

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

SAMSARA

A performance como experiência direta



Tatiana Barbiero Frantz

Porto Alegre

Dezembro de 2015

Tatiana Barbiero Frantz

SAMSARA

A performance como experiência direta

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório à obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Daniela Kern

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Semeler

Prof^a. Dr^a. Camila Bauer

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora Daniela Kern por toda paciência e compreensão frente às constantes mudanças de rumo do projeto inicial, por ter aceitado a loucura da empreitada sem nem ter estranhado quando há dois anos pedi que me orientasse. Agradeço também pelas melhores aulas teóricas do curso e pelas várias referências maravilhosas sobre tudo.

Agradeço aos professores membros da banca examinadora, Camila Bauer e Alberto Semeler, por aceitarem avaliar este trabalho.

Agradeço aos meus pais que mesmo não concordando com a troca de curso, me apoiaram sempre e continuam me apoiando. Amo vocês.

Agradeço imensamente a todas as pessoas que colaboraram e viabilizaram a realização desse trabalho: Michele Bonatto, Cecília Ribeiro, Jessica Luz, Elisa Pegoraro, Francine Mello, Thabita Abraham, Gabriela Barbiero, Leonardo Carrasco, Matheus Mayer, Júlia Klein, Gabriel Honzik. Que a gente possa se renovar e se redescobrir a cada dia.

RESUMO

Neste trabalho, apresento as performances que elaborei a partir da necessidade de abrir outros caminhos de criação que fossem além do objeto artístico físico, que me permitissem trabalhar questões referentes ao tempo e espaço, à psique, ao espiritual em nós, a ser e estar no mundo. Apresento também a trajetória de pesquisa que me conferiu o embasamento necessário à realização das mesmas.

Palavras-chave: performance, linguagem, tempo, espaço, psique.

ABSTRACT

I present in this paper the performances I've developed this semester out of the need of walking other paths than those of creating physical objects in Art, paths which could allow me to work on questions regarding time, space, psyche, the spiritual inside of us, being and existing in this world. I also present the research I made on this subject (performance) which provided me the means to actually create them.

Key words: performance, language, time, space, psyche.

ÍNDICE

7	Índice das imagens
8	1. Introdução
10	2. Objetivos
11	3. Performance como Linguagem
18	4. Trabalho de Preparação
20	5. Performances
19	5.1. TERRA, SANGUE E SAL
22	5.2. TOPOS: LUGARES DA MEMÓRIA
25	5.3. DIAGNÓSTICOS DE HEMORRAGIA
28	5.4. ENSÖ
30	6. Conclusão
31	7. Bibliografia
32	7.1. Links

ÍNDICE DAS IMAGENS

1. Katagiri Roshi, Ensō Circle, capa.
2. Bob Wilson, Macbeth, 2015, foto de Roger H. Sasaki, p. 13
3. Bill Viola, Tristan's Ascension, 2005, foto do blog lemonde.fr, acessado em 13 de dezembro de 2015, p. 14
4. Kazuo Ohno, foto de Peter Stockhaus p. 16
5. Performance Topos, Lugares da Memória, convite, p. 23
6. Performance Topos, Lugares da Memória, fotos de Júlia Klein, p. 24
7. Performance Diagnósticos de Hemorragia, convite, p. 26
8. Performance Diagnósticos de Hemorragia, fotos de Francine Mello, p. 27
9. Performance Ensō, fotos de Elisa Pegoraro, p. 29

1. INTRODUÇÃO

Escolhi a performance como via de trabalho quando me dei conta de que a ideia de *produzir* alguma coisa física, ou seja, colocar no mundo mais uma materialidade já não condizia com meu modo de ver e viver a vida: o mundo já está sufocado com tanta permanência, com tanta matéria, com tanta imagem, com tanto de tudo. Digo *mundo*, mas me refiro também às pessoas, nossos hábitos de consumo tem nos permitido possuir *tanto* que não sobra mais espaço pra outras fisicalidades, a meu ver, essenciais: o contato com a terra (e com a Terra também), com o próprio corpo, com o corpo do outro, etc. Ou seja, anulamos espaços de *ser* para construir espaços de *ter*. Inclusive internamente. Concomitante a isso, me dei conta de que o trabalho artístico pode sim abarcar a transcendência, a efemeridade, o tempo e, por consequência, a experiência imediata. Em performance. Em teatro. Em dança.

A partir disso, fui me aproximando mais desse *objeto* de estudo tão estranho e misterioso. Claro, o mais desafiador para a realização dessa proposta, foi o fato de nunca antes ter trabalhado com performance, mesmo no Instituto de Artes. Para começar a pensar mais sobre ele, parti para questões básicas e talvez até um tanto óbvias pra quem já está nesse meio, são elas: como elaborar uma performance? Quais elementos plásticos e estruturais configuram uma performance? Como se estabelece a relação performer x observador? Que tipo de ação cabe em uma performance? E afinal, o que é *performance*?

