

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Licenciatura em Teatro**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato  
performático partindo da Reperformance**

**Tatiana dos Santos Duarte**

Pelotas, 2014

**Tatiana dos Santos Duarte**

**A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato  
performático partindo da Reperformance**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Centro de Artes da  
Universidade Federal de Pelotas, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Alexandra Dias

Pelotas, 2014

## Agradecimentos

Minha trajetória só foi possível por estar exatamente onde eu queria estar, e em contato com pessoas de afinidade pessoal, que me estimularam em meu processo de criação processual.

Ao meu amor, Thiago Rodeghiero, que vem me dando suporte emocional. Ele me aguentou nas crises mais loucas e mesmo assim me incentivou, junto a sua família: Mirian Rodeghiero, Paulo Renato Rodeghiero e André Rodeghiero, pelo carinho e torcida nesta conquista.

À minha mãe, Lurdes, que, mesmo à distância, esteve sempre presente, me aconselhando e confortando com sua sabedoria de vida. À minha avó Amélia, por se uma guerreira, me inspirando com sua imagem forte.

À minha orientadora Alexandra Dias, que teve a sensibilidade para me nortear quando eu ficava totalmente perdida, elaborando listas que me ajudaram a focar, organizando minha loucura, fazendo com que eu não dissociasse minha prática da teoria, sempre de forma sensível e honesta com minha trajetória. Sem o olhar cuidadoso dela, não conseguiria concluir essa etapa desta forma.

Ao Lumilan Noda, parceiro de pesquisa e colega, que me elucidava pelo *Faceboock*, quando necessitava.

Ao meu diretor, João Bosco B., que me apresentou a performance me deixando essa vontade de pesquisar.

À Moira Stein, que me deu apoio, cedendo um cantinho em sua casa para que eu estendesse meu conhecimento em performance, quanto fazia oficinas em Porto Alegre.

Aos projetos que participei na faculdade, principalmente os projetos “Boca de Cena” e “Olhar do Outro”, onde descobri minha Gaivota e meus seres performadores, aos seus participantes, que dividiram essa experiência.

## **Resumo**

DUARTE, Tatiana dos Santos. **A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato performático partindo da Reperformance.** 2014. Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Este trabalho de conclusão de curso visa a refletir sobre a utilização da reperformance, o ato de reviver a performance de outros artistas, uma forma de metodologia de cena de criação. A performance de Marina Abramovic “Artista está Presente” reperformada é o processo que desencadeia esta investigação para acessar as potências de presença de cena. O projeto se apresenta como uma investigação de um método de criação, e ainda faz dele um relato de minhas experiências de performance. Serão apresentadas teorias em torno da arte da performance a partir de diferentes autores e artistas que servirão como base para meu discurso e para o desenvolvimento desta pesquisa.

**Palavras-chave:** Performance, Reperformance, Performatividade, Potências de Presença, Marina Abramovic.

## **Abstract**

DUARTE, Tatiana dos Santos. **The performance in myself: a methodological study to creation of performatic act starting from reperformance.** 2014. Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This Coursework aims to reflect about utilization of re-performance, the act of relive a performance of other artists, a methodological scenic way of creation. The Marina's Abramovic reformed performance "Artist is Present" is the process that initiates this investigation to access scene presence of artist. The project presents as an investigation of a creation method, and I make this project a report of my performance experiences. Theories will be presented around arts performance from different authors and artists that will be the basis to my discourse and development of this research.

**Key-words:** Performance, Re-performance, Performativity, Potencies of Presence, Marina Abramovic

## **Lista de Figuras**

|  |                          |    |
|--|--------------------------|----|
| Figura 1- Performance “O estranho caso do Dr. Jekyll”. | Dr.Jekyll.....           | 15 |
| Figura 2- Performance “O Vodoo”.                       | Rio Grande.....          | 21 |
| Figura 3- Performance “Jogos de Guerra”.               | Cassino/Rio Grande. .... | 22 |
| Figura 4- Espetáculo “Olhar do Outro”.                 | Pelotas. ....            | 24 |
| Figura 5- Performance “Voz e Matéria”.                 | Pelotas. ....            | 26 |
| Figura 6- Performance “Artista está Presente”.         | Nova York. ....          | 31 |
| Figura 7- Performance “Nightsea Crossing”.             | Holanda.....             | 32 |
| Figura 8- Reperformance “Artista está Presente”.       | Pelotas. ....            | 35 |
| Figura 9- Cartilha de <i>Performer</i> .               | .....                    | 37 |
| Figura 10- Performance Trepliov.me.                    | .....                    | 38 |
| Figura 11- Reperformance, vídeo feito em estágio.      | .....                    | 39 |

