

O NOIVA: Primeiros movimentos de uma pesquisa-criação em Artes Cênicas

THE BRIDE MAN: The first movements of an arts-based-research in Performance-art

Fabício Theiss

theissfabricio@gmail.com

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Fernanda Areias de Oliveira

fernanda.areias@ufma.br

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Resumo:

Este ensaio apresenta os movimentos de uma pesquisa-criação que está sendo desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e que tem como fonte disparadora uma fotoperformance criada pelo pesquisador em 2012. O objetivo desta escrita é expor as etapas metodológicas dessa pesquisa, bem como apresentar relatos e memórias do pesquisador que influenciam sua criação. Essa investigação artística tem como base de experiência laboral o programa performativo apresentado pela pesquisadora Dra. Eleonora Fabião. Trata-se da etapa inicial de uma pesquisa-criação que, como tal, o compartilhamento público se faz necessário tanto para o prosseguimento do trabalho em questão quanto para a troca entre os pesquisadores que buscam processos metodológicos para suas respectivas pesquisas em Artes Cênicas.

Palavras Chave: pesquisa-criação, fotoperformance, performance, programa performativo.

Abstract:

This essay introduces the movements of an arts-based-research which is being developed in the Postgraduate Program in Performance-Art at Federal University of Maranhão (UFMA), and its trigger source is a photoperformance created by the researcher in 2012. The aim of this paper is to unroll the methodological steps of this research, as well as to present some memories of the researcher which influence his creation. The base of the labor experience of this artistic investigation is the “performative program” presented by the researcher Dr. Eleonora Fabião. It is relevant to highlight that this research is in its initial stage, meaning that public sharing is necessary for its continuance but also for the exchange among the researchers who are carrying on their own arts-based-research and are seeking for methodological process models.

Key Words: arts-based-research, photoperformance, performance, performative program.

“o corpo é a superfície inscrita pelos acontecimentos”

Michel Foucault

A pesquisa-criação vem se tornando um corpo dentro das universidades brasileiras, desenhando um novo cenário acadêmico nas Artes Cênicas. No artigo *Experiência e história na pesquisa em artes* do ano de 2014, o pesquisador Mario Fernando Bolognesi o inicia dizendo que a pesquisa em artes no Brasil vivia sua infância. O autor credita o termo infância à “ausência de teorias e métodos consolidados para subsidiar tal ação” (BOLOGNESI, 2014 p. 145-146). Na pesquisa-criação, a criação do(a) artista passa a ser um procedimento de investigação apoiado academicamente. Assim, o campo das Artes Cênicas, apesar de se utilizar de outras disciplinas como fonte de conhecimento, tais como a história, a filosofia e a antropologia, caminha para reconhecer um campo autônomo de produção de conhecimento, na qual o processo artístico torna-se o objeto de estudo em uma pesquisa científica.

Segundo o pesquisador Robin Nelson¹, a prática como pesquisa - termo que o autor utiliza para tratar da pesquisa prática em artes - pode ter originado na Finlândia em meados da década de 80 do século XX, mas o autor salienta que a relação entre pesquisa em artes e suas práticas é muito mais longa. Isso quer dizer que a pesquisa-criação tem se espalhado por todo o globo acadêmico no âmbito das Artes ao longo de 30 anos. Na Grã-Bretanha, isso se deu mais precisamente quando algumas universidades assumiram o comando de alguns conservatórios de música, teatro e dança, e tiveram o desafio de integrar a prática dessas artes ao rigor acadêmico (NELSON, 2014). Já as universidades estadunidenses desenvolveram um largo campo de estudos mais forte nas áreas das Artes Visuais e da *Performance-art* (NELSON, 2014). A Austrália tem se tornado uma força significativa nos estudos práticos em artes e há também um grande número de pesquisas dessa natureza nos países Nórdicos, na África do Sul, na França e no Canadá (NELSON, 2014). O núcleo de pesquisa SenseLab², com sede em Montreal, é uma rede internacional de artistas e acadêmicos que pesquisam e experimentam práticas que fundem arte e filosofia, tendo o processo de criação e a ação do pensamento como objeto de investigações. Fundado em 2004 por Erin Manning com o desejo de construir um ambiente solidário favorável a novos modos de encontros e expressões, o SenseLab representa um centro potente de estudos em pesquisa-criação no Canadá. No Brasil, alguns Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas de Universidades públicas possuem uma linha de pesquisa que abarca estudos de pesquisa-criação. A Universidade Federal do Rio Grande

¹ Diretor de pesquisa *Royal Central School of Speech and Drama* da Universidade de Londres.

