

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

**INVESTIGAÇÃO ACERCA DA PERFORMANCE E SEUS ASPECTOS
RELACIONADOS A PREPARAÇÃO DO PERFORMER
SÍLVIA REGINA FERRARI LUCAS ALVES**



Marina Abramovic, At 44 1/2, Creative Time's

**Trabalho de Conclusão de curso
Licenciatura em Teatro
Orientação: Profa. Dra. Suzi Weber**

Dezembro de 2010

Dedico esse trabalho a Tai e agradeço à minha família pelo apoio, ao Ezelino pelas conversas, a Profa. Suzi pelas tais “lâmparinas”, a profa. Silvia por incentivar, ao Elcio Rossini, a Alexandra Dias, ao Marco Paulo Rolla pelas contribuições valiosas e ao Joseph Beuys pelo choque provocado.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ioko Ono – performance do Fluxus.....	06
Figura 2: Joseph Beuys em Coyote: I like America and America Likes me.....	10
Figura 3: Marina Abramovic.....	14
Figura 4: Sílvia Regina Ferrare em Quem.....	16
Figura 5: Joseph Beuys.....	19
Figura 6: Marina Abramovic – foto do site tecituras.wordpress.com.....	23
Figura 7: Joseph Beuys – How to Explain Pictures to a Dead Hare.....	27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	05
2 OBJETIVOS.....	08
3 SOBRE ASPECTOS E CARACTERÍSTICAS DA PERFORMANCE.....	09
4 PRESENÇA FORTEMENTE AFIRMADA.....	12
5 SOBRE O MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	15
6 SOBRE ATUAÇÃO	18
7 O FAZER ARTÍSTICO E O FAZER PEDAGÓGICO.....	21
8 SOBRE A PREPARAÇÃO DOS PERFORMES.....	22
CONCLUSÃO.....	26
REFERÊNCIAS.....	28
ANEXOS.....	30

1 INTRODUÇÃO

O contato prático e teórico com a *performance art*, que se caracteriza por ser um espaço interdisciplinar e que busca romper os limites entre as linguagens artísticas, aproximou-me da arte contemporânea de maneira mais atualizada e instigante. Esta aproximação trouxe-me, também, um questionamento sobre o que é arte, qual o espaço da arte e da vida, e os cruzamentos existentes entre esses territórios.

A *performance art* é fruto das transformações ocorridas na Arte na pós-modernidade, tornando-se um espaço/tempo privilegiado para a pesquisa teatral. Por colocar fora de ordem certas convenções do teatro, a performance contribuiu, também, para as discussões em torno da interpretação/atuação do ator. Na performance o ator não está comprometido com a estrutura em torno do drama. Sua meta é a articulação do objeto, do tempo e do espaço através da ação, valorizando o aqui-agora. A ficção mistura-se com a realidade e assim o ator faz a ligação entre as esferas vida e arte, transitando, o seu corpo, nessa **zona de indefinição** (ROSSINI, 2005). Essa zona de indefinição se caracteriza pela ruptura com a representação.

Através do estudo de aspectos da performance podemos compreender melhor as transformações ocorridas na arte em nosso tempo. Para aprofundar meu conhecimento referente à expressão artística da **performance**, resolvi experimentar-me como performer também. Além disso, utilizei entrevistas com outros artistas. Os materiais teóricos consultados serviram de base para esta pesquisa que pretende investigar as formas de preparação que artistas da performance usam para atuar.

Minha formação, tanto no curso de Licenciatura em Teatro, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, como nas oficinas e cursos que frequentei, como o TEPA (1996), por exemplo, atendia parte das necessidades surgidas na experiência vivida na disciplina Laboratório Experimental de Teatro I, ministrada por Elcio Rossini, em 2006, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Além do estudo da *performance art*, também tínhamos a tarefa de criar uma performance. Através de vários estímulos, entre eles, usar imagens de performances já criadas por diferentes artistas como referência, criei a minha própria performance que, agora, veio a ser intitulada *QUEM*. Uma pequena foto de Yoko Ono atrás de uma estrutura de tecido com algumas palavras entrecortadas me serviu de inspiração. Naquele momento

surgiu, então, a idéia de fazer algo usando um tecido que delimitasse dois lados. Élcio sugeriu o uso de um retroprojetor e, automaticamente, eu tinha uma sombra como objeto cênico. Da interação sombra/tecido/corpo cheguei a uma forma que considerei instigadora como instrumento de comunicação.



Figura 1: Ioko Ono – performance do Fluxus

Até então, toda a minha prática artística tinha sido no sentido da construção da personagem coerente com a estrutura de uma dramaturgia. Neste tipo de criação, meu corpo era preenchido pelo conteúdo personagem, com suas características bem definidas, tanto psicologicamente como fisicamente. Para esse tipo de construção de personagem existe toda uma gama de exercícios, de jogos e de técnicas. Mas, em se tratando de performance, quais recursos utilizar para chegar ao corpo que em cena não é sustentado pelo personagem ou por uma dramaturgia? E mais, qual natureza (significado) desse corpo/presença na performance?

Como professora do ensino fundamental e médio, na rede pública estadual, constato que a visão da arte nas escolas, de um modo geral, ainda é a “moderna” ou a das “belas-artes”. Acredito que o estudo da performance como manifestação artística da pós-modernidade, pode contribuir para uma atualização dessa visão, já que ela é vista por muitos teóricos das artes (Goldberg, 2006) e do teatro

(COHEN,1989; FERAL, 2008; SCHECHNER, 2000) como uma manifestação que se caracteriza pelo rompimento parcial das convenções e conceitos de arte estabelecidos e pela interação de várias linguagens artísticas, característica que vem influenciando cada vez mais a arte contemporânea.

2 OBJETIVOS

Neste Trabalho de Conclusão de Curso tenho como objetivos principais as seguintes propostas:

- Desenvolver o estudo e a prática da performance como contribuição para uma atualização da visão de arte na rede pública estadual.
- Contribuir para uma reflexão sobre práticas de formação de atores em Performance.
- Experimentar-me como performer, investigando práticas que facilitem a busca de um corpo atuante em performance.

3 SOBRE ASPECTOS E CARACTERÍSTICAS DA PERFORMANCE

Josette Féral (2008) observa que a performance redefiniu os parâmetros da arte, sobretudo na prática teatral como um todo. Com destaque nas artes plásticas e utilizando-se de elementos teatrais para sua manifestação, a performance tem possibilitado transformar e trazer um questionamento sobre o teatro. A autora desenvolve a noção de performatividade como característica desse teatro que sofreu a influência da performance:

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou de aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatros do ocidente (...), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar 'teatro performativo' (FÉRAL, 2008, p.198).