À medida que fui aprofundando essas questões a partir do material teórico, me dei conta de que não seria capaz de manter minha proposta original de embasar o conteúdo das performances somente nas questões acerca do espiritual ou, mais precisamente, da filosofia hermética, por dois motivos básicos: primeiro, devido à minha inexperiência na criação de performances e segundo, devido à complexidade do discurso hermético. Um frente ao outro me criou um grande problema e isso

ficou muito claro durante a leitura de *Performance como Linguagem*, do Renato Cohen, que expandiu e mudou totalmente minha forma de ver a performance: comecei a enxergar o “por trás” das ações, comecei a me questionar sobre os processos de criação para além do resultado final, que é exatamente o que a performance, e o performer por consequência, propõe. Dessa forma, ao invés de focar na temática ou nos resultados que eu esperava atingir, considere mais profícuo me deter nos processos de elaboração, montagem e realização das performances, a fim de ter corpus de pesquisa para então experimentar na prática o que me trouxe o campo teórico.

2. OBJETIVOS

Não pretendo fazer um relato histórico de como a performance surgiu como expressão artística advinda do teatro em combinação com as Artes Plásticas, passando pelo *Happening* dos anos 60 e configurando-se, enfim, como Arte reconhecida e autônoma, com uma linguagem e constituição próprias¹.

Para este trabalho, farei um recorte pragmático e talvez até grosseiro focando nas questões práticas relativas à elaboração e execução das performances que fiz neste último semestre, partindo do zero que era a minha experiência com esse tipo de linguagem, como relatei na introdução. Meu objetivo, com isso, é trazer à tona os processos individuais de imersão e experimentação e como esses processos se concretizaram nas performances que executei.

¹ Tal apanhado histórico pode ser encontrado tanto em “Performance como Linguagem”, do Renato Cohen, como também no “A Arte da Performance”, do Jorge Glusberg, ambos utilizados como bibliografia para este trabalho.

3. PERFORMANCE COMO LINGUAGEM

Performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público, nem com uma ideologia engajada.²

Renato Cohen define performance como “expressão cênica” constituindo-se de “uma função do espaço e do tempo”, ou seja, “algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2013, p. 28), assim, pode-se pensar na performance como uma ação dialética estabelecida no aqui e agora, através da qual uma mensagem é transmitida. Tratando-se então de uma ação dialética-comunicativa, podemos pensar em dois elementos constitutivos básicos de transmissão dessa mensagem: a palavra, ou discurso verbal, como ação comunicativa humana básica e o gesto ou a própria presença do corpo como ação comunicativa, como diz Jorge Glusberg:

O corpo é uma unidade auto-suficiente e na arte da *performance* essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação³

Aqui, ele se refere ao fato de que mesmo um corpo sozinho, por si só já comunica, justamente por apresentar esse caráter autossuficiente.

É preciso levar em conta que tanto Cohen como Glusberg utilizam o termo “mensagem” a partir da teoria signica de Saussure e da Semiologia de Peirce. Dessa forma, explanando brevemente, um signo é o resultado da soma de um significado

² COHEN, Renato. Performance como Linguagem. SP: Ed. Perspectiva, 2013, p. 45.

³ GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. SP: Ed. Perspectiva, 2013, p. 83.

(plano das ideias, imagem mental) com o significante (plano da expressão, objeto no mundo) que, semiologicamente, pode assumir três aspectos distintos: símbolo (código convencionado), índice (indícios, “presença ausente” no mundo) e ícone (“imagem”, relação de similaridade com o objeto do mundo).

Ressalto também que Glusberg define a performance e seus elementos como *significantes* (GLUSBERG, 2013, p. 112), ou seja, elementos expressivos destituídos de convenção e, portanto, destituídos também de um sentido pré-estabelecido previamente inteligível ao espectador. Mesmo o caso do discurso verbal, em performance, assume essa posição esvaziada em relação ao código próprio da língua, pois ele, neste ambiente específico, também faz parte da idiosincrasia do performer. Dessa forma, o participante da ação performática mergulha sem aviso prévio no universo particular do performer, com todos os seus desejos latentes, tornando-se parte integrante daquele momento no tempo e espaço, onde pode ou não ocorrer interação direta entre eles.⁴

Assim, dois universos tangenciam um ao outro e se interpenetram quando a ação comunicativa se estabelece: o universo de criação do performer, cuja manifestação física no tempo e espaço, a performance em si, constitui-se de signos elaborados dentro desse universo particular de criação e, portanto, ausentes de convenção; e o universo do observador com suas referências e experiências próprias que tangencia o universo do performer através da performance e para quem os signos apresentados, devido à ausência de convenção, passam a ser significantes ausentes de sentido. Caso o observador “entre no jogo” da performance e permita-se envolver pelo universo onírico do performer, o sentido daquele significante esvaziado pode ser preenchido, ou antes construído, como algo novo, a partir (e durante) dessa interação.