² [HTTP://SENSELAB.CA/WP2/](http://senselab.ca/wp2/)

do Sul (UFRGS) possui a linha de pesquisa Processos de Criação Cênica³, na qual reúne pesquisas que abordam a cena na perspectiva de seu processo e investiga métodos e técnicas de criação. Já o programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), possui a linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividades⁴, que realiza pesquisas científicas na área com a junção da prática e da teoria, com ênfase no trabalho criativo e na pedagogia do ator, nas poéticas do corpo, do movimento e do teatro de animação, incluindo montagem e atuação cênica. Outro exemplo é o Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) na qual este estudo está sendo concebido, que possui a linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena⁵, a qual tem por objetivo a investigação sobre teoria e prática da produção cênica em seus diversos aspectos.

Definir exatamente o que seria a pesquisa-criação pode nos levar a restringir esse novo campo, assim como delimitar regras ou estipular normas reguladoras ao processo investigativo da criação. Trata-se de uma noção em elaboração que alguns(algumas) autores(as) têm buscado discutir. Bolognesi destaca que “o ponto de convergência entre a criação artística e o trabalho investigativo é o sujeito (BOLOGNESI, 2014 p. 150)” e dessa unificação se configura “um único paradigma: ação humana para a criação e produção de conhecimento e sentidos (BOLOGNESI, 2014 p. 150)”. O autor reforça a riqueza da junção entre as qualidades do(a) artista e do(a) pesquisador(a) quando diz que “o conhecimento prático e sensível do artista, quando transferido e acionado pelo pesquisador, facilita a abordagem dos enlaces e desafios poéticos da criação (BOLOGNESI, 2014 p. 155)” entretanto, aponta algumas particularidades comuns a esse tipo de pesquisa e que podem prejudicar sua qualidade, como o suporte em teorias forjadas, a falta de delimitação do objeto a ser investigado e o egocentrismo do artista. Robin Nelson defende a prática como pesquisa na área das artes, e a considera como “um projeto de pesquisa na qual a prática é o método chave da investigação e onde, a respeito das artes, uma prática (texto criativo, dança, partituras musicais, performance, etc.) é submetida como evidência substancial de uma investigação” (NELSON, 2014 p. 9)⁶. Neste caso, o método é tratado como objeto principal da pesquisa, ou seja, o conhecimento está intrinsecamente ligado ao **fazer**, sendo o **como fazer** a grande questão que move a pesquisa.

³ [HTTPS://WWW.UFRGS.BR/PPGAC/CONCENTRACAO/PROCESSOS-DE-CRIACAO-CENICA/](https://www.ufrgs.br/ppgac/concentracao/processos-de-criacao-cenica/)

⁴ [HTTPS://WWW.UDESC.BR/CEART/PPGT/PROGRAMA](https://www.udesc.br/ceart/ppgt/programa)

⁵ [HTTPS://SIGAA.UFMA.BR/SIGAA/PUBLIC/PROGRAMA/AREAS_STRICTO.JSF?LC=PT_BR&IDPROGRAMA=1462](https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/programa/areas_stricto.jsf?lc=pt_br&idprograma=1462)

⁶ Tradução minha.

