Coloquei-me em laboratório para desmontar a dança que, até então, só havia passado por mim organicamente através do rito. Eu já tinha feito algumas oficinas de Dança dos Orixás de outras tradições, como do candomblé e também realizado trabalhos em arte a partir desta dança, mas nunca havia destinado tempo para decodificá-la. Realizar este trabalho era necessário, pois não há bibliografias ou estudos de artistas que tenham conhecimento específico das Danças dos Orixás realizadas no Batuque do Rio Grande do Sul. Por isso, julguei necessária a decodificação de um conhecimento corporal adquirido empiricamente no rito. Tive que me distanciar por um momento da dança, pois meu corpo já as dançava naturalmente. Esse distanciamento produziu uma racionalização, no sentido científico, necessária para entender os movimentos da dança. Desta forma, pude perceber quais músculos envolviam cada passo, o quanto de energia devia ser posto em cada gesto, para quais direções o corpo se projetava, quais ossos eram mais movimentados e assim por diante. Por isso, as danças foram transformadas, primeiramente, em exercícios técnicos de aquecimento

³³ O corpo dilatado segundo Barba (1995) é um corpo vivo, no sentido de que produz mais energia do que no cotidiano. Por isso essa qualidade do corpo é incandescente, as moléculas estão mais agitadas do que o normal. O corpo dilatado se adquire através de exercícios e técnicas de alongamento, aquecimento, danças e tudo aquilo que coloca o corpo em trabalho e que desperta o corpo para a vida, para o aqui e agora, e que transforma a energia do cotidiano para uma energia extra cotidiana. Ou seja, no cotidiano a energia despendida é mínima para o máximo de resultado, no corpo extra cotidiano se despende o máximo de energia para realizar o mínimo.

de articulação e alongamento de músculos para, assim, melhor entender a prática no corpo e depois realizá-las dentro de seus ritmos.

Não passarei minuciosamente a decodificação da dança nesta dissertação, embora eu traga exemplos para poder expressar minhas ideias. Vale ressaltar, também, que não codifiquei todas as danças, mas sim, boa parte delas, por perceber que algumas ativavam mais rapidamente certos processos corporais do que outras.

4.2.1 O passo base: relação terra-céu e o movimento de pêndulo

Primeiramente, como já percebido por Graziela Rodrigues (1997, p.44), as danças das tradições afro-brasileiras que incluem o Batuque, possuem raízes profundas com o chão. Não é a toa que os locais de culto, muitas vezes, são chamados de “terreiros”, pois antigamente eram de chão batido. Estas danças, que hoje são realizadas em salões de piso de madeira ou cerâmica, mantinham o contato direto com a terra. Segundo Rodrigues (2003, p.87), esta relação pés-terra concretiza uma relação simbólica em que os pés tocam a ancestralidade, pois é na terra que os ancestrais estão, é da terra que se tira a energia para dançar. A terra é a base para o homem manter-se em pé e os seus ancestrais são a base daquilo que são hoje.

Assim, da terra ergue-se o corpo festivo, o corpo-mastro dito por Rodrigues. Portanto, abaixo deste corpo festivo existe a terra e acima o céu. O primeiro representa todas as energias que são concretas, tudo aquilo que é material. O último tudo o que é invisível e intangível, portanto, representa as energias sutis. A terra mantém o homem de pé. Perder o contato com o solo é perder o equilíbrio, é perder a conexão homem-divino, visível-invisível.

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. (RODRIGUES, 1997, p.43)

É por isso que, no Batuque, se dança de pés descalços, pois há a necessidade desse contato com o espaço sagrado onde se revela o contato com a ancestralidade. Chego, assim, às relações que compõem o passo base da dança do Batuque: um pé avança e retorna ao ponto inicial para, então, avançar novamente (ver Ilustração 1). É primordial que se estabeleça a conexão

e atenção com o solo. Este movimento propicia, também, o movimento de pêndulo da coluna, já que por sempre voltar ao mesmo local, embora avance, propicia este movimento da bacia para cima que faz com que a coluna vá para frente e para trás. O passo base pode ser realizado, também, para os lados e, assim, produzirá o movimento de pêndulo para a esquerda e direita.



Figura 22 - Passo base da Dança dos Orixás
Montagem: Marcos Caye

Esta divisão do corpo em dois, da bacia para baixo e da bacia para cima, liga-se ao corpo simbólico, pois da bacia para baixo o corpo tem relação com a terra, com tudo aquilo que é concreto, é firme, possui bases. Da bacia para cima o corpo é livre. Ele se apoia na própria bacia que está suspensa no ar pela base dos pés. A cabeça, por sua vez, não toca nada, somente o céu que é imaterial, ela tange o invisível. Há um jogo de forças opostas: os pés são o corpo material, mantêm você no aqui e agora, enquanto que a cabeça reflete os pensamentos que são imateriais. É somente através do pensamento que se toca o invisível o céu. É somente pelo pensamento que se atinge a liberdade do corpo material. Os pés se mantêm na terra enquanto a mente está livre para alçar voos. De todos os nossos membros a cabeça é a que mais se distancia das bases concretas do mundo, ou seja, da terra.

Embora haja essa segmentação teórica, o que há na verdade é uma completude entre corpo e mente alcançada por esse processo. O restante do corpo, que está entre o céu e a terra, é o meio em que essa relação se concretiza. Deste modo, há um “circuito energético” (RODRIGUES, 1997, p.43) de forças físicas e psíquicas, visíveis e invisíveis, que circulam no corpo. As forças visíveis são tudo aquilo que é corpo, carne, osso, líquidos, as invisíveis são tudo aquilo que é pensamento e que, assim como a carne e o osso, movem o ser e a matéria. Assim, o corpo sutil composto de emoções, pensamentos, memórias revela-se no corpo denso.

4.2.2 Integração do corpo sutil e do corpo denso

Possuo um corpo sutil que trabalha conjuntamente com o meu corpo denso. Entendo este corpo sutil e corpo denso através das palavras de Plá (2010, p. 88). Para ele, o corpo denso refere-se a tudo aquilo que é concreto, que parte do contato do corpo com o mundo e que tem base nas sensações, tais como os sentidos de tato, paladar, olfato, visão e audição. O corpo denso insere-se na pele, no músculo, no osso. Já o corpo sutil refere-se a tudo “àquilo que não se inscreve no tempo e no espaço e é objeto da mente” como os “pensamentos, sentimentos, memórias, imaginação, enfim, o intangível” (PLÁ, 2010, p. 88). Assim como o corpo denso, o corpo sutil move o ser e se torna presente através dos músculos, dos ossos, dos líquidos. Uma mudança de pensamento, uma memória que vem a tona modifica todo o corpo, toda a ação, toda uma dança. Entretanto, o corpo sutil é pouco utilizado no cotidiano e trazê-lo “a frente” (GUMBRECHT, 2010, p.38) em arte torna-se fundamental para ter outras percepções da vida, outra relação com quem o olha em performance. Desta forma, a Dança dos Orixás trabalha com estes dois corpos que na realidade são um só e produzem dois tipos de energias diferentes, a energia densa que é física e a sutil que é psíquica.