Para Eleonora Fabião (2008), definir performance é um falso problema , já que uma de suas características é fugir das definições, tal é a diversidade de suas manifestações. Para Cohen (1989), a performance escapa do analítico, em sua essência ela procura escapar a definições e rotulações. Ele define performance como “uma linguagem de experimentação” e “uma expressão cênica”. Ainda, segundo Cohen (1989) , as definições e descrições aproximam-se pouco da sensação de assisti-las. Outra característica da performance é a ruptura com a representação, adentrando, por isso, em um espaço que não é o da ficção, espaço onde a vida e a arte se aproximam. Ela pode ser um ritual ou uma demonstração. Na performance, a quebra com a ficção nos abre um universo de possibilidades.



Figura 2: Joseph Beuys em Coyote: I like America and America Likes me

A partir dos anos 1970, iniciam-se, sobretudo nos Estados Unidos, estudos sobre a performance (*Performance studies*), ampliando o conceito para além do seu aspecto artístico. Diretor de teatro e editor da revista *The Drama Review*, Richard Schechner (2003) constata que a *performance art* é apenas uma das formas do ser humano performar e que defini-la como tal vai depender da cultura em que está inserida e do pensamento dominante de determinada sociedade. Segundo Schechner (2003), a performance é definida como uma “conduta restaurada” e “tipo de conduta comunicativa que forma parte de, ou é contígua com cerimônias rituais mais formais, reuniões públicas e outros vários meios de troca de informações e costumes”. Para ele “Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação”. E ainda, performar é o resultado de certas ações:

- Ser – comportar-se
- Fazer – atividade de tudo o que existe
- Mostrar fazendo – performar
- Explicar essa exposição do fazer – reflexão sobre a performance

Autora de um dos primeiros estudos neste assunto, para Goldberg (2006) no campo artístico a performance surge como ruptura, como modo de transgressão as formas estabelecidas da arte e de seus limites, tanto no início do século XX, com os futuristas rebelando-se contra o modernismo, como contracultura do pós-guerra, quando definiu-se como linguagem artística (COHEN, 1989). Sobre transgressão, Roselee Goldberg nos fala:

Essa postura radical fez da performance um catalisador na história da arte do século XX: sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições-, a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda (GOLDBERG, 2006, p. 7).

No sentido de perceber de forma mais clara as diferenças e semelhanças entre as definições e características da performance, segue um quadro sintético:

	definição	características	
Pavis	“Teatro das artes visuais” que surgiu nos anos sessenta.	- associa, sem conceber ideias, artes plásticas, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. - É apresentada não em teatros, mas em museus e galerias de arte. - Efemeridade e falta de acabamento da produção.	
Férral	Execução de ações	Caráter de descrição dos fatos; Engajamento total do artista, colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações	
Schechner	Tipo de conduta comunicativa que forma parte de, ou é contígua, com cerimônias rituais mais formais, reuniões públicas e outros vários meios de troca de informações e costumes.	- Condutas restauradas - mostrar-se executando a ação.	
E. Fabião	Prática artística que se desenvolve como gênero ao longo da segunda metade do sec. XX. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena	-resistir a definições -desconstrução de modos tradicionais de produção e recepção artística -ênfase no corpo como tema e matéria -desconstrução da representação, desinteresse pela ficção	
Cohen	Linguagem de experimentação e Expressão cênica	-“reforçar o instante e romper com a representação”. - aproximação entre vida e arte.	

4 PRESENÇA FORTEMENTE AFIRMADA

Usarei a expressão “presença fortemente afirmada” de Josette Feral (2008), para me referir a manifestação do corpo na performance. Essa noção de presença me remete a dimensão da forte presença que independe do personagem e da dramaturgia. Esta “presença fortemente afirmada” pode ser afirmada através da plasticidade, da imagem, da sonoridade e outras dimensões que não a dramática, no entanto teatral.

No **1º Plataformaperformance**, evento que aconteceu em Porto Alegre, em maio de 2010 e que contou com a participação de artistas e pesquisadores vindos de vários estados brasileiros, pude assistir um exemplo desta ‘presença fortemente afirmada’ na performance *CABELO* do artista mineiro Paulo Nazareth. Realmente estive diante de uma presença cênica que é difícil descrever, plena de uma energia que se faz sentir. Uma presença expandida, que se construiu no próprio processo de atuação na performance.

Segundo Gilberto Icle (2002, p. 71):

Frequentemente temos a sensação de que determinados atores são cinesteticamente maiores ou mais altos, ou ainda, emanam uma energia quase visível pelo espaço. Estes exemplos costumam chamar a atenção do espectador de maneira eficaz. Estamos diante do princípio da dilatação.

Perguntei-me qual o mecanismo de passagem para esse tipo de presença. Como ela opera em relação ao outro (público), como o artista faz para reunir as condições necessárias até chegar a essa presença fortemente afirmada? O que vi era apenas ação (tarefa), executada diante de um público, através da presença e era ela que dava força ao que estava sendo mostrado.

Monica Dantas (1999), apoiando-se em Maurice Merleau-Ponty, observa que a presença corporal unifica sujeito-objeto e “... é o corpo no presente, ao afirma-lo em suas atitudes e posturas, torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos” (MERLEAU-PONTY apud DANTAS, p.110). O corpo é o unificador do presente, catalizador do tempo e do espaço, instante único que não se repete. Acredito ser esse corpo presente no “aqui-agora” com a consciência concentrada em

cada movimento, que gera essa presença capaz de manter-nos ligados ao que acontece em cena.

Essa noção de presença, em Hans-Thies Lehmann (2007), é auto identidade e só existe por causa de um cotidiano estabelecido, uma pessoa é uma quantidade de possibilidades diversas, sendo, então, a presença uma ilusão.

O corpo do artista performando evidencia a construção/desconstrução das identidades assumidas na experiência social. Buscando a desconstrução, temos uma revelação de outro corpo possível, outra relação com a vida e com a arte se estabelece. A partir dessa nova maneira de vivenciar o corpo, mais livre do tempo e dos papéis desempenhados no dia-a-dia, o performer procura compartilhar com o outro seu desassossego com as coisas da vida.