Nelson destaca que o processo pode anteceder o método, ou seja, o **como fazer** é identificado no ou após o **fazer**, e enfatiza que alguns aspectos da criação fazem parte deste processo, como a intuição, a percepção e a reflexão. No artigo *Affective comotion - minding the gaps in Research-Creation*, a pesquisadora Alanna Thain, do grupo canadense SenseLab, destaca o **traço** existente entre as palavras **pesquisa** e **criação**, “como sendo este implantado para estender seu significado, tornar a linguagem estranhamente visível ou transmitir uma sensação estranha na boca (como falamos essas pontuações?) ” (THAIN, 2018 p. 2)⁷. Na perspectiva de Thain, a pesquisa-criação “anima a estranheza no cotidiano, nos lembrando de uma realidade vivida de relação, muitas vezes obscurecida por um distanciamento retroativo entre mente/corpo, eu/outro, sujeito/objeto, artista/obra de arte, descoberta/invenção” (THAIN, 2018 p.2)⁸.

É perceptível que algumas características que cercam o processo de criação de um objeto artístico sejam inerentes a pesquisa-criação. Uma concepção artística engloba a sensibilidade, a intuição e a percepção do criador, e sua matriz investigativa não se separa dessa mesma dialética. Assim, o objetivo deste ensaio é relatar os primeiros movimentos da pesquisa-criação que está sendo desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), sob a orientação da professora Dra. Fernanda Areias de Oliveira, na área de conhecimento **Processos e Poéticas da Cena**. Esse registro escrito faz parte do processo criativo da pesquisa, sendo este um momento tido como uma oportunidade para observação e reflexão dos trajetos tomados e das ações realizadas até então, e também, uma possibilidade de repensar a própria investigação e os procedimentos para sua continuação. O distanciamento em relação ao que está sendo criado em uma pesquisa-criação e essa reflexão, auxiliam na construção de novos *insights* e, posteriormente, na produção de novas invenções que guiarão para a reconstrução ou desconstrução do objeto artístico presente, que por sua vez, estará sempre em movimento. Para isso, serão apresentados os acontecimentos que levaram à concepção da fotorperformance **O homem noiva**, objeto este que se apresenta como disparador dessa investigação artística, assim como o processo inventivo da performance **O noiva**, criação cênica que deu o ponta pé inicial no processo desta pesquisa. Essa pesquisa pretende criar relações entre imagem e movimento, no que tange à fotografia e à performance, e entre arte e vida, através da

⁷ Tradução minha.

⁸ Tradução minha.

exploração do corpo do performer como um corpo-político que deseja tornar público algo particular, da vida privada, com a intenção de gerar crises nas noções heteronormativas em relação ao desempenho das masculinidades e a instituição do casamento ocidental.

O embrião de uma pesquisa-criação

Para Josete Féral, um objeto artístico é feito de um trabalho que deixa **traços**, “resquílios que se depositam **na obra** sob a forma do espetáculo terminado, e **fora da obra** sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada” (FÉRAL, 2013, p. 568). Como se esses traços reproduzissem arquivos, com documentos e memórias que podemos acessar a posteriori, para então refletir sobre o que foi ou está sendo criado, e investigar possíveis invenções, dando prosseguimento à criação. Partindo dessa reflexão embrionária proposta por Féral, serão relatados neste artigo os percursos que levaram o pesquisador a criar a fotografia intitulada **O homem noiva** (FIGURA 1), e o primeiro experimento artístico dessa pesquisa-criação que se deu através da elaboração e apresentação da performance intitulada **O noiva**. O que origina essa investigação, desde a elaboração da fotografia, é um evento particular, que acontece no corpo do pesquisador e que envolve alguns acontecimentos específicos rememorados através dele. O desempenho das masculinidades é o músculo central que liga os tecidos desse corpo.