Procuro visualizar, através do simbolismo do mastro proposto por Rodrigues (1997), um circuito energético (ver Ilustração 2) que pode projetar energias densas (físicas, materiais, terrenas) e energias sutis (psíquicas, imateriais, celestiais), ou então, energias materiais (corpo) e imateriais (mente). Penso que é esse circuito energético o real efeito produzido em mim através da prática da Dança dos Orixás, pois ele propõe a dinamização destas energias. Dançar faz emergir a emoção do inconsciente, a imaginação, a memória, para um processo consciente. Trabalhar o corpo a partir da Dança dos Orixás não foi somente trabalhar o corpo material, mas também, esse corpo imaterial e essas energias sutis que surgem a partir da prática das danças.

Penso que a minha relação com esse processo movimentava energias do corpo e da consciência que produzem um estado ideal para performar, um estado de atenção criativa. A dança me levava de um estado de consciência terreno (cotidiano) para um estado de consciência em arte (não cotidiano). Dançar movimentava as

minhas energias cotidianas e não cotidianas para que este circuito pudesse se encontrar, me propondo um estado em arte que produzia a atenção corporal e mental. O estado performático se instaurava pelo encontro dessas duas instâncias do ser.

A divisão do corpo, do quadril para cima e do quadril para baixo, juntamente com o passo base, produz o efeito de pêndulo e estimula o corpo.

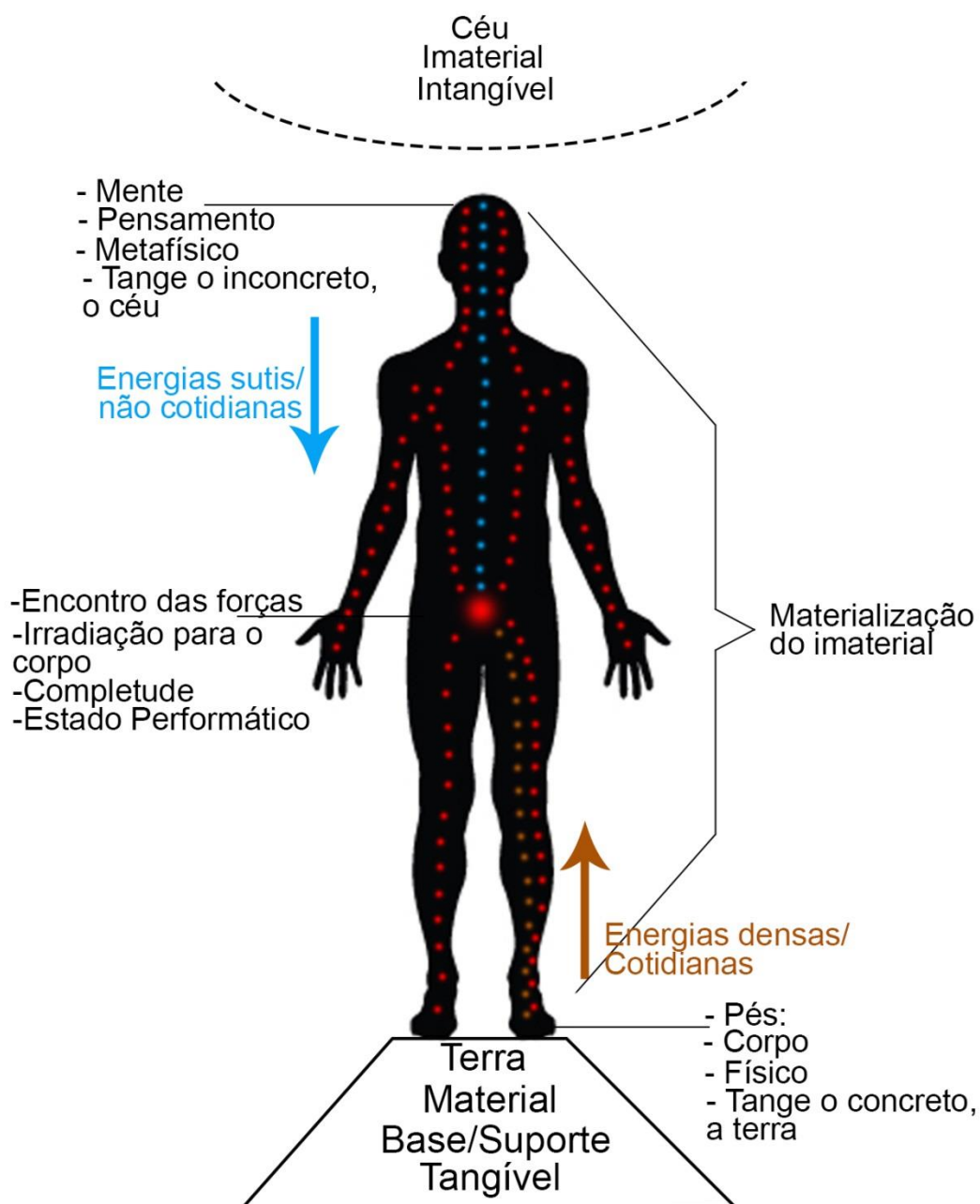


Figura 23 - Esquema de circulação de energia produzido pela Dança dos Orixás.
Montagem: Marcos Caye

Principalmente, a parte do corpo situada da pelve para cima movimenta as energias sutis e imateriais, já que o passo base serve para manter as raízes do corpo fixas.

Tal movimento estimula a pelve e, conseqüentemente, a coluna, local em que, segundo Rodrigues (1997, p.50), é por onde os fiéis acreditam que as entidades tomam o corpo dos fiéis. É a partir do estímulo da pelve que ocorre a elevação do corpo-mente para um estado transcendental nos ritos. Nas artes cênicas, Grotowski (1970 apud LIMA, 2012, p.277-278) também atribui a estas regiões do corpo o fenômeno do transe artístico e da ação orgânica. Para ele, corpo-mente só estão de fato conectados quando há a livre circulação de energia por essas regiões. Ou seja, quando energias densas e sutis circulam livremente, quando o corpo e o pensamento se conectam efetivamente. Os impulsos vivos do corpo espetacular partem destas regiões e tomam forma no restante do corpo. É nele que tais energias agem e se encontram. O corpo é o caminho onde o céu e a terra se encontram, onde sagrado e profano comungam. É nesse estado que performo, quando minhas energias cotidianas encontram as minhas energias sutis. A partir deste encontro das minhas diferentes energias posso emaná-las para os outros e, assim, ter encontros em arte.