Como observa Schechner:

A performance se origina no impulso de fazer que passem coisas e de entreter; obter resultados e brincar; detectar significados e passar o tempo; ser transformado em outro e celebrar ser um; (...) desaparecer e exhibir-se; estar em transe e também consciente; focar-se em um grupo seletivo que compartilha uma linguagem secreta e falar aos quatro ventos, ao público mais amplo possível e estranho; (...) Essas oposições e outras geradas por elas, abarcam a performance: uma situação ativa, um processo contínuo e turbulento de transformação (SCHECHNER, 2000, p.58-59)

As tensões geradas por esses opostos estão presentes, também, no corpo do performer, que vivencia as fronteiras não definidas claramente e a ambiguidade contidas na performance.

O corpo do performer se coloca diante do público como veículo para comunicação, troca. Aproximando de Grotowski (1968), o ator se 'auto-sacrifica' para reacender no outro também a sua identidade-presença. Este corpo também propicia um questionamento sobre o que é a vida e como o corpo é transpassado por ela. Ele, também, é o canal por onde seus movimentos, ideologias, crenças se manifestam. Estar diante do público para reafirmar sua presença, deixando claro que na arte, apesar das tecnologias utilizadas ainda é ele, o corpo, o instrumento que liga e faz sair faíscas. A presença tensiona e é a síntese dos movimentos presentes. A presença do corpo é intransponível.

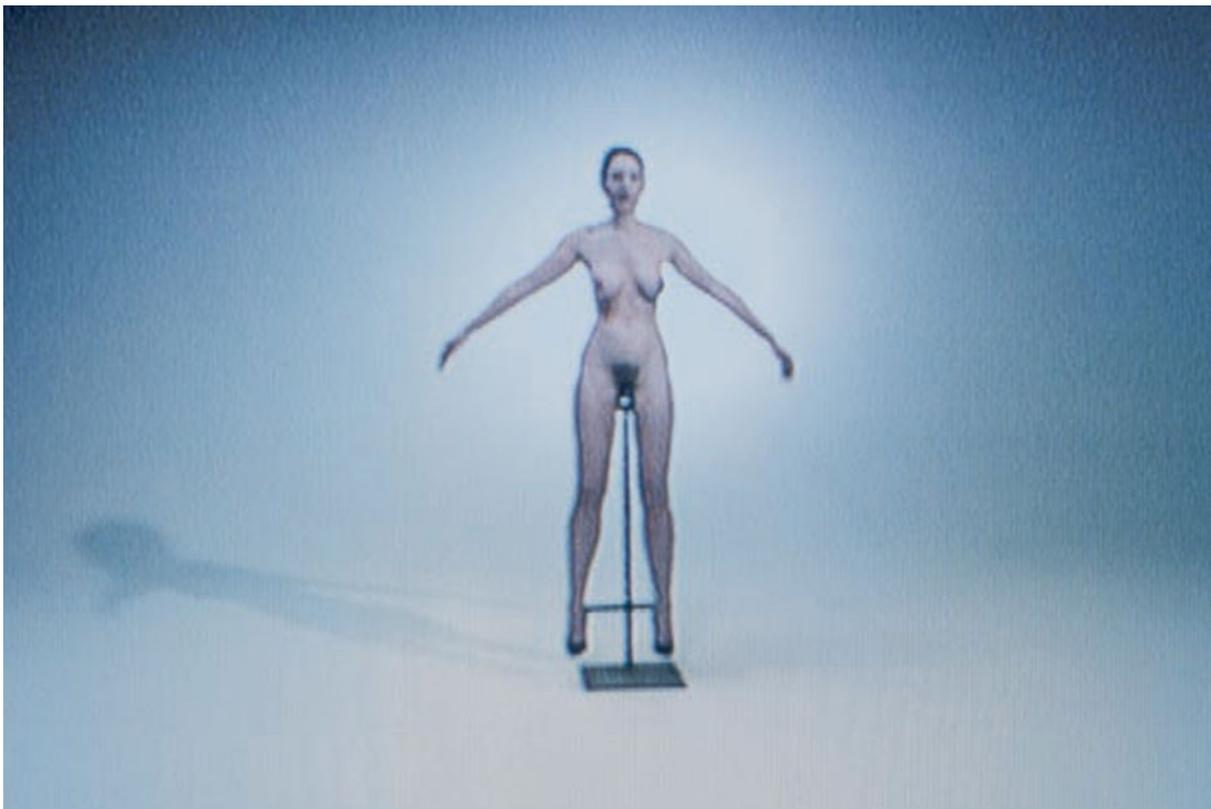


Figura 3: Marina Abramovic

Ainda, sobre presença, Ryngaert (2009) nos diz:

Ela não existe pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor do seu estar no lugar(...) De certa forma, a aptidão para a concentração age sobre a qualidade da presença (RYNGAERT, 2009 p. 55-56).

5 SOBRE O MEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

A criação da performance *QUEM*, se deu em três etapas:

- 2006 – primeiro contato, a descoberta de uma linguagem e a paralisia diante do desconhecido, o processo de criação partindo de uma forma e não o contrário – o conteúdo determinando a forma.
- 2009 – apresentação da performance, retrabalhada, para colegas de elenco da peça *Fragile* (Depósito de Teatro), inserindo uma pequena dramaturgia, que demonstrou-se insuficiente para “segurar” a cena.
- 2010 – instrumento de pesquisa sobre a preparação do performer para atingir uma presença fortemente afirmada.

E é sobre essa última etapa que gostaria de falar mais detalhadamente. A criação aconteceu através de uma vontade interior, da possibilidade de momentos livres de criação, agregando os meios necessários para concretizar-se. Esse processo conectou-me com a arte contemporânea e me permitiu um processo de elaboração de mim mesma como artista.

Vi, através da performance, um meio de atingir o “acontecer”, o “fazer”, o “mostrar-se fazendo” em contraponto ao interpretar. Deu-se em mim, enquanto artista, um processo de ruptura com a representação teatral, abrindo espaço para outro tipo de relação com o público e com a arte.

Eu quis pesquisar as consequências, as imagens e as possibilidades de combinação entre os diferentes níveis da imagem real, no caso, a intersecção da imagem material do corpo e a imaterial da sombra; e, ainda, quais as possibilidades teatrais/perfomáticas- que poderiam existir nessa imagem ambígua. A questão da definição do tipo de trabalho que estava nascendo, se poderia definir-se como teatro de sombras, qual a relação da sombra com o animador, foram questões levantadas nesse processo.



Figura 4: Quem - foto Elcio Rossini

Por outro lado, sem um personagem, eu teria que falar por mim mesma. Meu corpo teria o meu gesto, não o meu gesto cotidiano, certamente, mas outro que não sabia dizer qual era. Foi um processo de autonomia como artista que vai ao encontro com o que é sugerido por Cohen (1989):

Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo o processo, dando sua leitura de mundo, e a partir disso criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 1989, p.100).