Neste caso o corpo em questão é de quem escreve essas linhas e, por isso, em alguns momentos esse texto é escrito em primeira pessoa, como agora. Há alguns anos, passei a ritualizar momentos cotidianos na relação conjugal com minha companheira. Isso se deu através do desenho, da escrita e da fotografia. Por consequência disso, surgiu também o desejo de ritualizar a nossa união. Para Schechner, hábitos cotidianos podem tornar-se rituais dependendo da maneira que são executados pelos que os realizam (SCHECHNER, 2012). O autor desenvolve seus estudos sobre performance no limiar do teatro e da antropologia. Para ele, rituais são memórias em ação, codificadas em ação, ou seja, a memória está viva, presente no corpo que a carrega, assim como nos símbolos e códigos presentes no ritual, podendo o mesmo, transportar as pessoas das suas realidades cotidianas para o espaço e tempo do ritual, causando ou não um efeito transformador (SCHECHNER, 2012). No entanto, eu considerava que os rituais de casamento da contemporaneidade, em sua maioria, estavam desconfigurados de sua essência, cooptados pelo

capitalismo, e isso não representava o nosso encontro. Por isso vislumbrei criar uma outra forma para celebrar nossa união, que subvertesse a lógica neoliberalista e que traduzisse nossas particularidades. De acordo com Schechner, “rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária” (2012 p. 50). Escolhi um modo artístico de o fazer. Para tanto, incorporei um apelido que recebi na infância para performar o casamento e trazer à tona algo particular que traduz em partes minhas singularidades.



Figura 1 - Fotoperformance **O homem noiva**
Fonte: Arquivo pessoal

Dentre os apelidos que recebi durante a vida, por apresentar uma expressividade corporal fora dos padrões do que se entende socialmente como masculino, **noiva** era o que mais me intrigava, e comecei a ouvi-lo ainda quando criança. Me imaginava, menino, vestido de noiva, dentro da igreja do bairro em que morava, porém, sem saber o que aconteceria depois, se alguém iria se casar comigo ou quem eram todas aquelas pessoas presentes que me observavam estranhamente. A referência de noiva que eu tinha na época era a de minha irmã, uma mulher, pronta para o seu casamento, toda de branco, segurando um buquê de flores. Contudo, a combinação do som dessa palavra em minha referência e as imagens que elas suscitavam, me instigavam a pensar que algo em mim estava em desconforme. Seria o vestido?

A fotoperformance **O homem noiva** foi realizada na sala de trabalho da Cia Carona de Teatro em Blumenau/SC⁹ de maneira improvisada. O amigo artista Léo Kufner fez um ensaio na qual eu não interpretava e nem representava nenhuma personagem. Estava diante de sua câmera, iluminado por dois refletores de jardim, em uma sala toda preta, usando um vestido de noiva que escolhi na sala de figurinos por se adaptar melhor as medidas do meu corpo. No momento do click, de alguma maneira, aquela entidade que pairava em mim quando criança se fez presente, mas desta vez atravessando o meu corpo ao sentir a textura daquele vestido sobre a pele.

Uma semana depois de produzida, a fotografia chegou como um presente nas mãos da pessoa endereçada. Em um primeiro momento, os únicos participantes deste cerimonial foram minha companheira Sabrina Moura e eu. Poderíamos dizer que foi uma celebração privada, já que não compartilhamos esse acontecimento com a família e os amigos. Os anos se passaram, e aquela imagem ficou guardada em uma caixa com outras lembranças de viagens, desenhos, escritos, outras fotografias, programas de espetáculos assistidos, enfim, lembranças de momentos especiais e de celebrações que vivemos. Entretanto, ela sempre sobressaltava em nossas mentes. Essa fotoperformance serviu como fonte disparadora para a criação da performance **O noiva**.

Entre imagem e cena

A relação de jogo entre a ação e a imagem, foi explorada durante a apresentação da performance **O noiva**. Isso porque a performance foi registrada através de cliques fotográficos que originaram novas fotoperformances. A atriz e fotógrafa Sabrina Marthendal fez as imagens da segunda apresentação, assim como experimentou algumas possibilidades de jogo com as imagens. Sabrina utilizou o recurso de fotografia em múltipla exposição, feito manualmente por meio de sua câmera fotográfica através de disparos contínuos. O efeito desse recurso se deu pela junção do movimento do performer em cena com o movimento dela que estava em ação registrando a performance (FIGURAS 2 e 3). Além da criação dessas imagens, ela gerou outras sem utilizar esse mesmo recurso (FIGURA 4 e 5). Outras imagens que compuseram esse ensaio serão apresentadas mais adiante.