Dessa forma, estabelece-se o que Cohen chama de “topos cênico” (COHEN, 2013, p. 117), esse *locus* físico e psicológico onde ambos os universos se fundem

⁴ Cohen amplia essa questão, diferenciando os diferentes tipos de relação performer – observador e como elas se estabelecem no capítulo 4, páginas 113 a 139.

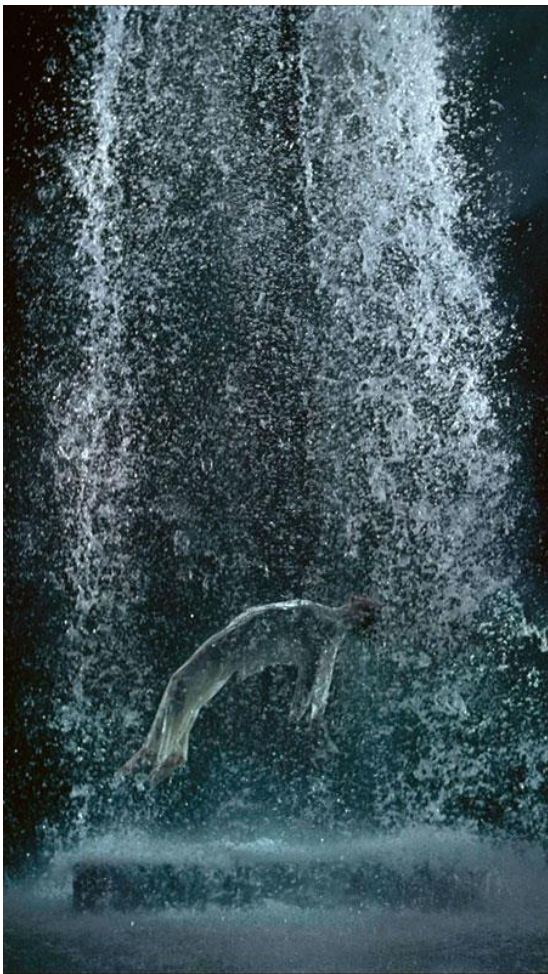
dialeticamente criando uma dimensão “mágica”, sagrada. Nesse sentido, Glusberg compara o performer ao mago, ou sacerdote, que, através de signos gestuais desconhecidos àqueles não iniciados (e, portanto, sem sentido) guia os participantes do rito à invocação mágica, à manifestação do poder (GLUSBERG, 2013, p. 113).

Tanto Glusberg como Cohen citam as “performances teatro” do Bob Wilson e o teatro ritual de Artaud como exemplos de performances que criam essa dimensão mágico-arquetípica. E eu ainda acrescentaria as performances do Bill Viola, que são mais vídeo arte que performance, na verdade, já que na sua maioria o elemento “aqui agora” está ausente, mas que ainda assim trago como referência por criarem, através dos recursos visuais que Bill utiliza, o *topos* cênico que Cohen chama de “realidade do imaginário”, que é uma “realidade que evoca a cena ilusional dos processos oníricos” (COHEN, 2013, p.126), ou seja, suas performances compreendem aspectos arquetípicos elementais da constituição da psique humana⁵ e por isso mesmo elas tem o alcance de experiência direta, ou o que Cohen chama de “imagem emocional”:

Através da exacerbação da ‘imagem emocional’, se resgatam em certas performances estruturas arquetípicas básicas e situações que pertencem ao inconsciente coletivo de toda comunidade.⁶

⁵Como a morte, os ritos de passagem das fases da vida, o amor, a efemeridade do corpo frente ao espírito. Sobre essa última, ressalto dois trabalhos: A Ascensão de Tristão (Tristan’s Ascension) de 2005, e Emersão (Emergence), de 2003.

⁶ COHEN, Renato. Performance como Linguagem. SP: Ed. Perspectiva, 2013, p. 159.



Pode-se dizer, então, que essa identificação ocorre a partir da vulnerabilização do consciente frente à imagem emocional, ou seja, quando o observador “entra no jogo” do performer e da performance.