Através de experimentações muito livres, de experiência com objetos, de movimentos sem intenção, da não utilização da narrativa, a performance foi criada e me trouxe esse novo posicionamento como artista, como criadora.

Durante o processo de ensaios, o maior desafio foi atingir essa “presença fortemente afirmada”, que tem o poder, por si só, de sustentar todo o trabalho. Para conquistá-la recorri a uma preparação baseada nas que serão mencionadas mais adiante, além de uma síntese de minhas experiências em teatro e que envolvem exercícios de yoga, de respiração e outros elaborados por mim a partir de observações de outros artistas. Outros recursos foram importantes, tais como: a busca pela presença enquanto preparava o cenário, trocava de roupa, durante a tarde, mesmo antes de chegar ao DAD, no meu relacionamento com as pessoas. Em todos esses momentos busquei uma maior escuta do outro e estive verificando a

reação a essa escuta. Posso dizer que busquei uma consciência ampliada, atenta aos detalhes e as transições de um momento para outro.

Identifiquei como sendo performance este trabalho pois ele está muito mais centrado na imagem do que no texto, embora o mesmo tenha sido utilizado como um recurso a mais para a criação. A narrativa é fragmentada, não dá informações claras sobre o que está acontecendo e quem é a figura que está em cena. Não houve um trabalho de construção de personagem, eu me mostrava parcialmente enquanto entrava e saía de “personagens”. A dificuldade em encaixar em algum gênero artístico também é outro fator que, para mim, aproxima esse trabalho da performance. Também o espaço para realizar esta apresentação não era um palco, e sim uma porta, que se caracteriza enquanto espaço cotidiano.

6 SOBRE ATUAÇÃO

Para muitos artistas, o trabalho do performer liga-se a noção de tarefa, em estar em cena com o objetivo de executar uma tarefa. Em **Objetos para ação**, Elcio Rossini diz que para isso ele não precisa de acessórios ou elementos decorativos, ele precisa articular objeto, corpo e espaço, para atingir o objetivo proposto (cumprir a tarefa). Vejo aí uma diferença importante entre atuação em performance e interpretação teatral. Embora ambas sejam expressões cênicas, no caso da performance, a “ trajetória da ação torna-se matéria maleável, podendo adquirir modulações que estarão de acordo com a experiência e preparação corporal do performer” (ROSSINI, 2005). E ainda:

O performer não enfatiza as oposições que os movimentos do seu corpo enfrentam utilizando artifícios (...) Ele não simula ou enfatiza o esforço valendo-se de recursos como a ampliação dos gestos, as expressões faciais ou o uso da pausa, por exemplo (...) O drama cabível para este trabalho é aquele que surge de uma relação concreta entre objeto e movimento do corpo do performer. (2005, p. 49).

O como a ação acontece é que passa a ser o centro de interesse e não mais a história que será encenada. O corpo do performer não esconderá as dificuldades por qual passa e expõe, “ao vivo e a cores” sua realidade psicofísica.

Estabelecendo uma quebra com a ficção, a atuação em performance, propõe outras questões e relações para o corpo, que são diferentes da relação ator/personagem do teatro tradicional. Essa dicotomia ator/personagem presente na representação teatral, na performance se amplia, pois o que está em questão são vários papéis, tendo em vista a ruptura mencionada:

Para se compreender melhor essa questão, é interessante ter como referência a Teoria dos Papéis. Os papéis que estão presentes não ficam apenas a nível da dicotomia ator-personagem. O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de ‘máscaras’ (COHEN, 1989, p. 58).

Outra diferença apontada por Cohen (1989) entre ator-interprete e o performer, é a capacidade deste último de conduzir o “espetáculo-ritual” dando ênfase ao aqui-agora. O performer, através de sua presença, é quem vai sustentar todo o trabalho.

No atuar o estado psicofísico do performer se compara ao corpo em êxtase do xamã, que por sua vez, é comparado por Schechner (2000) ao do ator santo de Grotowski.

Cohen diz que o performer trabalha sobre sua máscara ritual:

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



Figura 5

Um outro aspecto da performance é o político.

Segundo Cohen (1989), para o performer atuação não é profissão e sim, palco de experiência ou tomada de consciência para utilização na vida. Pelo menos para uma parcela de artistas é assim. Porém, a manifestação é bem diversa e, em muitos casos, é vista como uma profissão, um meio de sustento.

O corpo, matéria da performance, é o ponto onde se cruzam tensões do que é construído socialmente e da busca pela transformação/libertação desse construído, buscando os possíveis caminhos a serem percorridos a partir de escolhas conscientes ou não.

7 O FAZER ARTÍSTICO E O FAZER PEDAGÓGICO

A pesquisa como prática para o professor de Arte deve ser uma constante. A pesquisa alimenta e integra o trabalho pedagógico desenvolvido em sala de aula com o trabalho artístico, encontrando situações comuns a esses universos. Através do processo pedagógico o professor de Arte incorpora o ambiente da escola e o seu relacionamento com os alunos ao seu fazer artístico e vice-versa. O aluno ganha com esta prática, pois o processo de criação estará sempre em desenvolvimento a partir das experiências vividas na pesquisa pelo professor e por ele mesmo. Segundo Dantas (1999):

É um saber fazer que pode ser continuamente reinventado, tornando-se um formar. Pois bem ressalta Pareyson (1993), o fazer torna-se um formar não quando se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas, quando, durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes: quando as regras são definidas durante o ato criador e quando o fazer inventa o próprio modo de fazer. Este processo de invenção do fazer permite uma constante recriação da técnica (DANTAS, 1999, p.31).

A experiência é formativa, ou seja, ela é, sem dúvida, uma fundamental fonte de aprendizado. Por isso, fiz a escolha de colocar em prática o estudo desenvolvido sobre a performance, experimentando-me como performer. Considero de suma importância esse processo, pois me possibilita uma aproximação com o fazer artístico, com a prática e seu saber incorporado, vivido.

8 SOBRE A PREPARAÇÃO DOS PERFORMERS

Por lidar mais diretamente com o momento presente e ter um contato mais direto com o público como indivíduo e não como um personagem, a preparação do performer exige uma “energização” do corpo diferenciada da do personagem. São muitos os artistas que lidam com a performance que referem ao trabalho com a energia para que a sua presença possa ser a força que sustentará a cena. Direcionando a energia disponível que, geralmente, se dispersa nas tarefas cotidianas, para a ampliação da presença, o performer cria, desta forma, um campo mítico (COHEN, 1998) onde vivenciará a experiência da performance. Em entrevista concedida a este Tcc, Marco Paulo Rolla fala sobre sua preparação: “eu não atuo simplesmente, eu medito, transmito energia, crio uma presença” (vide anexo).