O pêndulo é um dos procedimentos que se repete nas religiosidades em que acontece o estado de transe. No Batuque há um momento em que esta movimentação se acentua no rito e a pelve é estimulada. A “Balança” é um momento do rito destinado a Xangô em que a maioria das entidades ocupam os filhos de santo. Para além da mitologia do ritual, ao observar a movimentação deste momento percebe-se o estímulo e a potencialização do pêndulo. Os fiéis dão as mãos em círculo uns para os outros e, conforme o ritmo do *Orin*, eles se dirigem para o centro do círculo. À medida que o ritmo do tambor aumenta o movimento de vai-e-vem em direção ao interior e ao exterior do círculo acelera, o que torna impossível evitar o movimento do pêndulo já que cada um dos participantes é obrigado, liturgicamente, a não soltar as mãos de quem está ao seu lado. Os pés e pernas cumprem um objetivo claro e concreto: desequilibrar o corpo, da pelve para cima. O corpo da pelve para baixo mantém-se equilibrado. O pêndulo secciona o corpo em duas partes, do quadril para cima e do quadril para baixo, e estimula o centro de energia principal do corpo localizado no centro da pelve. Assim, este movimento irradia para a coluna e reverbera-se por todo o corpo, a coluna fica livre e pende de acordo com

o movimento do todo, não há escolhas, pois não há como não seguir o movimento da roda já que não é permitido soltar as mãos.

Em outras manifestações observadas, vi que o movimento de pêndulo também estava presente para estimular o estado de transe, como nos ritos de quimbanda e umbanda. Estimular o desequilíbrio do corpo superior ao quadril parece exercer um efeito de total controle e atenção para o mesmo. Este efeito foi buscado para despertar minha consciência corporal e mental e, assim, entrar em estado de performance.

A partir destes princípios busquei desenvolver as danças levando em conta que para toda dança deveria haver o passo base que propicia o movimento de pêndulo. A coluna do dançante sempre estará com esse movimento, às vezes mais ou menos perceptível.

Para além do pêndulo surge o movimento do serpentear da coluna. Entretanto, esse serpentear que torna a coluna mais maleável e flexível em dança, manifesta-se somente depois de um tempo de prática desta dança tornando-a mais orgânica em seu praticante. O serpentear é um indício de que há a livre circulação de energias sutis e densas no corpo, pois ela só aparece no momento em que se dança de corpo inteiro, ou seja, de corpo-mente conectados. A serpente aparece a partir do momento em que a prática da dança deixa de ser um exercício técnico e passa a ser um exercício criativo, de liberação corporal, de contato consigo e de manipulação das energias sutis e densas.

4.2.3 A gestualidade dos braços

Os movimentos dos braços dizem respeito ao gestual simbólico das danças e é o meio em que o encontro das energias se concretiza. Eles são a manifestação da irradiação da energia advinda da pelve e são moldados pelo conhecimento dos símbolos culturais adquiridos na imersão e vivência no Batuque.

As movimentações dos braços foram trabalhadas, posteriormente ao passo base, a partir de um enfoque técnico. Busquei descobri-los individualmente, sempre atento a quais partes do corpo eles envolviam e percebendo se a origem da movimentação dos braços partia da relação do chão que se reverberava no quadril e, então, na coluna até chegar aos ombros para se manifestar, por fim, nos braços. Todo esse processo foi primeiramente racional, pois havia essa necessidade de compor um treinamento preciso de investigação e decomposição da dança.

Os ombros são outro ponto importante na Dança dos Orixás, é a partir deles que esta ligação entre o chão, o quadril e a coluna reverberam nos braços. Eles contribuem com o movimento do pêndulo e da serpente. É a partir dos ombros que o movimento de abrir e fechar o osso externo acontecerá. O externo é um dos principais pontos de expressividade, pois é o local em que “mobiliza o espaço do emocional” (RODRIGUES, 1997, p.43) e, assim, desperta e emana energias sutis para o quadril.

4.2.4 Efeitos em performance

Praticar as danças antes de performar fez com que eu despertasse esse meu corpo sutil para, então, realizar o ato performativo. As danças despertavam o corpo denso e produziam a energia física necessária que aquecia o meu corpo. Esta energia dava vida e dilatava meu corpo, ao mesmo tempo em que trazia conteúdos imateriais das energias sutis a tona que, por sua vez, iam comigo para o ato. Esses conteúdos imateriais, de certo modo, transformavam a performance de acordo com o contato com o outro, já que eu me abria através desta prática para uma outra relação que não era somente advinda das energias cotidianas. Esses conteúdos eram fugazes, efêmeros. Assim como eles surgiam, também desapareciam em um piscar de olhos. Muitas vezes, eram imperceptíveis no plano geral da performance.

A minha percepção durante o ato era outra. Não era a percepção do cotidiano. Algumas coisas pequenas tornavam-se grandiosas devido à manipulação da minha atenção e da minha percepção dos acontecimentos. Eu não me relacionava em performance somente através do corpo, mas também, através do afeto, do conteúdo emocional e da percepção do que eu produzia em cada pessoa presente. A partir disto eu descobria o que iria fazer dentro da estrutura pretendida.

Conteúdos imateriais surgiam e tomavam-se matéria em meu corpo. Como exemplo, cito uma situação que ocorreu na performance “Do mesmo barro viestes”. Ao fazer uma das cabeças, uma espectadora teve uma ligação emocional muito forte com o que eu fazia. Não tenho ideia de qual ligação ela obteve com meu ato, o que aquilo simbolizou, significou ou representou para ela. Eu somente lançava sugestões, atos abertos, gestos não-significativos, mas ricos em simbologias. Como cada espectador iria receber a sugestão eu não tinha controle. Entretanto, ao perceber a ligação dela com meu ato surgiu um desejo de confortá-la de tocá-la, sentia-me íntimo dela mesmo não sendo. Esta relação com ela me despertou

conteúdos imateriais, afetos que eu nem sabia que estavam em mim, despertou uma alegria contagiante ao olhar nos olhos dela. Então, isso tudo que passou no meu corpo sutil tomou forma através de um simples colocar as mãos na frente dela em clara alusão de querer tocá-la. Ela então fez o mesmo, no entanto, não nos tocamos literalmente. Mantivemos o olhar e as mãos uma de frente para a outra sem o toque. Desta maneira, trocamos emoções e afetos, energias sutis, imateriais, que se refletiram no corpo denso. O afeto é, também, energia sutil:

Afeto é a energia bioquímica do ser vivo, enquanto percebida pela consciência ou pelo outro. Como a luz captada pelos olhos ou como a energia química da glicose captada pela contração muscular. Como o calor captado pelo termômetro. (GAIARÇA, 1991, p.44. apud RODRIGUES, 2003, p.88)

Lembro-me que, nesse dia, fiquei por meia hora praticando a Dança dos Orixás antes de performar. Não atribuo tais efeitos somente à dança, pois o giro também foi realizado bem como o canto se fez presente em todo o momento da performance. Portanto, foi o conjunto de práticas que propiciaram esse contato, bem como a própria disposição da espectadora. Com este exemplo finalizo essa primeira chave, a Dança dos Orixás, e passo agora para a próxima, o giro.