Como estruturação e escolha das ações, Cohen destaca que a performance não tem nenhum compromisso com a narrativa, como geralmente ocorre no teatro, já que as ações partem daquilo que os surrealistas chamariam de “automatismo psíquico” (COHEN, 2013, p. 17), e que ele coloca como *collage*. Ou seja: uma série de ações sobrepostas sem necessariamente terem relação entre si, nem visarem um fim. Mas diferente dos surrealistas, o “automatismo” performático não se baseia no improvisado, por mais que ele exista e faça parte das performances, mas sim na imersão do performer nos seus próprios desejos e inquietações que o processo criativo fomenta.

Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo com a dança Butoh japonesa, que trata exatamente disso: é na escuridão psíquica e emocional do homem que ela tira força de ser. O Butoh é a profunda contemplação das emoções renegadas, vamos dizer assim, da dor da perda, do sofrimento, da pobreza de espírito e de compreensão, as ambivalências, tudo aquilo que for contrário ao que se revela na superfície diária. Claro, assim como a performance, o Butoh trata de muitos temas e foi variando e diversificando muito a forma com que se apresenta, desde o seu surgimento nos anos 60, mas a sua origem é a contracultura que critica e se opõe ao perfeccionismo imposto pela tradição.⁸

⁸https://www.youtube.com/results?search_query=butoh+documentary(acessado em 14 de dezembro de 2015)



Já os elementos plásticos variam enormemente, a depender das idiossincrasias ou do grau de permissividade do performer em experimentar novas linguagens, diferentes daquelas já conhecidas por ele. Esses elementos podem ser espaciais, físicos (objetos), indumentária, sonoros, vídeos, etc. A gama de possibilidades é gigantesca justamente por assumirem a condição de significantes. Para o performer, mesmo a cor da roupa pode ser um elemento plástico significativo, e essa é outra proximidade com o teatro: em performance, cada elemento presente é necessário e será utilizado. Nas performances que elaborei, procurei utilizar a maior diversidade possível de elementos plásticos bem como de formatos, pois percebi que precisaria experimentar e fazer para saber o que é performance.

4. TRABALHO DE PREPARAÇÃO

Em julho entrei com uma solicitação de ocupação de espaço à Secretaria de Projetos Especiais da Casa de Cultura Mario Quintana para que pudesse desenvolver a pesquisa em relação aos movimentos do meu corpo, a consciência desse corpo no espaço e o próprio espaço que ele ocupa. Além de claro, contar com um espaço de “atelier” que me possibilitasse também expor a pesquisa.

A solicitação foi aprovada e em agosto iniciei as atividades. Como não fazia nem ideia de como começar a pesquisa artística prática nesse campo, nas primeiras semanas exercitei o corpo à semelhança daquilo que lembrava das aulas de dança que fiz na adolescência e das oficinas de teatro, que tranquei ano passado. Depois, fui desenvolvendo métodos próprios, como fluidez e quebra de movimentos rotineiros, andar ou correr levantando e abaixando os braços, meditação, por quanto tempo conseguiria ficar me olhando nos olhos frente ao espelho, trabalhei também força e resistência fazendo movimentos rotineiros com a metade da velocidade que normalmente seriam feitos, enfim, uma série de experimentações.

Não desenvolvi um método restrito, esses exercícios foram sendo desenvolvidos paralelamente com a pesquisa teórica e a criação das quatro performances que descrevo na sessão seguinte.

É importante dizer que em cada momento, ou seja, para cada performance, além do trabalho externo com o corpo, foi preciso também olhar diretamente para a minha internalidade, meus bloqueios, padrões e paradigmas. Não foi fácil e exatamente por isso quis abordar na performance Diagnósticos de Hemorragia questões referentes à angústia, raiva, dor, relações abusivas, abandonos. Durante todo esse processo de incursões internas, a artista que mais me inspirou foi a Marina Abramovic, que em uma entrevista para o Louisiana Channel disse o

ponto chave de toda a questão: “eu realmente trabalho a ideia da qual eu tenho medo, é exatamente para ela que eu vou”⁹ (tradução livre).

Além da preparação física e do apoio teórico, assisti a muitas performances que estão disponíveis no Youtube (Marina Abramovic¹⁰, Olivier de Sagazan¹¹, Bill Viola¹², Kazuo Ohno¹³) e documentários sobre Performance e Butoh¹⁴.

⁹https://www.youtube.com/watch?v=8Ck2q3YgRIY&index=98&list=LL6_MT9c5jx7BvX5lai7Cifw (acessado em 14 de dezembro de 2015)

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=ihDy3dD-iUg> (acessado em 15 de dezembro de 2015)

¹¹https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY&list=FL6_MT9c5jx7BvX5lai7Cifw&index=50 (acessado em 15 de dezembro de 2015)

¹²https://www.youtube.com/channel/UC20Auv_N85libh6KsoGGrdw (acessado em 15 de dezembro de 2015)

¹³<https://www.youtube.com/watch?v=paHf7Dfaky4> (acessado em 15 de dezembro de 2015)

¹⁴<https://www.youtube.com/watch?v=N9GtoKGLA6o> (acessado em 17 de dezembro de 2015)

5. PERFORMANCES

5.1. TERRA, SANGUE E SAL.

Data: 01/10/2015

Local: Sala Claudio Heeman, Casa de Cultura Mario Quintana.