⁹ Companhia teatral fundada em 1995 na cidade de Blumenau/SC com sede no Teatro Carlos Gomes.



FIGURA 2 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 3 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 4 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 5 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal

A fricção entre imagem e performance tem sido discutida por alguns pesquisadores desde o surgimento do happening e da body-art no fim dos anos 60 do século XX (DELPEUX, 2018). Alguns artistas alegavam que os registros fotográficos das performances não poderiam reproduzi-las, por conta da efemeridade inerente a elas, e nem mesmo possibilitar uma imagem equivalente às ações dos performers (DELPEUX, 2018). Entretanto, as imagens obtidas através das lentes dos fotógrafos possuíam uma certa autonomia que impressionavam a imaginação do espectador (DELPEUX, 2018). A pesquisadora canadense Sophie Delpeux tensiona a performance e a fotoperformance no ensaio *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*. Sophie toma como referência o termo **corpo-câmera** sugerido pela filósofa francesa Catherine Perret em 2001, e pressupõe “que o corpo do performer é imagem e ao mesmo tempo produz imagem, quer seja fotografado ou não (DELPEUX, 2018 p. 88)

”. No caso das fotoperformances realizadas durante a apresentação de **O noiva**, a intenção era exacerbar o atrito entre imagem e ação, ação e imagem. Ao ponto de ser possível enxergar ação na imagem e imagem na ação, tanto nas fotografias em que a artista e fotógrafa criou com o recurso de múltipla exposição quanto nas imagens que ela captou apenas com um clique.

O noiva: primeiro experimento em performance

A performance **O noiva** foi concebida e apresentada em setembro de 2019, em duas sessões, na cidade de Blumenau/SC, no mesmo local em que foi produzida a fotoperformance anos atrás: na sala de trabalho da Cia Carona de Teatro. Para sua concepção, foram resgatadas sensações que fazem parte da memória-corpo do pesquisador enquanto um ser masculino que habitou ambientes sociais dos quais foi, na maioria das vezes, desconvidado e/ou invalidado. A rejeição, a baixa autoestima, a raiva e o cansaço são os quatro sentimentos resgatados pelo performer ao rememorar as tentativas em fazer parte de grupos sociais masculinos nos quais a **camaradagem** entre os homens era o preceito dominador das relações entre os participantes. Não há como existir em um grupo de homens sexistas quando o que **falta** em você é justamente o que representa a heterossexualidade compulsória e seus efeitos dominantes de subjetivação, tão necessários para a manutenção dessas congregações. Nessa experiência, para poder transitar por estes grupos e seus ambientes, foram necessárias algumas simulações. Neste caso, quando assuntos que de fato não lhe interessam estão em pauta, como futebol, pornografia violenta, casos extraconjugais, algumas trapanças, etc., tenta-se não deixar escapar o sentimento de estranhamento e desgosto, no intuito de evitar brigas, discussões e a sensação de mal-estar nos ambientes. Essas atitudes repetidas trazem a noção do performativo que Judith Butler afirma existir em seu entendimento sobre gênero. Para ela “o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma **repetição estilizada de atos**” (BUTLER, 2003 p. 242). Estes grupos compõem os ambientes do trabalho, da universidade, da família e inclusive do teatro. Essas sensações tomam proporções variantes, no que depende de situações determinadas. O fato é que o corpo sente e acaba registrando essas sensações em lugares específicos.

No **corpo-homem-noiva** do pesquisador, a sensação de rejeição se inicia na garganta e se estende no peito, e contém movimentos de curvar o peito para dentro e tentar estufá-lo para seguir em frente. A baixa autoestima se localiza nos músculos faciais, os quais comprimem o rosto