Para chegar a essa presença fortemente afirmada de que fala Féral e como diz Cohen (1998) , adentrar esse **campo mítico**, o performer usa uma forma de preparação que, muitas vezes, vai cruzar o espaço da arte e da vida. O performer vai ao encontro do que muitos autores chamam de estado zen, como veremos nos exemplos a seguir.

Sobre Eletroperformance (espetáculo de Guto Lacaz), Cohen diz que “... não existe esse trabalho de preparação do performer. Isto é intencional, não existe a preocupação com a interpretação. O artista está livre (das técnicas teatrais) e anda e fala no espaço cênico como quiser” (COHEN, 1998, p. 86). A preparação do performer depende do artista, da criação em questão e de sua prática, isso porque a performance é uma arte interdisciplinar, abrangendo artistas oriundos de várias linguagens artísticas.

Cohen, em **Work in Progress na cena contemporânea**, descreve a preparação dos “atores-performers”, para suas performances, como “formulado a partir da empiria (laboratórios, vivências, workshops, montagens de peças) e de cruzamento de conceitos diversos (sistema gurdjieffiano, modelos budistas, Gestalt), essa conceituação advém de percepção, sensação, ideação.” (1998, p.67). Pretende-se, com ela, adentrar o “campo mítico”, descrito como “um tempo-espaço que se insere no tempo cotidiano (experiência do ordinário, das relações objetivas)” (p. 67, 1998). A partir de laboratórios com atores, Cohen (1998) observou algumas

práticas que facilitam a instauração desse campo mítico como: inteireza, adensamento, exacerbação, ampliação da presença – colocação do potencial psicofísico inteiramente alinhado com o trabalho presente .

Como exemplo dessa preparação variada e diferenciada da de um ator do teatro tradicional, por exemplo, cito os “Trabalhos em Campo Pessoal” (presentes em **Work in Progress na cena contemporânea**) que consistem em exercícios tais como: amplificar a atenção e registrar os acontecimentos cronologicamente para, no dia seguinte, a partir da lembrança, representar, através da escrita, esses acontecimentos; representar, através de desenho, imagens internas e seu campo dinâmico de forças.

Eleonora Fabião (2008), no artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” coloca que essa preparação trata-se de “experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade, com a metafisicalidade; confronto este que, penso, tonifica o atuante para além de gêneros ou técnicas específicas” (Fabião, 2008, p. 241). A autora cita as propostas de Marina Abramovic, em seus workshops: “durante um período de uma hora, escreva seu nome apenas uma vez num papel branco sem levantar a caneta” ou “andar para longe de casa; parar; vender-se; encontrar o caminho de volta” ou “da manhã até à noite, movendo-se o mais lentamente possível, fazer as ações cotidianas” (Fabião, 2008, p.241).

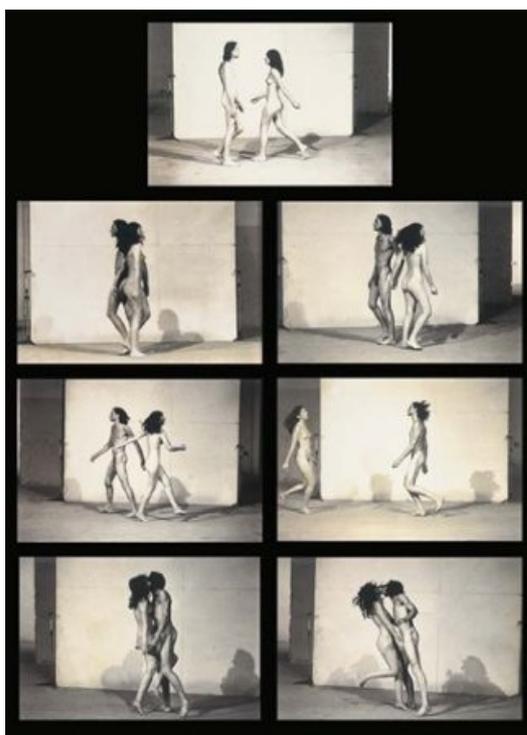


Figura 6: Marina Abramovic – foto do site tecituras.wordpress.com

Estas práticas são de aproximação da vida e da arte, elas percorrem esse espaço, servindo, o corpo do artista, de instrumento de ligação entre estas duas esferas. Essa preparação adentra, em muitos casos, o nível do cotidiano, o pessoal do artista, interfere neste nível e é um processo contínuo em que não há separação entre preparação, ensaio e apresentação da performance. Uma preparação diferente, pois, a atuação na performance não é sustentada pelas convenções teatrais, o espaço/tempo brincam com o ficcional e o real, diferente do teatro de ilusão onde o ator é sustentado pela convenção e pela história.

Para Alexandra Dias (vide anexo):

No entanto, partindo da idéia de que o treinamento se trata de um processo para a escuta aguda e íntima de si mesmo – uma definição muito própria de arte de performance – , ele transborda para ir além de uma obra específica, para fora da sala e do tempo do ensaio. O treinamento não está em função do espetáculo, ele percorre a vida, vibra quando dialoga com meu processo e quando aguço a escuta. Quando não estou na obra, também estou treinando. Assim, uma consciência aguda de si é o que move o treinamento. Esta consciência se relaciona com o estudo do corpo que busca, através da experimentação com o movimento, novas possibilidades, explora riscos, limites, coloridos. O mergulho acontece quando percebemos que a criação se dá o tempo todo. Essa imersão no processo de si se relaciona com a opção por uma técnica, uma visão de corpo que encontra seu espaço na profunda relação do performer com seu movimento. Um espaço íntimo de descoberta dentro de si mesmo vem de um mergulho profundo do performer no seu corpo e no que o envolve. É através dessas descobertas que podemos encontrar um lugar muito próprio e é a partir disso que nos posicionamos, nos relacionamos com o mundo, politicamente, e com outros artistas.

Ou seja, essa preparação, como podemos verificar, através de vários exemplos, não visa apenas a conquista de um corpo e mente disponíveis e flexíveis para interpretar da maneira mais convincente determinado papel. Ela também envolve um modo de vida que busca encontrar a si mesma, sendo a linguagem da performance e da arte o canal para trocas e manifestações de seus questionamentos, encantamentos, sentimentos e ideias.