Registro: Gabriela Barbiero Frantz

Terra, Sangue e Sal, na simbologia hermética¹⁵, configuram os elementos básicos da constituição humana, a matéria sobre a qual estão sustentados o corpo, a mente e as emoções¹⁶. O homem, que já se constitui de uma tríade por si mesmo (corpo, mente e espírito), acabou por dissociar-se do próprio mundo onde vive, da sua raiz natural, desse ecossistema onde tudo está interligado de forma harmônica. A consequência disso é justamente a perda dessa harmonia, da paz interior e da conexão com o universo e com *Deus* (Espírito). Com essa performance, procurei resgatar esse elo corpo-natureza reaproximando meu próprio corpo desses elementos e os integrando matéricamente no campo de ação.

Como foi a primeira performance, me permiti utilizar uma estrutura mais cênica, com mais elementos de apoio, como iluminação, local onde a ação aconteceria ("palco"), texto, música, etc., a fim de criar a ambientação propícia ao assunto apresentado. Estendi uma lona de 2x3m no chão da sala, em frente à parede onde um espelho cobre toda a extensão da mesma e sobre a qual espalhei 10kgs de terra, o que já fazia parte da performance, enquanto espalhava a terra, eu falava a respeito do seu simbolismo hermético e o quanto esse elemento age sobre nós, algo como "Terra é matéria. É estrutura, é o que determina o passo. Mas também é

¹⁵ROOB, Alexander, org. Hermeticum Museum. Londres: Ed. Taschen, 2014.

¹⁶ Cf. Teoria dos Humores de Hipócrates (séc. V a.C.)

ventre de toda vida. Terra é o que firma, enraíza, etc”¹⁷. Depois, peguei um jarro de vidro que havia enchido com água, me virei para o público, ainda em cima da terra, respeitando os quadrantes do ritual¹⁸, despejei a água na terra enquanto falava sobre o sangue: “Sangue é o que move o corpo, ele circula e nunca para, ele é o que faz as veias pegarem fogo, avermelhando a pele, etc.”. Ainda falando sobre o sangue, remexia no barro recém-formado, de cor escura e avermelhada. Depois, virei para o quadrante seguinte, em sentido horário, e falei sobre o sal, colocando as mãos com “sangue” no rosto e no pescoço, sentindo a textura do barro, a temperatura, me permitindo realmente “estar ali”. “Sal é o elemento oculto, aquele das essências, aquele presente na lágrima e no mais de dentro do corpo, etc”. Por fim, me virei para o quadrante final e seguinte, onde estava localizado o espelho, olhei pra todos os presentes através do espelho e falei sobre a transcendência e a unidade dos três elementos enquanto desenhava os símbolos da terra (quadrado), do sangue (círculo por fora do quadrado) e do sal (triângulo por fora do círculo) na superfície do espelho, utilizando o barro.

Para finalizar, eu ficaria de frente para o espelho até alguém se dar conta de que havia terminado, mas isso não aconteceu, então me virei e terminei com um “obrigada” e abri espaço para falar um pouco sobre a pesquisa em performance e em simbologia alquímica. A troca confirmou o que Cohen coloca nos primeiros capítulos sobre o público geral, que não se envolve e não entra no jogo da performance, e o público iniciado, que aprecia e quer saber mais – havia deambos os tipos lá. Ele atribui isso a falta de espaços de diálogo entre as diferentes artes e entre as artes e a comunidade geral. (COHEN, 2013).

Meu objetivo com essa performance, além de trabalhar diretamente com a simbologia alquímica dos elementos, foi também me testar plenamente, me colocar à prova e a partir dela, desenvolver outros métodos de preparação do corpo e de elaboração das performances. A própria ambientação, com iluminação e com

¹⁷ Apesar de ter elaborado o texto previamente, não o escrevi e tampouco o decorei de fato, um pequeno grau de improviso.

¹⁸ Como os rituais celtas da Roda do Ano.

a música instrumental experimental do Gabriel Honzik¹⁹, criou toda uma atmosfera mágica, que senti em todos os nervose que aumentava à medida que entrava mais em contato com a terra, com o barro, com a energia vibrante que tinha ali.