4.3 O giro

O giro foi um movimento que me intrigou desde a primeira vez que o vi nos ritos afro-brasileiros. Meu pensamento, como leigo aquela cultura, foram: como aquelas pessoas conseguiam girar daquele jeito sem se desequilibrar? Quais efeitos o ato de girar podia produzir no corpo? Notei que o giro estava presente no Batuque e que era uma das primeiras reações corporais de muitas pessoas que entravam em transe. Constantemente o giro fazia parte das danças. Esta constatação se apresenta, não somente no Batuque, mas também, nos ritos de quimbanda em que participei. A incorporação das entidades na quimbanda, quase sempre, culmina em um giro demorado para, então, o corpo ganhar ordem e repetir o giro em outros momentos.

Girar é, ainda, uma prática intrínseca aos Sufistas Mevlevi³⁴, mais conhecidos como os Dervixes Rodopiantes. O giro para eles é uma prática que eleva o homem

³⁴ “Os sufis, também chamados de dervixes, são membros de uma antiquíssima confraria mística e intelectual cujas origens nunca foram traçadas nem datadas, mas a quem os povos do Oriente devem suas maiores realizações no campo da mística, da filosofia, das ciências e das artes” (CAMARGO, 1997, p.18). O sufismo é a corrente mística do islamismo. A ordem Mevlev é uma das vertentes do

espiritualmente para o contato com deus. Estudar a prática deles foi essencial para entender alguns dos processos que passei e, por isso, utilizo nesta secção alguns referenciais que abordam o “*Sama*”, a dança rodopiante dos Dervixes.

4.3.1 Uma meditação dinâmica

Realizar o “*Sama*” é, para eles, “uma forma de meditação dinâmica” (CAMARGO, 1997, p.14). Utilizo-me de referenciais desta cultura, pois não encontrei abordagens semelhantes na cultura afro-brasileira e também pelo fato de que na prática dos Sufistas Mevlev não há a incorporação, como bem coloca Camargo (1997):

Encontramos atividades análogas na tradição afro-brasileira do candomblé e da umbanda, que, assim como os dervixes, também giram. Porém há uma diferença substancial entre as duas tradições: apesar de ambas considerarem o giro, acompanhado de música e canto, uma forma eficaz de oração e meditação, somente na umbanda e no candomblé há “incorporação”, no Sufismo não há. (Ibidem, p. 14)

Portanto, girar não é algo particular da cultura afro brasileira. O giro é universal, e pode ser praticado por qualquer pessoa, independentemente de crença ou cultura:

[...] quem nunca girou? O giro é tão universal, que está presente em todas as culturas. As pessoas giram, consciente ou inconscientemente, numa espécie de imitação cosmológica, reproduzindo, assim, “semelhanças”, no jogo de espelhos do universo, onde tudo gira: estrelas, planetas, sóis, luas. A Terra gira ao redor do Sol e ao redor de si mesma; assim fazem as crianças quando estão contentes. (Ibid., p.12)

Girar, portanto, é algo que pode fazer parte do ser-humano e isso pode colocá-lo em sincronia com o cosmos, já que tudo gira. Todo ser humano pode girar consciente ou inconscientemente independentemente da cultura em que está. Para girar não é necessário familiarizar-se com a corporeidade que advém das formas culturais, diferentemente da Dança dos Orixás, pois o movimento em si é universal. Por ser algo simples que todo mundo pode fazer, acredito que seus efeitos podem ser produzidos a todos que quiserem experimentá-lo. Dentre as “técnicas de mim” que encontrei, acredito que o giro seja, talvez, um movimento universal, que está ao alcance de todos.

O giro foi, dentre as práticas realizadas, a que me tirou do estado mental cotidiano mais rapidamente. Ao girar por um longo tempo tudo muda. O tempo é

sufismo sendo o fundador desta ordem o poeta místico Rumi (Jalaluddin Mohammed Rumi, 1207-1273). Para mais informações sobre os Sufistas Mevlev consultar Camargo (1997).

outro. O corpo é outro. O giro mostrou-se um elemento altamente eficaz para me empurrar em um estado de atenção corporal e de despertar da consciência perante o corpo. Girar produzia um estado de atenção corporal imediato. Não havia hesitações. Ou eu estava atento ou tombava. Não havia procedimentos a seguir, o movimento era o próprio procedimento e a própria descoberta. Eu aprendi a girar por longos períodos através da ação, ou seja, girando.

Ao girar por longos períodos notei que a minha relação com o meu corpo mudava, bem como a relação com o tempo e com o espaço. Eu percorria longas distâncias sem me mover. Eu percorria longas distâncias em curtos períodos de tempo. Eu experimentava novas qualidades corporais sem grandes esforços físicos. Meu corpo tornava-se leve. O tempo tornava-se relativo, às vezes parecia longo e às vezes curto. Minutos pareciam horas. O espaço desmanchava-se perante meus olhos. O giro propunha, certamente, um novo modo de vida, ou seja, uma nova relação com o corpo, com o tempo e com o espaço. Eu condensava-me no que fazia, mente e corpo fundiam-se na experiência. O meu eu esvaziava-se no ato, surgia, então, a mesma união de energias sutis e densas mostradas na Ilustração 2:

Quando mente e sentidos ficam por um momento inteiramente presos na experiência nada mais existe. Quando desaparecemos dessa maneira, tudo à nossa volta se torna uma surpresa nova e fresca. O ser e o ambiente se unem. Atenção e intuição se fundem. Como na brincadeira infantil, onde a criança se absorve inteiramente, e numa tal concentração, que tanto ela como o mundo se esvanecem, restando apenas a brincadeira. (NACHMANOVITCH, 1993, p.57. apud CAMARGO, 1997, p.13)

No giro corpo e mente se unem em prol do ato. A completude, de certa maneira, é forçada e por isso girar é efetivo dentro do meu processo, pois atalha caminhos. Esta prática conectava-me comigo mesmo muito rapidamente. Ao girar por cerca de cinco minutos eu já estava pronto para performar. Meu estado de atenção cotidiano modificava-se, pois a produção de pensamentos diminuía devido à intensa atenção que estava focada no ato de girar. As energias mentais estavam voltadas para a ação. A mente observava o corpo e, ao mesmo tempo, se observava, pois havia um controle sobre o fluxo de pensamentos produzidos. Assim, ocorria à observação da mente pela mente, princípio da meditação budista. Para Plá (2012, p.25),

conforme Thrangu Rimpoché a meditação é a ação de manter-se estável em meio ao fluxo instável de percepções, sensações e pensamentos. Para que isso ocorra é necessário, primeiro, acalmar a mente, o que implica na realização de procedimentos que facilitem a tranquilização e o repouso [...] Os procedimentos para combater a distração envolvem ações voltadas à

criação de um ambiente externo propício à atenção e também ações sobre o corpo, e as assim chamadas formações mentais (que abrangem não só os pensamentos, mas também as emoções e as sensações).