Grotowski clarifica: “ o performer, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos (...) O performer não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo canal através do qual as forças circulam (FÉRAL, 2009, p 241).

O caráter de não representação, de encontro público-performer vivenciando intensamente o espaço/tempo do aqui-agora, a presença fortemente afirmada como condutora do acontecimento, criam, também, o caráter de ritual da performance.

CONCLUSÃO

A performance me possibilitou a invenção de um modo de fazer, pois é um espaço de experimentação, valorizando a experiência como fator formativo e criador. Com relação a compreensão da formação do performer, concluo que os exemplos são mais individuais. Por se tratar de formações diferentes não há uma “linha” ou “método” geral a seguir.

Esta pesquisa é apenas uma introdução ao estudo da performance e em particular da *performance art*.

Este estudo teórico e prático da performance me possibilitou uma atualização nas artes enquanto artista e professora. A partir dessa experiência, o meu desafio é levar essa contribuição para a rede pública de ensino, onde atuo como professora. Por isso a importância da compreensão dos aspectos da performance e da formação do performer na arte contemporânea.

A partir da coleta de dados (entrevistas, teoria e minha experiência) e da análise deste material, concluo que a preparação para a performance não está somente em função do espetáculo, ela percorre a vida do artista, servindo como experiência para utilização na própria vida.

O performer busca através de sua preparação uma ampliação de sua presença assim como fazer de seu corpo um canal de ligação entre vida e arte. Essa preparação acontece em todos os momentos da sua vida, é um contínuo, muitas vezes não há separação clara entre o que é a vida e o que é arte. Uma influencia a outra, a busca artística é uma busca pessoal, como pude verificar com os entrevistados. O artista da performance quer entrar em comunhão com o outro através de um rito, aproximando-se, podemos dizer, das origens do teatro.

Após esse estudo acredito que a experiência prática na formação do professor de Arte e na formação de estudantes é fundamental. Por isso a necessidade de realizar uma pesquisa não apenas teórica mas, também, prática.

Essa pesquisa me abriu um caminho para uma prática, enquanto professora de Arte, que ambiciona proporcionar aos estudantes do ensino público estadual um conhecimento prático e teórico da arte de nosso tempo.



Figura 7: Joseph Beuys – How to Explain Pictures to a Dead Hare

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONATTO, Mônica Torres. **Juntou deu nisso**: percursos entre arte contemporânea e processo de criação na escola. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva: Universidade de São Paulo, 1989.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva: 1998

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

DIAS, Alexandra Gonçalves. **Performance-me**. O processo de si pelo movimento dos desejos. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação. Porto Alegre, 2009.

DIEGUEZ, Ileana. **Escenarios Liminales**: Teatralidades, Performances y Política. (s.c.): Hardcover, 2007

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Sala Preta, 2008.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta, 2008.

FÉRAL, Josette. **Performance e performatividade**: o que são os estudos performáticos. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

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

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

ROSSINI, Elcio. **Objetos para ação**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance** – teoria, practicas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas Universidad de Buenos Aires, Secretaria de Extensión Univesitaria, 2000.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** São Paulo: Percevejo: 2000.

WEBER, Suzane. The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa. **Revista Repertorio**, 2010

A N E X O S

Entrevista com Elcio Rossini

1. Como tu iniciaste nas artes?

Começou na adolescência. Eu gostava de desenhar e durante o segundo grau, em que morei em Caxias do Sul, eu comecei a frequentar um atelier e ganhei um prêmio com uma escultura que eu fiz. A partir daí o contato se intensificou e eu soube que essa seria a minha profissão.

2. Eu te conheci como diretor de teatro e sei que já trabalhaste como ator. Sim. O que aconteceu foi o seguinte: eu trabalhava com desenho e, em algum momento eu conheci o pessoal do Balaio de Gatos e, em especial, a Neca Mena Barreto. Ela me convidou para ir aos ensaios e eu comecei a fazer coisas com eles. No início eu pintava, fazia um desenho durante o espetáculo. Outro fato importante é que eu fiz uma Licenciatura em Educação Artística e nessa licenciatura incluía algumas disciplinas do teatro e isso foi importante porque eu era muito tímido, mas no teatro, naqueles exercícios eu encontrei um meio interessante, divertia, abria uma porta naquele momento. Então essas duas coisas foram decisivas e aconteceram paralelas: a participação no balaio de gatos e essas disciplinas do DAD.

3. Esta desenvolvendo algum trabalho atualmente?

Quando eu estava no DAD, no meu último contrato, eu fiz um laboratório com as alunas, que deu origem a uma performance que chama *Figuras e Fantasmas*. A partir dessa performance eu escrevi basicamente toda a minha tese. Tudo o que eu fiz em decorrência disso, eu aplico os mesmos princípios, pensando qual seria a atualidade desse procedimento contemporâneo. A partir do meu trabalho, a ideia é tentar entender o que tá em jogo nesse procedimento, quais são os elementos que estruturam esse procedimento, a ideia do tempo, de atuação, não atuação, as

quantidades de atuações empregadas, a idéia repetição e combinando esses elementos estruturais, acho que agente poderia, então, pensar em tarefa num campo ampliado.

4. Como é, para ti, essa relação da atuação e não atuação no corpo que vive nessa *zona de indefinição*?

Tem uma citação interessante: o corpo do artista, já de imediato, representa alguma coisa na performance. Em primeiro lugar porque ele é o artista fazendo algo. Eu acho que tem duas noções que nós poderíamos trazer que é: o teatro pensa muito num corpo preparado, numa determinada tonicidade, numa determinada qualidade de ações. A performance, especificamente do campo das artes visuais, não pressupõe o mesmo tipo de qualidade. Poderíamos pensar que qualidade é essa. Às vezes, esse corpo que é interessante de ser visto não está numa preparação física, está numa integridade de eu estar fazendo algo na frente de alguém, o quanto estou engajado nessa ação. Isso não é uma conversa que tenha fim, uma resposta única. Muitos pesquisadores e artistas se debruçam sobre esse problema sem encontrar uma solução exata. O que faz com que eu me torne interessante para o outro ver, que minha ação se torne interessante? Em relação ao atuar e não atuar, tem um autor que fez uma análise muito simples, mas eficiente de um determinado ponto de vista. Ele propôs uma escala entre o atuar e o não atuar e pensou que o que está em jogo nisso. Ele começou a perceber que tem coisas que são lidas como atuação e, às vezes, a pessoa nem está atuando. Tem quantidades de atuações que são colocadas no ator sem que ele necessariamente atue. Um dos exemplos que ele cita: na época do natal uma pessoa que trabalha como Papai Noel está tomando um lanche numa lancheria. Tu vê o cara vestido de Papai Noel na lancheria, tu sabe que ele não é o Papai Noel, ele tá ali no intervalo do trabalho. Numa outra situação agente vê essa mesma pessoa atuando como Papai Noel em um cenário decorado. Então, através desses elementos que rodeiam o ator que é a roupa, a circunstância, tu podes ir acrescentando