¹⁹<https://soundcloud.com/gabrielhonzik/peixes-sonharam-que-eram>(acessado em 15 de dezembro de 2015)

5.2. TOPOS: LUGARES DA MEMÓRIA

Data: 08/11/2015

Local: Banheiro do casarão da Av Guaíba, em Porto Alegre.

Registro: Júlia Klein e Tatiana B. Frantz

TOPOS foi uma proposta que encaminhei para a 9º edição do Projeto Vizinhança²⁰, coletivo que reativa e ocupa por um final de semana pontos abandonados ou de pouco uso em Porto Alegre. Nesta edição, a ocupação ocorreu no casarão histórico que fica no início da Av. Guaíba, na Vila Assunção, Zona Sul da cidade. Os artistas poderiam inscrever propostas de ocupação para as diversas peças da casa, inclusive jardins e sacadas.

Para esta edição, criei uma instalação com barbante vermelho, modificando o local físico, um banheiro de azulejo azul, de forma a adquirir a dimensão de topos cênico, no qual as linhas teriam o valor das memórias construídas no local, impregnadas pelas décadas de uso da casa. Escolhi amarrá-las na janela acima da banheira, de forma que as linhas literalmente cascadeassem para dentro dela, obstruindo em parte a entrada de luz e criando volume no interior da banheira. Amarrei também nas torneiras da pia, criando intersecções entre os toalheiros, um a cada lado da pia.

A instalação foi montada previamente, na sexta feira, antes da abertura da edição, no domingo, dia 8, fiz a intervenção no local, enquanto ocorria a visitação. Levei folhas de ofício para fazer barquinhos, que representavam no meu imaginário as memórias novas desse espaço, construídas naquele momento, e convidava as pessoas que chegavam a também fazê-los ou levar os que já estavam espalhados pelo ambiente. E aqui surgiu a primeira dificuldade em relação à interação direta: as pessoas tinham muita resistência a entrar no jogo da performance, a maioria

²⁰<http://projetovizinhanca.art.br> (acessado em 13 de dezembro de 2015)

delas nem entrava no banheiro, só observava de fora e das que se aventuravam, nenhuma comprou a proposta. As mais aventureiras ainda, as que falavam comigo, se interessavam pela obra, ficaram curiosas, falavam de outros assuntos, mas sempre com esse distanciamento.

Aqui já observei a grande dificuldade das ações interativas: por mais que tivesse sido divulgada toda programação, senti que os visitantes criavam um bloqueio imediato quando me viam dentro da obra, interagindo com ela, e mais ainda quando os propunha. E é uma resistência geral, inclusive do performer, quanto aos atos “sem sentido” ou “gratuitos”, por isso é necessário um processo longo de preparação e desautomatização dos gestos, dos caminhos psíquicos, da *via negativa*, no caso do performer, e da ambientação, local “adequado”²¹ para o público.

Com essa performance, pretendi trabalhar a interação com as pessoas, bem como retomar a linha vermelha como elemento plástico, que já havia utilizado em um trabalho conceitual de fotografia, e fio condutor de dois momentos: o da montagem, que já consistiu de uma imersão e preparação em relação ao resgate das minhas próprias memórias através do trabalho enfadonho de “tecer”, e o da interação em si, durante a qual as linhas tiveram o papel de “forragem” ou ancoragem para as ações.



²¹ Esse local não se refere a museu, galerias ou qualquer outro espaço artístico já convencionado, mas principalmente ao tipo de evento.



5.3. DIAGNÓSTICOS DE HEMORRAGIA

Data: 26/11/2015

Local: Casa de Cultura Mario Quintana, sala Claudio Heeman.