Vale frisar que a meditação não visa suprimir com os pensamentos, mas sim, deixa-los passar e observá-los. Plá, ainda, utiliza-se de uma metáfora Budista para melhor explicar o processo da mente meditativa. Trago este trecho para entender meu processo mental durante o giro:

O meditador torna-se então testemunha de si mesmo. Pensamentos, emoções, sensações e percepções acontecem, mas não há identificação com eles. Utilizando uma metáfora comum na tradição tibetana, é como um céu com nuvens - ainda que elas, nuvens, cruzem o espaço, o céu não muda e permanece sempre o mesmo. As nuvens acontecem porque existe o espaço, mas o espaço não se move com elas. Ao exercitar a atenção o indivíduo identifica-se com o céu. (PLÁ, 2012, p.81)

Desta forma, eu percebia meu corpo no espaço e minha atenção estava conectada, corpo e mente ganhavam o mesmo status. O movimento do giro não me deixava agarrar-me aos pensamentos, sensações, emoções, pois ela estava voltada ao movimento.

4.3.2 Perder-se no giro: a anulação de si.

Havia um esvaziamento de si em prol de um estado de atenção, o esvaziar para preencher acontecia. “Nesse estado, corpo e mente estão intensamente ocupados na atividade. As ondas cerebrais estão tão sintonizadas com o ritmo da dança que o ‘self’ normal se anula e a mente atinge um estado de ampliação de consciência”. Acontece, assim, o “fana” estado em que, segundo Nachmanovitch (1993),

as características do pequeno ser se dissolvem para que o grande Ser possa se revelar. Graças a esse poder transpessoal, os artistas, embora usem o idioma de sua terra e de sua época, são capazes de falar diretamente ao coração de cada um de nós, transcendendo as barreiras do tempo, do espaço e da cultura. (Nachmanovitch, 1993, p.58. apud CAMARGO, 1997, p.14)

A anulação do *self* de nada serviria para a performance se não produzisse essa possibilidade da comunicação transpessoal. Uma comunicação direta que, como se observa na citação, transcende barreiras culturais. Percebo que essa anulação do *self* que conquisto através do ato de girar compara-se ao que Abramovic (MARINA, 2012) fala do seu estado de grau zero que permite que haja a transmissão direta de energia entre performer e espectador. Durante a minha pesquisa tentei entender em mim o que as palavras de Abramovic queriam dizer, o

que seria esse grau zero e o que seria a transmissão direta de energia. Acredito que uma das possibilidades, dentre tantas, seja este estado produzido em mim pelo giro. Um estado pleno de atenção ao corpo e a mente, mas que, também, abre possibilidades de comunicação. O estado por si só, talvez, não serviria a performance se não possibilitasse a comunicação sensível. Abramovic (2012) associa o grau zero ao estado de vazio mental que, por consequência, anula qualquer ilusão e representação. Quando se anula o *self* você se torna o que faz e não o que pensa e é através da ação que se comunica. A ação, nesse estado, revela o corpo denso e o corpo sutil. Se o *self* é anulado a própria relação com o corpo muda e, conseqüentemente, os seus atos não corresponderão mais ao modo de agir do cotidiano, no qual o *self* estrutura o ser construindo uma identidade fixa através de pensamentos e ações que se repetem.

A ausência do *self* faz com eu me torne muito mais aquilo que faço ao invés daquilo que penso. Eu deixo de “ser” para “interser”. “A ideia de um eu, sólido e permanente, é produto da continuidade da consciência ao longo do tempo” (PLÁ, 2010, p.65). Segundo Kastrup (2004 apud PLÁ, 2010, p. 65), o processo de atenção e consciência de si é “desprovido de ‘eu’”.

4.3.3 Percepção em ação

Desta forma, o meu corpo construiu-se diferentemente do cotidiano. Penso que a partir da anulação do *self* as energias sutis/não cotidianas afloram no corpo do performer e tomam forma na materialidade da ação, no corpo denso. Essas energia sutis em performance são captadas, como dito anteriormente por Cohen (2002), através da relação emocional do espectador perante a obra e não através de uma relação racional.

Entendo que o corpo pode produzir inúmeros tipos de energias, dividi-as, como já apresentado, em cotidianas e não cotidianas, ou densas e sutis. A energia é captável nas ações que é o meio como elas se materializam, assim como a materialidade de uma cor que produz certa sensação em quem observa. No sufismo há uma percepção clara de que há inúmeras qualidades energéticas tanto do corpo como dos elementos do mundo:

No Sufismo não se fala em “energia” como categoria geral, mas se fala em tipos de energia, qualidades de energia, em ser capaz de captar tipos sutis e diferentes de energia, em sintonizar com determinado tipo de energia. Segundo se diz o ser humano é um captador e emissor de energias. Aqui se

entendendo captar e emitir, por exemplo, como um rádio o faz, emitindo ondas eletromagnéticas. (CAMARGO, 1997, p.17)

O giro me propunha uma postura mental passiva diante de uma ação concreta. Os pensamentos tornavam-se vigilantes, observavam o movimento e não o comandavam, deixavam que o corpo compensasse o desequilíbrio constante proposto pelo movimento. O *self* se anula, desta forma, em uma mudança de postura do pensamento. Ao invés de pensar, a mente apenas observa. É uma postura meditativa que limpa a mente de tudo aquilo que poderia atrapalhar o ato. O corpo e a mente se concentram no ato e só nele. Assim, ocorre a percepção em ação. O giro permite que tal postura adentre o ato da performance. Em performance, exceto no “Espírito Santo das 7 Encruzilhadas”, eu não girava. Eu apenas realizava essa prática antes de começar as ações.