## Sumário

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>2 PERFORMANCE – é meio louco definir o que é performance, mas vou tentar mesmo assim, mais ou menos, por agora.....</b>         | <b>9</b>  |
| <b>2.1 Em busca de uma definição para performance .....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>3 A PERFORMANCE EM MIM – antes eu era mais insegura e hoje percebo que tudo é meio processo e deixo a coisa acontecer .....</b> | <b>18</b> |
| <b>3.1 As “Performances escatológicas de João Bosco B.”: “Perpetuação do Sangue”, “O Vodoo”, “Jogos de Guerra” .....</b>           | <b>20</b> |
| <b>3.2 “Olhar do Outro”.....</b>   | <b>23</b> |
| <b>3.3 “Voz e Matéria”.....</b>  | <b>25</b> |
| <b>4 REPERFORMANCE – a brecha que Marina Abramovic abre para o “cópia e cola” na performance .....</b>                             | <b>27</b> |
| <b>4.1 Artista Marina Abramovic .....</b>  | <b>27</b> |
| <b>4.2 Contribuições da reperformance .....</b>  | <b>29</b> |
| <b>4.3 “Artista está Presente” – a obra .....</b>  | <b>31</b> |
| <b>4.4 A reperformance de “Artista está Presente” – a minha experiência com a reperformance .....</b>                              | <b>33</b> |
| <b>4.5 A reperformance na sala de aula .....</b>   | <b>36</b> |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – a reperformance dá um pouco conta .....</b>  | <b>41</b> |
| <b>Referências.....</b>  | <b>43</b> |
| <b>Apêndice A: Entrevistas .....</b>   | <b>47</b> |
| <b>Apêndice B: Vídeos com as entrevistas.....</b>  | <b>51</b> |

## **1 INTRODUÇÃO**

A performance sempre foi o assunto que mais me envolveu durante minha graduação e desde que comecei meus estudos e aprofundamentos na arte da cena, descobri que minha pesquisa de conclusão de curso não poderia ser sobre outro assunto. Falar de performance é como tentar segurar areia com as mãos, não se pode apertar muito, pois ela foge por entre os dedos, há de se saber que ela está em movimento constante, é um permanente expandir da percepção do corpo e da mente.

Meu contato com performance se deu antes mesmo que eu pudesse me dar conta do que era ela em si. Segundo Roselee Goldberg<sup>1</sup>, a definição mais exata negaria de imediato qualquer possibilidade de performance. Refletindo sobre esse pensamento, a performance não quer que nos demos conta de como ela é exatamente. A performance também trata de relações humanas do cotidiano, e estas são difíceis de serem mensuradas.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar uma metodologia para a criação performática a partir da obra da artista Marina Abramovic "Artista está Presente". Os objetivos específicos são: fazer um aprofundamento nos conhecimentos da reperformance<sup>2</sup>, assim como pesquisar possíveis métodos que estimulem o corpo performador a ativar mecanismos para um corpo presente.

Dentro da pesquisa, serve como guia para minha inquietação a seguinte pergunta: "Como criar uma estratégias que dê conta das potências de presença em cena na performance?".

---

<sup>1</sup> Roselee Goldberg é historiadora da performance art, crítica de arte.

<sup>2</sup> Reperformance: termo defendido por Alexandra Dias como um meio de reviver trabalhos performáticos.

Abordando a problemática da definição do termo performance e também da dificuldade de abranger um contexto único para falar sobre essa arte, utilizo como referencial teórico os seguintes autores e artistas: Josette Féral, Marina Abramovic, João Bosco, Alexandra Dias, André Breton, Duchamp, Guillermo Gómez-Peña, Joseph Beuys, Paul Wood, Roselee Goldberg, entre outros, relacionando-os com a prática da performance nas minhas experiências, antes e durante a graduação.