trazendo o movimento de baixar a cabeça. A raiva está situada no centro da região abdominal subindo até o peito e alcançando às vezes até a garganta, e neste caso específico ocorrem dois movimentos distintos: caso ela ultrapasse a garganta e se transforme em palavras ou sons, o movimento da fala é impulsionado desde o pé e transpassa por todo o corpo até sair a voz; caso a raiva seja engolida pelo medo ou pela sapiência do momento, o movimento iniciado na planta dos pés é comprimido na região abdominal e estacionado ali, depois transformado em um sentimento de queimação no estômago. Já o cansaço é o cair dos ombros e o curvar da coluna. Essas quatro sensações e seus respectivos movimentos foram o eixo central para a criação de dois programas performativos que abarcam a performance **O noiva**. A partir daqui, foi decidido retirar a palavra **homem** dessa pesquisa-criação. Em conversa com uma amiga, detectamos que essa palavra poderia conter ainda uma tentativa do pesquisador em querer se firmar como algo que justamente está buscando a desconstrução: a reprodução automática de atos performativos (BUTLER, 2003).

Programa performativo

O programa performativo é uma criação da pesquisadora Dra. Eleonora Fabião, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A autora define como um **programa** uma ação conceitual, previamente calculada e não ensaiada, que é concretizada sem improvisos, na qual o performer desprograma organismo e meio (FABIÃO, 2009). Mais especificamente, nas palavras de Fabião:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política e econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? (FABIÃO, 2013 p. 6)

Complicar. Desorganizar. Desprogramar. Os dois programas foram concebidos para apresentação em espaço fechado, com data e hora marcadas e performados um em seguida do outro, sem intervalo, como uma única performance. Foram resgatados os signos do casamento presentes na fotoperformance **O homem noiva** para essa composição, sendo eles o vestido de noiva e o buquê de flores. Foi acrescentado um outro signo do casamento: o arroz. O arroz cru é atirado sobre os(as) noivos(as) pelos(as) convidados(as) como votos de fertilidade, sendo essa uma tradição

popularmente conhecida em muitas culturas. Para a performance, o arroz cru foi introduzido na boca do performer em grande quantidade. O vestido de noiva era trajado pelo performer (assim como na fotoperformance) que também segura o buquê de flores nas mãos. Esses três elementos foram trazidos para a performance no intuito de serem desprogramados do contexto social que pertencem e que são representados, como segue no quadro abaixo:

Elemento	Contexto Social Programado	Expectativa de Desprogramação
Vestido de Noiva	Trajado por uma mulher, uma noiva, para casar-se	Confundir as noções comuns a respeito do “ser homem”
Buquê de Flores	Perpetuar a tradição do casamento	Associá-lo a morte
Arroz cru	Votos de fertilidade	Apresentar o sufocamento do matrimônio que muitas vezes se estabelece na vida das pessoas casadas

Um homem vestido de noiva pode repercutir inúmeras leituras e sensações, contudo, essa imagem inverte a posição de homem e de mulher pertencentes à dicotomia existente entre os gêneros masculino e feminino. A performance iniciava com o performer deitado sobre o chão, com os dedos das mãos cruzados sobre o buquê de flores que estava sobre a barriga. Desse modo, tentava-se transportar o buquê de flores do cerimonial matrimonial para o velório de um corpo, que por sua vez, igualmente as flores se fazem presentes nesse que também é um ritual social de passagem. A isso somava-se o volume da boca causada pelo excesso de arroz que havia dentro dela. Esse arroz, para o performer, representava os martírios e esgotamentos causados pelas obrigações sociais impostas aos corpos ocidentais que se casam. Portanto, os dois programas performativos seguiam as seguintes ações:

Programa 1	Programa 2
O primeiro programa imprimia os movimentos oriundos das emoções rejeição e baixa autoestima resgatadas do corpo-arquivo do performer. O roteiro consistia em: abrir os olhos; olhar para o público; levantar aos poucos; estabelecer uma relação de jogo com os espectadores; movimentar progressivamente as ações	O segundo programa imprimia os movimentos provenientes das emoções raiva e cansaço , e consistia em: movimentar o corpo a partir da planta dos pés até a garganta; vocalizar as vogais o , e e a ; vocalizar um gromelô dessas vogais; indagar os homens da plateia através do gromelô; iniciar movimentos de baixar os ombros até

curvar o peito para dentro, estufar o peito, sorrir, comprimir o rosto e baixar a cabeça; cuspir o arroz.	baixar todo o corpo ao chão e silenciar; tirar o vestido e pendurá-lo; sair.
--	--