níveis à idéia de atuação sendo que, o não atuar, a gente pode questionar se isso existe ou não. Não existe, porque de alguma maneira tu tá sempre colocando alguma coisa. Às vezes, é muito mais interessante essa atuação que não está no palco, que é muito mais coloquial, alguma coisa tu chama naquele momento que torna interessante para o outro. Essa questão começou a ser muito tratada, as pessoas têm falado muito nisso. Uma coisa interessante nesse caso é que o ator não é mais aquele cara que interpreta um papel, que vive um tempo diferente desse aqui. A ideia de performer rompeu com isso, o ator pode ser parcialmente ele, evocando para seu corpo determinadas qualidades sem viver o papel que seja de um outro. A ideia de tempo também tá colocada nisso, não é uma representação, a ideia de performance ampliou o campo porque mesmo as performances dos artistas contemporâneos existe representação, as vezes, estão representando no sentido clássico da palavra. É tão difícil hoje agente criar um limite.

5. E como a idéia de tarefa, que tu refere em tua dissertação, se relaciona com a performance?

A tarefa, descolada da referência artística, também é uma coisa do cotidiano. Se agente considera aquele texto da Roselee Goldberg, a performance teve origem no futurismo e depois foi retomada nos anos 60, onde se estabeleceu mesmo como agente conhece hoje. Ali essa mistura entre arte e a vida, essa coisa da individualidade, do próprio artista estar se colocando em ações muito banais, fazendo tarefas cotidianas esta colocada. Na própria palavra tarefa cabem varias coisas, como na performance também. Ao mesmo tempo que é um gênero, ela também diz outras coisas, esta em todos os cantos. São palavras que começaram a adquirir um tamanho que não tem fim. A performance não é só isso de apresentação, além de ser desempenho ela esta sendo empregada em outras áreas do conhecimento, em outros campos.

6. Como tu começou a trabalhar com performance?

Eu comecei nesse laboratório, que fiz no DAD. Nos meus últimos trabalhos eu sempre tive um fascínio pelo objeto, por causa da minha

formação, claro. Em vários trabalhos eu ia levando para os atores objetos. A tendência do ator é sempre a representação . Eu comecei a desenvolver um objeto que é um *inflável* e quando eu levava para os atores eu tinha uma dificuldade de usar o que eles fazem por causa dessa tendência. Eu quis, logo no início, trazer uma ideia de dança , de coreografia, de agrupá-los , bem uma ideia de coreografia mesmo. Eu fugi dela por um certo receio de entrar num campo que eu desconhecia que é a dança. Hoje estou bem a fim de experimentar isso. Daí que eu comecei, com aqueles objetos. E vi que era um campo interessante. Também porque teatro é uma coisa difícil de fazer . Eu tenho, periodicamente, interesses muito diferentes. Ao longo de minha trajetória como artista, eu fiz muitas coisas diferentes, mudando de rumo, trocando totalmente. Agora eu acho que estou mais estabelecido, as coisas conversam e estão mais entremeadas e por isso a performance é um caminho interessante e porque eu resolvo sozinho.

7. Tu te consideras um performer?

Eu gostaria de me considerar um artista. Como um artista contemporâneo, nos momentos oportunos, eu uso os determinados gêneros. Por isso não me considero um performer ou ator. Eu não queria voltar a atuar, mas ali com o trabalho, com as alunas, me deu vontade de voltar a fazer. Também porque a Romanita, minha orientadora, ficou questionando o porque eu não fazia também. E com os objetos eu sempre precisei experimentá-los, dominar o movimento, saber sobre ele, até para construí-los, então eu já tinha essa prática e acho que foi uma coisa natural. E hoje eu tenho feito. Sobre esta experiência tem sido muito bom falar, eu tenho gostado, nesse caso onde a duração é importante e tem alguns conceitos que estou explorando. Depois dessa, apresentei outros tipos em que a estrutura é a mesma: são durações longas. O que elas tem de peculiar é serem situações inusitadas e num segundo momento isso vai se esvaziando essa coisa que parecia muito estranha vai

se esvaziando e tornando banal por ser repetida. Criar uma relação com o lugar, pensar a ideia de instalação, de coisa que muda, por exemplo, a forma, mas mantendo essas estruturas que te falei, o tempo, a ideia de repetição.

8. Esses são os elementos da performance?

Eu considero que são os elementos que estruturam as tarefas, devem ter outros, mas os mais essenciais para mim são esses. A partir de quantidades e combinações eu poderia ter um procedimento aberto e contemporâneo, eles estão interligados. Tempo no sentido de duração, mas duração com o objetivo de criar naquele que vê uma experiência diversa da ideia de uma duração fechada que tem o tempo determinado. E essas performances não tem um tempo determinado elas podem acabar em uma ou duas horas, depende muito da nossa disponibilidade e do público também. A ideia é que sempre se esvazie de que o público possa ir embora sem que aquilo tenha terminado, que ele vá enjoando. Outra ideia presente é o que é espetacular? Tem várias possibilidades de pensar o que é espetacular. Acrescento a essa discussão a ideia de novidade, o espetacular é o que prende a atenção do espectador. Quando a novidade se esgota começa a cair o nível de espetacularidade e como consequência o nível de interesse do público.

Entrevista com Alexandra Dias

1. Como você iniciou nas artes?

Comecei fazendo ballet clássico quando tinha 7-8 anos.

2. Qual é a sua formação artística?

Sou artista da performance, bailarina e professora. Realizei graduação e Mestrado em Artes Cênicas na UFRGS e sou professora do Curso de Dança-Licenciatura da UFPel. Desenvolvo trabalhos por meio de performances solo e também com o grupo PROJETO MAX, juntamente com André Mubarack e Michel Capeletti. Fui estudante e posteriormente professora na International Peoples's College na Dinamarca. Estudei com Irion Nolasco, Tatiana da Rosa, Ricardo Leon, Anita Saij, Thomas Leabhart, Inês Marocco, Maria Lúcia Raymundo, Nicole Kehrberger e Andrew Tsubaki. Interesse-me pelo estudo do corpo, performance, questões de interdisciplinaridade e processos de criação.