Registro: Francine Mello

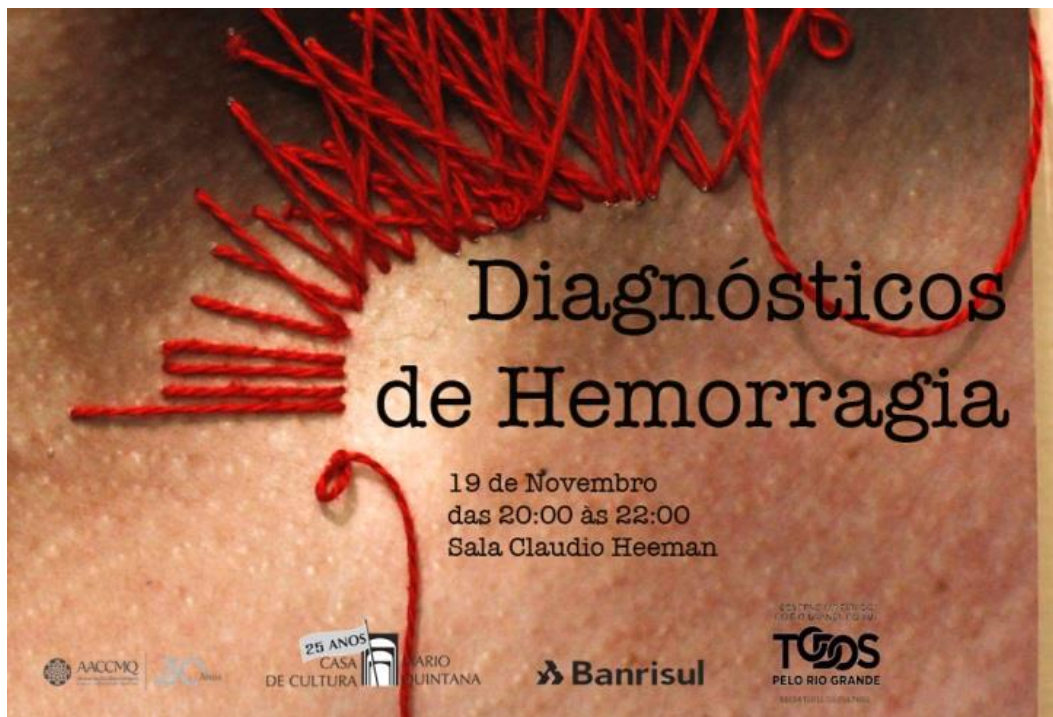
Diagnósticos de Hemorragia surgiu da necessidade de explorar o território emocional das perdas, as marcas causadas pelo abandono, relacionamentos abusivos, morte, etc. Para tanto, convidei três amigas para falarem sobre as suas perdas pessoais, sobre as marcas que ficaram, como elas constituem suas histórias, as dificuldades que tiveram que enfrentar, tanto internamente quanto em relação a outras pessoas, enfim, o que elas quisessem compartilhar.

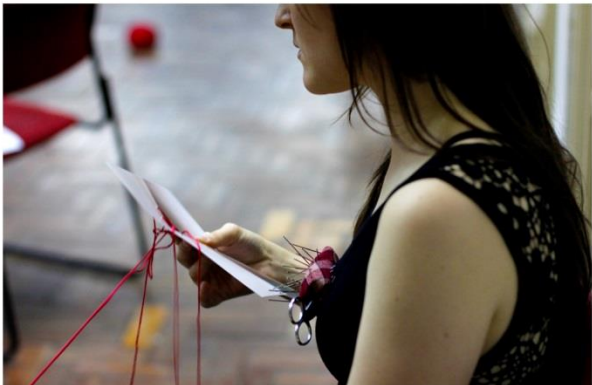
Com cada uma eu fiz um ensaio fotográfico focado no corpo, em detalhes desse corpo, excluindo padrões estéticos e de beleza, eu queria justamente as dobras, as marcas como forma de evidenciar a agressão interna causada por essas perdas. De cada ensaio selecionei cinco fotos, que revelei em tamanho médio, 15x20, que seriam costuradas com linha vermelha, revelando a hemorragia.

Para essa performance, dispus aleatoriamente 20 cadeiras pela sala, a mesma em que ocorreu a performance Terra, Sangue e Sal, e sobre as cadeiras coloquei as fotos, a ideia era que as pessoas entrassem na sala e não pudessem sentar até que as costuras fossem gradativamente sendo feitas e as fotos penduradas em um varal fixo que se encontra frente ao espelho. Com isso também quis abordar a questão do tempo da costura das fotos simbolizando o tempo de cicatrização das feridas psíquicas, o que foi um desafio pra mim também, já que se trata de um trabalho de concentração nas costuras e concentração interna, de estar 100% presente ali “segurando” a ação, tanto que foi a mais longa das quatro, com duração de 2 horas e meia. A fim de aumentar a tensão e a gravidade do tema, não utilizei

ambientação sonora, no silêncio, somente o som da costura, com suas pausas, seu ritmo.

Essa foi a performance que eu mais gostei de fazer, apesar de ter tido vários problemas com a data e divulgação: precisei adiar em uma semana devido ao mau tempo, motivo pelo qual não houve divulgação, então no fim não tive público, mas mantive a ação igual pois precisava ter essa experiência do tempo topológico, tempo interno e tempo externo, bem como a de segurar a ação. A imersão que ocorreu nessa performance foi total, tanto que não senti o tempo externo passar, enquanto o tempo interno ondulava pelas histórias das fotos e da agulha que fincava o papel/pele, gerando sentimentos e emoções de raiva, vergonha, resignação. Terminei a performance com a sensação de que tinha vivido as trêsvidas nasduas horas.