Esses dois programas não foram ensaiados. Eles foram executados em duas sessões e dias diferentes. O público convidado somou treze pessoas na primeira apresentação e doze pessoas na segunda. Nas duas sessões, a performance iniciou com o performer deitado sobre o chão, no centro da cena, tendo o corpo iluminado por um refletor de jardim sobre um tripé de madeira. As mãos estavam cruzadas sobre o buquê de flores que estava sobre a barriga, os olhos fechados, e a boca apresentando um volume aparente por estar preenchida de arroz até a garganta (FIGURA 6).



Figura 6 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal

O público se acomodou em um círculo composto por banquinhos pretos em volta do performer. Assim que percebido, através do silêncio, que a acomodação do público havia chegado ao fim, o performer abria os olhos, mexia o corpo e abria levemente a boca. Olhava devagar nos olhos de cada pessoa presente. A movimentação da cabeça fazia com que os grãos de arroz caíssem da boca (FIGURA 7). Aos poucos se levantava e caminhava na posição de quatro para mais próximo do público. Essas ações foram realizadas sem pressa, na intenção de estender o contato e abrir o jogo com os presentes.



Figura 7 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 8 - Performance **O noiva**
Fontes: Arquivo pessoal

A ação era caminhar na posição de quatro ao redor e próximo do público, olhar nos olhos de cada pessoa, e aos poucos levantar-se e ficar de pé (FIGURA 8). A partir daí o performer tentava uma interação que já havia iniciado anteriormente através da troca do olhar, do respirar, do se aproximar, mas que agora se dava pelo sorriso, pela ação de comprimir o rosto, pela ação de curvar o peito para baixo e estufá-lo, movimentos esses que foram iniciados lentamente até tomarem o corpo. Houve jogo através do constrangimento, entre público e performer, que se elevava na atmosfera. Ocorreram olhares fixos e mais prolongados com algumas pessoas que observavam atentamente (FIGURA 9).



Figura 9 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal

Durante todo esse tempo, o arroz que havia dentro da boca caía sobre o chão de madeira laminada, o que causava uma trilha sonora particular. Em alguns momentos o arroz se engasgava na garganta, o performer tossia, jorrando arroz sobre as pernas e braços do público que estava próximo. Depois de sucedido uma interação com grande parte da plateia, as ações de **curvar o peito para dentro, estufar o peito, comprimir o rosto, baixar a cabeça**, e **sorrir** aceleravam, sem uma ordem específica de execução, até o corpo ser curvado em posição de vômito, e o arroz que restava dentro da boca ser cuspidos sobre o chão. Tempo de cinco a dez segundos, corpo imóvel. A partir de então começava o segundo programa performativo. Com o corpo curvado olhando fixamente o arroz cuspidos sobre o chão, iniciava-se movimentos impulsionados pela planta dos pés fazendo chegar a garganta o som das vogais **a**, **e** e **o**. A medida que o volume da voz aumentava e se instaurava no ambiente, o corpo-voz do performer criava intenções vocais que geravam um gromelô, que estimulava o performer a direcionar-se a alguns homens da plateia, interpelando-os. (FIGURA 10).



Figura 10 - Performance **O noiva**
Fonte: Arquivo pessoal

Os movimentos direcionados aos homens tornavam-se mais frenéticos, e repentinamente o performer silenciava e parava. Tempo de cinco a dez segundos. Houve o jogo do silêncio entre performer e público. Os ombros caíam, a cabeça se curvava para baixo e o corpo descia sobre o chão em posição de cócoras, com os braços abraçando as costas (FIGURA 11). A performance terminava com o performer tirando o vestido e o pendurando em um cabide que estava pendente atrás da plateia, em seguida deixando a cena e saindo pela porta. Fim.