3. Está atuando ou preparando algum trabalho nesse momento?

Continuo em processo com meu trabalho solo, iniciado no Mestrado em Artes Cênicas na UFRGS em 2007. Primeiramente tinha o se intitulava "Sem Título", após se tornou "Lágrimas para Medos" e agora se chama "Às sombras das mulheres velhas". O processo é contínuo, eu posso retornar a outros projetos como "Quarto Escuro" (projeto colaborativo), ou partir para desejos novos...

4. Qual é a sua preparação para atuar?

Cada obra pode solicitar uma metodologia própria que será desenhada a medida de seu processo; assim, posso adotar procedimentos variados de acordo com o movimento da própria criação. No entanto, partindo da idéia de que o treinamento se trata de um processo para a escuta aguda e íntima de si mesmo – uma definição muito própria de arte de performance - , ele transborda para ir além de uma obra específica, para fora da sala e do tempo do ensaio. O treinamento não está em função do espetáculo, ele percorre a vida, vibra quando dialoga com meu processo e quando aguço a escuta. Quando não estou na obra, também estou treinando. Assim, uma consciência aguda de si é o que move o treinamento. Esta consciência se relaciona com o estudo do corpo que busca, através da experimentação com o movimento, novas possibilidades, explora riscos, limites, coloridos. O mergulho acontece quando percebemos que a criação se dá o tempo todo. Essa imersão no processo de si se relaciona com a opção por uma técnica, uma visão de corpo que encontra seu espaço na profunda relação do performer com seu movimento. Um espaço íntimo de descoberta dentro de *si mesmo* vem de um mergulho profundo do performer no seu corpo e no que o envolve. É através dessas descobertas que podemos encontrar um lugar muito próprio e é a partir disso que nos posicionamos, nos relacionamos com o mundo, politicamente, e com outros artistas.

5. Essa preparação é diferente conforme a expressão artística desenvolvida a cada trabalho?

Não. A preparação pode mudar em função de um processo de vida, de uma visão de arte que está sempre em processo, das especificidades de um trabalho, mas não por causa da “expressão artística” a que pode

pertencer. Devemos, inclusive, refletir sobre os limites de uma dada "expressão artística" e perceber o que realmente move um trabalho, se é uma determinada definição, campo, gênero de arte ou se são os desejos do artista/grupo/coletivo implicado no processo.

6. Em sua opinião existe alguma diferença no significado do corpo no teatro/dança e na performance? Quais características o corpo apresenta em cada uma dessas linguagens?

Sim, creio que existam diferenças, assim como existem múltiplas visões de corpo. Porém penso que o que define essas diferenças não está no limite - muitas vezes poroso - que distingue uma arte da outra. Desta forma, no momento, me autorizo a falar a partir do meu entendimento - que parte de uma prática específica - do que está implicado no meu modo de ver/pensar corpo:

Meu corpo sou eu (corpo=*self*). Gosto de me perceber *apenas corpo, pois* quer dizer que me reconheço, no sentido de que estou possibilitando uma escuta que se dá no momento presente, que estou atenta à experiência do corpo e daquilo que o/me envolve. Assim, esta percepção não indica uma individualização, um fechamento em si; pelo contrário, aponta um corpo conectado que não está alheio a nada, que se percebe mutável e que por esta condição está desejoso por negociações. Assim, não é um momento de clausura, mas de abertura, de convite a agenciamentos. Em eterna construção, o corpo "*self*" não se encerra, está sempre em processo. A escuta de si se dá nesta instabilidade em que não existe um ponto de partida ou chegada fixo, pois o corpo é processo. É assim que se constitui este processo de si mesmo, nesta percepção de que o espaço íntimo só acontece porque está sempre em relação. Acho muito precisa a definição de Jean Marie Pradier :

"o corpo dançante é um corpo pensante, que a vida deve ser entendida

nas dimensões complementares, carnavais e espirituais e que o espaço da consciência não está fora do corpo”.

7. Você se considera uma performer?

Sim.

8. Com a performance entrou em sua vida?

Por volta de 1999-2000, ao folhear uma edição da *The Drama Review* na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, me deparei com o texto de Deb Margolin, “*A perfect theatre for one*” no periódico *The Drama Review* (publicação de 1997).

Posso dizer que, se “Assassino” (espetáculo solo dirigido por Irion Nolasco em 1999) despertou a minha vocação e desejo autoral, o texto de Margolin legitimou e impulsionou para todas as direções esta vontade. Eu vibrei com cada palavra da autora e queria mais. Foi assim que eu entrei na arte de performance, através das palavras da artista. A performance se insurgiu diante de uma emergência pessoal como uma possibilidade fantástica. Desta forma, a minha noção de autoria e de performance – pois são noções interdependentes – estão diretamente relacionadas as concepções que Margolin apresenta naquele primeiro texto que li e em outros que fui encontrando ao longo do meu caminho como Guillermo Gómez-Peña, La Ribot, Rachel Rosenthal, Deborah Hay.

Entrevista com Marcos Paulo Rolla

1. Como você iniciou nas artes?

Este processo foi muito natural em minha pessoa, desde criança mesmo me apresentava sempre na escola, estudava piano desde os 5 anos, gostava de dançar desenhar, representar, música...etc. Fiz música e piano até os 22 anos, mas aos 18 entrei para escola de Belas Artes. Também junto estava sempre envolvido com teatro e dança.

2. Qual é a sua formação artística?

Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG.

3. Está atuando ou preparando algum trabalho nesse momento?

Sempre estou criando...sem parar, tem um monte de projetos irrealizados esperando, é ininterrupto.

4. Qual é a sua preparação para atuar?

Eu não atuo simplesmente, eu medito, transmito energia, crio um presença. Faço muitas coisas, Yoga, Gyrotonic e Pilates, atualmente.

5. Essa preparação é diferente conforme a linguagem artística desenvolvida a cada trabalho?

Não, esta preparação é para o corpo como um todo, para a força da presença e do músculo.

6. Em sua opinião existe alguma diferença no significado do corpo no teatro/dança e na performance? Quais características o corpo apresenta em cada uma dessas linguagens?

São diferentes. Acho que hoje estas diferenças estão se misturando mais. A performance usa a dança e o teatro como linhas paralelas a proposta de um corpo menos representado e mais energia da presença imagética. O teatro é mais narrativo, a dança mais formal e a performance, tudo junto mais o que mencionei acima.

7. Você se considera um performer?

Sim, mas como um todo sou artista, pois trabalho com muitos outros materiais.

8. Como a performance entrou em sua vida?

Mais pela música.