5.4. ENSŌ

Data: 10/12/2015

Local: Parque Farroupilha

Registro: Elisa Pegoraro

O Ensō é um símbolo circular da tradição Zen japonesa, geralmente desenhado com um Fudé (pincel japonês) como forma de meditação e conexão com o espiritual em nós, assim como ocorre na caligrafia. Esse círculo pode tanto ser aberto quanto fechado: se for aberto, representa a energia criativa transformadora, que aceita o erro, a mancha, o inusitado; se for fechado, ele representa a energia integral, harmonizada, em silêncio e contemplação.

O Ensō segue a linha de pintura do Shitao, “um único traço de pincel”²², que é um texto com o qual me identifiquei muito durante a graduação justamente por tratar do espiritual na arte da forma como os orientais fazem muito bem: estados meditativos, identificação com os fluxos da natureza, ou espírito do mundo, como eles chamam, que é iniciar a pintura e terminá-la com o mesmo espírito. Por isso foi extremamente simbólico terminar esse ciclo de performances com o Ensō.

Para essa performance, utilizei um tecido de algodão cru, não alvejado, de cerca de 1,80 x 1,80m que dispus em um dos jardins da Redenção, perto do lago central, onde teria espaço suficiente de movimento. Sobre o tecido, dentro de uma bacia de acrílico branco, fiz um pigmento composto de terra, café e água, que despejei sobre o tecido em sentido horário. Depois, me abaixei no centro do círculo e com minhas mãos como pinceis, fiz o mesmo movimento, girando sobre o meu eixo central, até fechar e encerrar o círculo.

²² RICKMANS, Pierre. Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora Amarga. SP: Ed. Unicamp, 2010.



6. CONCLUSÃO

Pesquisar performance me possibilitou ter outra visão sobre esse segmento artístico tão pouco explorado aqui no Sul, uma visão de possibilidades infinitas de conexão e diálogo, tanto internas com o próprio corpo e seus “humores”, como externas com o outro, com o mundo ao redor e suas grandezas (tempo e espaço). E tenho a sensação que esse trabalho é quase inesgotável, já que o corpo, como presença, é peregrino, ele sempre será o agente potencial nas diversas situações cotidianas, grandes ou pequenas.

Agora, ao fim da experiência acadêmica, acredito que a própria Universidade ou mesmo os departamentos de Artes deveriam promover mais a integração entre os diferentes cursos de forma a facilitar e viabilizar o exercício performático, seja com maior dinamismo na estrutura curricular, seja entre os docentes compartilhando disciplinas ou fazendo trocas significativas, trabalhando juntos ou abordando a performance como prática artística possível, já que como disse a Marina Abramovic, “performance é o futuro porque é imaterial, e o futuro é virtual”²³.

Ressalto essa questão porque o trabalho com o corpo e principalmente com performance é contínuo, demanda tempo, demanda disposição e demanda estímulo, tanto para quem cria como para quem observa. Principalmente para quem observa, já que este deve ser educado praticamente “na marra”, através do confronto, do choque e da surpresa.

O maior ganho, para mim, do trabalho performático como experiência direta é exatamente esse choque que, no performer, ocorre em duas vias: a via interna, *via negativa*, em que ocorre exatamente o que Grotowsky propõe: um esgotamento psíquico a ponto de desistir de não fazer, ao invés de querer fazer²⁴; e a via externa, da exposição do corpo e dos desejos. A sensação de unidade e quietude interior ao fim de cada performance vale todo o suor e vulnerabilidade.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=gyq-0uPBTMI> (acessado em 15 de dezembro de 2015)

²⁴ GROTOWSKY, Jerzi. Em busca do Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

7. BIBLIOGRAFIA

COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROTOWSKY, Jerzi. Em Busca do Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JUNG, C. G., A Dinâmica do Inconsciente, Sincronicidade. São Paulo: Vozes, 2014.

ROOB, Alexander, 2014*Hermeticum Museum, Alchemy and Mysticism.*: Taschen, London, EN.

RYCKMANS, Pierre. As Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga. Campinas: Unicamp, 2010.

7.1. LINKS

https://www.youtube.com/watch?v=8Ck2q3YgRIY&index=98&list=LL6_MT9c5jx7BvX5lai7Cifw

<https://www.youtube.com/watch?v=ihDy3dD-iUg>

https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY&list=FL6_MT9c5jx7BvX5lai7Cifw&index=50

https://www.youtube.com/channel/UC20Auv_N85libh6KsoGGrdw

<https://www.youtube.com/watch?v=N9GtoKGLA6o>

<https://soundcloud.com/gabrielhonzik/peixes-sonharam-que-eram>

<http://projetovizinhanca.art.br/>

<https://www.youtube.com/watch?v=gyq-0uPBTMI>