Figura 11 - Performance **O noiva**

Fonte: Arquivo pessoal

Considerações

Ao ouvir os ecos desse processo criativo primeiro e analisar suas escolhas cênicas, é possível perceber que a performance **O noiva** apresenta aspectos do teatro performativo, termo alçado pela pesquisadora Josette Féral. De acordo com a autora, esses aspectos se resumem a elementos como: 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 a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular (FÉRAL, 2009). Em cena, não há uma personagem. Buscou-se corporificar memórias sensoriais do performer/pesquisador, oriundas de um contexto específico, e estabelecer um jogo de contato com as espectadoras e espectadores. Ao tentar deslocar a associação lógica pré-estabelecida socialmente em relação aos símbolos do casamento (vestido de noiva, buquê de flores e arroz cru), o performer “instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido” na tentativa de “desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (FÉRAL, 2019 p. 203, 204). Vale ressaltar que os elementos que compõem a ideia de teatro performativo de Féral, já se faziam presentes em trabalhos artísticos anteriores do pesquisado/performer. Portanto, é compreensível que a prática já experienciada pelo mesmo contaminaria sua pesquisa acadêmica.

Existem ainda procedimentos relativos ao tempo e ao espaço que associam a performance **O noiva** da ideia de acontecimento teatral, como a separação entre o palco e a plateia e o local e horário marcados para a apresentação. Esses fatores distanciam a proposta criada da concepção do

programa performativo apresentado por Fabião (2013). A autora esclarece que “a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo (FABIÃO, 2013 p. 4)”, isso fica evidente quando a mesma enfatiza que o artista, através da realização de um programa:

(...) acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, como diz Popel. **faz coisas acontecerem**. Através do corpo-em-experiência, cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. (FABIÃO, 2013 p. 5, 6)

Essas possibilidades relacionais que são disparadas por um/uma performer em um programa performativo, sob a perspectiva dessa pesquisa após análise desse primeiro experimento, tendem a encontrar mais espaço em um ambiente outro que não o palco/sala. Acredito que a fricção entre vida e arte, que norteia essa pesquisa, e as experiências teatrais anteriores do pesquisador, acabaram por criar esse atrito entre o teatro performativo (FÉRAL, 2009) e o programa performativo (FABIÃO, 2013), uma vez que as ações do programa foram elaboradas para serem executadas através de uma encenação. Não cabe aqui, desconsiderar as reflexões e os devires processados durante esta etapa da investigação artística, pelo contrário, esse primeiro experimento ilumina o caminho para que se possa investigar ações que insiram nos programas performativos futuros o “motor da experiência”, para que sua prática consiga criar “corpo e relações entre corpos”, deflagrar “negociações de pertencimento”, ativar “circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução dos programas” (FABIÃO, 2013 p. 4). Desta forma, essa pesquisa-criação poderá alçar seus voos rumo ao seu objetivo maior: dinamizar lugares comuns entre o corpo do performer e o corpo social, a fim de possibilitar a produção de acontecimentos no limiar entre arte e vida.

Referências

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Experiência e história na pesquisa em artes**. Brasil: Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes. Vol. 1/1. 2014 p. 145-157.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 286 p.

DELPEUX, Sophie. **O corpo câmera: o performer e sua imagem**. Campinas: Revista Visuais. N.6 v.4. 2018 p. 86-100.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. São Paulo: Revista Sala Preta. 2009 p. 235-246.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo em experiência**. Campinas: Revista do Lume. 2013 11 p.

FÉRAL, Josette. **A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença v.3 n.2. 2013, p. 566-581.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X; 2012. 199 p.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts: Principals Protocols, Pedagogies, Resistances**. Londres, 2014. Palgrave Macmillan, 288 p.

THAIN, Alanna. **Affective Commotion: Minding the Gaps in Research-Creation**. In In-flexions – a journal for research creation. No 1 (May, 2008); trad. Minha. Disponível em [HTTP://WWW.INFLEXIONS.ORG/N1_THAINHTML.HTML](http://www.inflexions.org/N1_THAINHTML.HTML)

Artigo submetido em 10/04/2020, e aceito em 12/12/2020.