Girar anteriormente propiciava que todas as qualidades apresentadas se prolongassem no ato. Assim, o estado de atenção em que eu entrava durante o giro se fazia presente em performance. Isso facilitava o meu contato com o outro. Eu sincronizava com tudo aquilo que me circundava. Eu me tornava atento ao ambiente, aos meus pulsos e a presença do outro. Eu realizava os atos a partir da observação da mente pela mente. Os pensamentos surgiam em performance e eu estava atento a eles. A partir desta atenção às possibilidades e aos impulsos que surgiam no pensamento eu realizava a minha ação dentro da estrutura aberta. O contato individual com cada pessoa do público produzia inúmeros afetos, percepções, emoções diferentes. Cabia a essa observação de si mesmo, escolher o que se tornaria ação.

Quando não há o *self* as possibilidades de ação independem da construção de identidade. Assim, novas possibilidades surgem e a performance toma rumos não premeditados. Ela se torna imprevisível, pois surge dos impulsos mentais e corporais. Surge da materialização das energias sutis em meu corpo. Uma emoção pode movê-lo, um pensamento, uma memória ou, até mesmo, uma contração muscular despropositada. É claro que há uma estrutura para tais energias se concretizarem e, por isso, muitas vezes, elas são imperceptíveis no plano geral. Entretanto, no plano particular, no caso de um contato individual, é perceptível.

Deste modo, a consciência de si se expande, pois se vive o aqui e o agora. Surge a relação passiva da mente diante de uma postura ativa do corpo. Configura-se, assim, o sujeito da experiência, dito por Bondía (2014). O ser se abre para a

experiência. A partir dos efeitos adquiridos pelo giro, abro-me para a experiência, para este outro modo de ser e estar no espaço que não se configura a partir dos moldes do cotidiano. O pensamento observa, contempla, mas também sente, se impacta, se transforma e por fim age.

4.4 O Canto

Os cantos do Batuque possuem ciclos de frases que se repetem. Este ciclo, geralmente, é de duas frases que são cantadas por um tempo. O canto no rito se estrutura em pergunta e resposta. O tamboreiro pergunta e os fiéis respondem. Eles permanecem nesse ciclo de pergunta e resposta até o tamboreiro puxar o próximo canto. Por apresentar muitas vogais, com o tempo, estes cantos trabalham as caixas ressonadoras³⁵ do corpo inconscientemente no rito, e fazem com que o corpo vibre de dentro para fora. Trabalhar com estes cantos é explorar outras perspectivas do corpo, é despertá-lo do interior para o exterior.

Os cantos trabalham automaticamente a respiração, pois é através do ar que as caixas ressonadoras irão vibrar e produzir o despertar interno do corpo. O despertar interno é produzido por sensações físicas. É o ar tocando e vibrando as cavidades interiores do corpo. São sensações que não são produzidas no cotidiano, pois a voz não é potencializada. O ar é a matéria que tange os músculos internos, aquilo que não se alcança por outras formas. O canto também propõe ritmos internos que acabam por florescer nas extremidades do corpo depois de um tempo.

Há inúmeros cantos em inúmeros ritmos do tambor. Para cada canto há uma respiração, ressonadores específicos, entonações, ritmos e melodias. Cada um deles propõe reações diferentes no corpo ao serem cantados ciclicamente durante certo período de tempo. Há os cantos mais lentos que produzem um estado de atenção mais sutil, mais concentrado em si mesmo. Também há cantos mais rápidos que despertam o corpo para energias mais inquietas, mais vigorosas que necessitam do movimento.

O canto que mais trabalhei em minha preparação, e também dentro das performances, foi o que apresento a seguir. Escrevo-o como se canta já que não há

³⁵ Segundo Stein (2006, p.56-57) as caixas ressonadoras são partes do corpo em que o som se potencializa. A coluna de ar, que produz a voz, pode ser direcionada para estas regiões que ampliam o som. Quando o ar é direcionado para essas determinadas partes faz com que estas regiões vibrem. Existem inúmeros ressonadores em nosso corpo, basta saber direcionar o ar para estes lugares. Alguns deles estão localizados no peito, na cabeça, no nariz e na garganta.

registro escrito em lorubá de como é sua escrita. Ressalto, também, que embora os cantos possam ser considerados da língua lorubá eles já sofreram muitas transformações desde sua chegada ao Brasil.

“Orisa talajó ônirê, ô toloumrajô, ô toloumrajô, un babá talajó ônirê ô”

“Orisa talajó ônirê ô tolominauê, ô tolominauê, un babá talajó ônirê ô”

Como exemplo, utilizo este canto do Orixá Oxalá. Seu ritmo é lento e isto é uma das características desta divindade. Ele trabalha os ressonadores a partir das vogais sublinhadas. O principal ressonador utilizado neste canto é a caixa torácica. Isto acontece através das vogais “o” e “e”, que se arrastam no canto prolongando as palavras e fazendo vibrar a região do coração. Ao cantar ciclicamente por certo período este canto faz a caixa torácica vibrar e esta vibração, depois de um tempo, se expande para o resto do corpo. Em meu organismo este canto produzia uma sensação de calma, de atenção. Ele acalmava meu fluxo de pensamentos. Cantar fazia com que eu me mantivesse atento em meu ato. Na performance “Do mesmo barro viestes” este era o canto que eu cantava enquanto produzia as cabeças. Cantá-lo me trazia totalmente para o ato e, ao mesmo tempo, expandia meu corpo no espaço através da voz. Este ato podia atingir quem estava comigo naquele recinto propondo uma energia e uma trilha para quem produzia a cabeça. Ele configurava, também, uma situação de ritual.

Cantar ciclicamente certos cantos produzia, em mim, um estado mental em que se anula o ser pensante, o *fana* também se produz através do canto. O *self* se amena em prol de toda atenção estar voltada para o ato de cantar. O canto, assim como as outras práticas citadas anteriormente, produziu efeitos concretos no meu corpo. Como há uma variação de cantos em diferentes ritmos, cada canto propunha diferentes modos de respirar e vibrações em diferentes locais do corpo. Os cantos que eram mais rápidos produziam a necessidade do movimento. Em alguns casos eu tentei cantá-los sentado, sem me mover, como era possível com o exemplo apresentado acima. Nos cantos de ritmo acelerado isso não era possível, pois com o passar do tempo a respiração estimulava e despertava a pelve e os músculos do baixo ventre fazendo com que houvesse uma necessidade de movimento.

Assim, finalizo a abordagem do canto. Torna-se necessário dizer, ainda, que as práticas começaram a invadir umas as outras. Desta forma, certos movimentos primordiais na Dança dos Orixás começavam a aparecer a partir do canto como, por exemplo, a partir do estímulo da pelve através da respiração e vibração sonora. A

dança surgia de dentro pra fora do corpo, conforme o ritmo da respiração que estimulava o baixo ventre através do ar.

O corpo ficava inquieto e pedia o movimento que partia do quadril. A partir destes cantos que pediam o movimento eu comecei a explorar a Dança dos Orixás enquanto cantava e a sincronia da dança com o canto acontecia. A respiração se adequava para cada canto e para cada dança. Então, eu buscava agir conforme a necessidade daquele canto. Como eu sabia qual dança era de cada canto, as formas culturais apareciam automaticamente.

Desta forma, meu processo entrou num ciclo em que uma prática adentrava na outra. Sempre foi necessário manter alguma das práticas dentro das performances como elemento constitutivo para, assim, o estado performativo se prolongar em mim, no tempo e no espaço.

5 DESPACHANDO O QUE SOBROU

Cozinhar. Ofertar. Despachar. O despacho devolve a energia da oferenda para a própria natureza que a produziu e, ao mesmo tempo, perpetua o que foi feito no espaço e no tempo ao produzir seus efeitos na vida de quem ofertou. Os materiais das oferendas cumprem o seu ciclo retornando ao todo de onde saíram. Entretanto, as forças imateriais continuam agindo na vida daquele que ofertou. Despachar é dar fim a forma da oferenda, ao seu material orgânico, as suas cores, as suas simbologias. Despachar é esperar pelos resultados e efeitos é, também, esperar a transformação. O despacho sempre deixa rastros, as formas que um dia foram elaboradas desaparecem, já não existem mais. Tornam-se restos de um percurso. Restos de algo que foi dado à oferta e que, neste momento, já foi consumido. Agora o que resta é perceber seus efeitos produzidos no cotidiano. O que aconteceu? O que mudou?

O meu processo artístico, assim como uma oferenda, foi construído aos poucos. Cozinhei, ofertei e agora realizo o despacho. O material foi cozinhado, as formas foram moldadas, as mensagens foram elaboradas e a obra foi ofertada. Assim, após colocar-me em oferta há somente minhas reflexões que surgiram deste processo. Há somente a experiência transformadora que marca meu ser no espaço e no tempo e os rastros que se apresentam em minhas memórias e na daqueles que assistiram. Esse texto é um rastro deixado, um relato da oferenda. É o despacho da efemeridade do meu corpo. Após todo meu processo artístico o que ficará como registro é essa dissertação ofertada a quem quisesse ler. Depois de um tempo, esse texto será um dos únicos indícios do que ocorreu. Esse texto funciona como a memória daquele que ofertou algo às divindades. Depois de um tempo, só ele lembrará o que foi feito e os efeitos que a oferenda produziu. Em meu caso, além deste texto as marcas estarão incrustadas em mim. A dissertação é um rastro deixado pelo processo.

Portanto, escrever essas considerações finais, esse despacho final foi, para mim, perceber os efeitos deixados pelo processo em meu corpo, em minha mente e, finalmente, neste texto. Efeitos que não estão finalizados, mas que continuam produzindo reflexões, pensamentos e questionamentos. Talvez, este processo encaminhe minhas pesquisas futuras. Deste modo, este capítulo não é uma conclusão, mas sim um despacho, ou seja, uma tentativa de perceber seus efeitos

na minha pesquisa, em meus pensamentos. Que transformações e questionamentos futuros essa dissertação pode ter produzido em mim?

O primeiro rastro deixado por esta pesquisa diz respeito à materialidade dos elementos que utilizei. Percebo que este procedimento de criação não se esgotou e que há inúmeras possibilidades de experimentações dos materiais advindos das oferendas do Batuque. Trabalhar com esses materiais tem sido uma das particularidades do meu trabalho e fazem parte da minha poética própria. Há diversos materiais na cultura que podem ser utilizados para a criação de inúmeras outras performances e, por isso, há ainda um campo vasto de pesquisa de visualidade da obra.

O segundo rastro remete-se ao estado de performance. Creio ter delineado e clareado, para mim, o que é entrar no estado de performance e no que constitui este estado. Entretanto, algumas discussões teóricas ainda se fazem necessárias. A primeira delas é adentrar em conteúdos que dizem respeito a áreas de estudo específico dos processos mentais, tais como a psicologia, o estudo mais aprofundado da meditação e até a neurociência. Acredito que o estudo de tais abordagens seria enriquecedor para a pesquisa que pode decorrer a partir desta. Deixo essa possibilidade pendente, pois, passei a crer, também, que estar diante do público por si só já pode ser um procedimento que desperta tais estados. Percebi que a presença do público é uma força que desperta a presença do performer. Diante dele tudo é possível mesmo não havendo um preparo. Entretanto, o preparo potencializa essa relação. Os elementos do rito, para mim, encurtam caminhos para que isso ocorra. É através do outro que me revelo e me construo, portanto, a simples presença de alguém me observando pode ajudar a produção de presença desde que eu esteja predisposto a isso. Entretanto, não sei se a simples presença do outro possibilita um contato não cotidiano. Percebo que os elementos pesquisados e a própria estrutura das performances possibilitam esse outro tipo de contato, pois depende muito da condução do performer.

O penúltimo rastro se refere à estrutura coletiva do rito que eu trabalhava. Durante o trabalho laboratorial clareou-me um fato sobre a estrutura coletiva do rito. No momento em que percebi isso me senti descobrindo o óbvio, pois era algo evidente. Em laboratório trabalhando com os elementos do rito eu sentia a grande falta do elemento humano. Embora, a abordagem que propus na minha preparação fosse a descoberta de si, percebi que os ritos não foram feitos para ser realizados

sozinhos, mas sim, em grupos. Assim, ao considerar que todo rito produz efeitos concretos e dizer que isso advém dos procedimentos do ritual, tal qual o canto, a dança e o giro, não se pode negar que isso é realizado perante outros diversos corpos. A presença e a interferência do outro é, também, um dos elementos constitutivos desses procedimentos. O outro é parte constitutiva do canto, da dança e do giro, pois o cantar, o dançar e o girar são feitos para alguém, são atividades performativas. Nunca tais procedimentos são feitos para ninguém, eles são performados para alguém. Desta forma, o outro também é responsável por produzir tais efeitos. O outro também pode se tornar um elemento desencadeador de processos. É no contato com o outro que me revelo e que as coisas acontecem. O sagrado só se manifesta perante alguém que irá captá-lo. Por isso, sentia um vazio em meus laboratórios, pois eu realizava tais procedimentos para mim mesmo. De certo modo, isso era revelador, pois eu realizava-os para mim e, dessa forma, eu me observava o tempo todo. Este trabalho me colocava em foco de mim mesmo. Embora este encaminhamento tenha sido fundamental para minha auto descoberta agora penso em expandir meus procedimentos para o outro.

Já o último rastro propõe algumas reflexões sobre a arte contemporânea. Percebo, no movimento de muitos artistas, a tentativa de fazer da arte um processo de conhecimento espiritual de si mesmo e, também, do outro. Ou seja, não importa mais tanto a mensagem que se propõe ao espectador, mas sim, o autoconhecimento e a transformação de si em obra. O contato do público com o performer e do público com ele próprio. O que vêm levando artistas a pensarem desta forma? É claro que a arte como autoconhecimento não é algo que pertence somente aos tempos atuais. Essa expansão das experiências e processos vividos pelos artistas em sua relação com o público pode ser uma das características desses fazeres contemporâneos em que a subjetivação pessoal se sobrepõe a um sentido universal das obras. Vejo que tais artistas vêm tentando expandir suas experiências transformadoras em arte para o público apontando um processo espiritual de autoconhecimento. Pergunto-me, de fato, se isso é uma característica dos tempos atuais ou se isso já faz parte do fazer artístico há muito tempo.

Com estas reflexões que surgem desse processo dissertativo finalizo este texto. Os ecos de experiência produzidos nestas páginas e nas minhas obras já começam a produzir outros ecos e outros cantos que serão experienciados em novos processos artísticos e acadêmicos. Assim como o primeiro contato com as

religiosidades afro-brasileiras que produziu uma sequência de ecos que foram produzindo diversos cantos sendo, este texto, um deles. Certamente este rastro de experiência em forma de dissertação será um marco importante para outros cantos se produzirem. Entretanto, uma pergunta que se faz presente desde o meu primeiro contato com a cultura em questão ainda me guia: Existem – ou quais as – fronteiras entre a arte e a espiritualidade?



Figura 24 – Despacho
Arquivo pessoal

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas

ABRAMOVIC, Marina. **Marina Abramovic**: entrevista [nov. 2010]. Entrevistadores: Jesse Pearson e Richard Kern. Entrevista concedida a Revista VICE, 2010. Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/marina-abramovic-v2n10>.

BARBA, Eugenio, e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio. Fazer teatro é pensar de modo paradoxal, p. 85-114. Tradução de José Ronaldo Faleiro. In: FÉRAL, Josette. **Mise en scène et Jeu de l'acteur**. Montréal (Québec)/Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001.

BIANCALANA, Gisela R. **Corpos em Performance**: o processo formativo e o aspecto improvisacional dos trovadores gaúchos e dos atores. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

BÍBLIA. Versão online. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br>>

BONDÍA, Jorge L. **Tremores: Escritos sobre a experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Geraldi. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BONDÍA, Jorge L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Rev. Bras. Educ. nº. 19, p. 20-28. Rio de Janeiro jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf>. Acesso em: nov. 2013.

CAMARGO, Giselle G. A. **Entre o camelo e o leão**: a dialética do giro dervixe - Uma Etnografia do Sama - a Dança Girante dos Dervixes da Ordem Sufi Mevlevi. Dissertação (História) – UFSC, Florianópolis, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Versão online. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf>

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul**: Antropologia de uma religião afro-riograndense. 2 ed. São Luíz: Editora Cultura e Arte, 2006.

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

DOURADO, Flávio. As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic. **Portal de Notícias do Instituto de estudos avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 7 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/as-multiplas-facetas-da-arte-performativa-de-marina-abramovic>>. Acesso em: dez. 2014.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **Tú eres Hijo de Alguien**. Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, México, ano 3, n. 11-12, p. 69- 75, 1993 [1985].

_____. **Tecniche Originarie Dell'Attore**. Tradução Luisa Tinti. Roma: Università di Roma, 1982.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, M. **De camino al habla**. Barcelona: Serbal, 1987. Disponível em: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/esencia_habla.htm>

HENRI HUBERT. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Henri_Hubert&oldid=35011109>. Acesso em: 25 fev. 2015.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KAPLAN, Janet A. Deeper and deeper: Interview with Marina Abramovic. **Art Journal**, vol. 58, n. 2. (Summer, 1999), pp. 6-21. Disponível em: <<http://www.kim->

cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Kaplan_Abramovic.pdf>.

Acesso: fev. 2015.

KEISERMAN, Nara. O ki do ator, primeira abordagem. In: VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://portalabrace.org/1/index.php/encontros/viii-congresso-da-abrace/gt-processos-de-criacao-e-expressao-cenicas/515-comunicacao-o-ki-do-ator>>

LIMA, Tatiana Motta. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LUCIANA BRITO GALERIA. **Back to Simplicity - Marina Abramovic**: catálogo. São Paulo, 2010. 136 p. Disponível em: <http://issuu.com/lbgaleria/docs/catalogo_mabramovic>. Acesso em: mar. 2014.

MARCEL MAUSS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Marcel_Mauss&oldid=41116933>. Acesso em: fev. 2015.

MARINA Abramovic: The Artist is Present. Direção de Matthew Akers. EUA, 2012.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henry. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PLÁ, Daniel Reis. **Tornar-se Filho de Alguém**: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 144-163, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

_____. **Sobre cavalgar o vento**: Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2012.

SILVA, Sara Panamby R. da. Corpolimite: estados insistentes de desterritorialização das matérias. In: 22º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2013, Belém. **Anais online**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/03/Sara%20Panamby.pdf>>. Acesso em: dez. 2014.

SILVA, Sara Panamby R. da. A sacração de Urubutsin. Ensaio sobre um discurso da carniça. **KARPA**, Los Angeles, nº7, 2014. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/sara1.html>> . Acesso em: dez. 2014.

STEIN, Moira. **CORPO E PALAVRA: ORGANICIDADE E RITUALIZAÇÃO DA FALA EM PRÁTICAS FORMATIVAS DO ATOR CONTEMPORÂNEO**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UDESC, Florianópolis, SC, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Treinamento do Ator/performer e a “Inquietude de Si”**. Comunicação apresentada no V congresso da ABRACE, de 28 a 31 de out. de 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios>>. Acesso em: Julho. 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. As “técnicas de si” e a experimentação artística. **Revista do LUME**, Campinas, n.2, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/171/163>>. Acesso: nov.2014.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela E. F. **O método BPI (bailarino-pesquisador-interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2003.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. In: Núcleo de estudos da subjetividade. PUC-SP, 2006. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleode-subjetividade/suely%20rolnik.htm>>.

ROSENTHAL, Dália. **O elemento material na obra de Joseph Beuys**. Dissertação de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: 2002.

Bibliografia Complementar

BURNIER, Luís O. **A arte de Ator: da Técnica à Representação**. 2ª Ed. Campinas: Unicamp, 2009.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da USP. 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIMA, Tatiana Motta. **“Cantem, pode acontecer alguma coisa”**: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

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

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Em Performance Studies: An Introduction, Second Edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.