Além da revisão bibliográfica, trago também relatos, tanto das minhas experiências anteriores como daquelas vividas durante a graduação em Teatro, com suas dificuldades e superações experimentadas, assim como, aprendizados acerca da arte da performance.

Descrevo os processos de criação dos quais participei, antes da faculdade, com João Bosco B., em processos de pesquisa com Alexandra Dias, já na academia, e no projeto de montagem do espetáculo Olhar do Outro, até chegar a uma performance autoral intitulada “Voz e Matéria”, relacionando essas experiências performáticas anteriores e, a partir das definições de performance que pesquisei, mostrar como elas foram relevantes no processo criativo da montagem desta performance. Apresento a artista Marina Abramovic e sua obra “Artista está Presente” e como ela integrou a linguagem da reperformance como meio e método de criação para o trabalho performático. Assim, integro as contribuições e desdobramentos sobre a reperformance como metodologia para criação.

Neste trabalho, faço uma reflexão sobre a reperformance de Marina Abramovic e seus atravessamentos na minha experimentação como arte-educadora dentro do meu percurso acadêmico.

Esta pesquisa foi relevante para a construção mais consciente do processo de criação de performance que já vinha utilizando, dando visibilidade a diversos elementos que constituem a performance como instrumento sensível ao artista.

## **2 PERFORMANCE – é meio louco definir o que é performance, mas vou tentar mesmo assim, mais ou menos, por agora...**

Neste capítulo, descrevo os principais aspectos da performance. Começo por uma investigação histórica e como esta reverbera no trabalho do artista, segundo autores que me dão suporte na trajetória, relacionando-os com suas obras e pesquisas na busca de conceituar o que é performance.

### **2.1 Em busca de uma definição para performance**

A diluição dos limites entre arte e vida é uma importante questão trazida pelos estudos da performance (ACÁCIO, 2011, p. 22).

A arte da performance por si só não quer dar conta de definições, o conceito vai além da dicotomia entre arte-vida, põe em ação questões do cotidiano. O estudo desta linguagem artística para muitos é experimental. Em sentido amplo, ela expõe as expressões humanas.

Os estudos recentes da história da performance, através das pesquisas de Roselee Goldberg, colocam os artistas discutindo a arte e seus conceitos performáticos dentro dela, como eles começam a experienciar as ações através do cotidiano, onde colocam a expressão de vida recriando um sentido de arte. O movimento levanta questões sobre arte como um produto e quer ir contra essa via de acesso.

Conforme Goldberg, a performance partiu de uma indignação dos artistas do movimento modernista (mais especificadamente dos surrealistas) em relação à arte comercial, tomando consciência de que o mercado corrompia a arte. Os artistas começaram a escrever manifestos e a performance ganhou corpo presente nos atos. Nessa tomada de consciência, os artistas assumiram

as provocações sobre a performance, tornaram-na movimento contra a arte vigente na época e começaram a expor seu próprio corpo como obra. Com isso, a performance se estabeleceu como linguagem de arte.

Essas inquietações começaram a aparecer com André Breton<sup>3</sup>. Em seu texto “Surrealismo e Pintura”, de 1928, (BRETON apud GOLDBERG, 2006, p. 8), ele questionou o movimento artístico e suas ações. Com o movimento surrealista<sup>4</sup> problematizando sua arte, surgiu uma apresentação do próprio artista que poderia utilizar no ato da performance movimentos íntimos encenados, leituras, pintura de um quadro na frente do espectador, entre outras ações que conhecemos hoje como performance. Vários artistas surrealistas escreveram seus próprios manifestos com as questões que vieram à tona por Breton.

A performance surgiu como um movimento transgressor e criador de conceitos contemporâneos do modernismo, criticando, se colocando como “ato” e recriando novas perspectivas. Articulando os pensamentos em arte, esse movimento veio a contribuir na criação de ações que fariam compreender a cena artística e a manipulação dos conceitos pré-estabelecidos.

Goldberg (2006) destaca que esses artistas exploraram suas ações performáticas em espaços como cafés, bares, teatros, esquinas de ruas e museus. O *performer* era a sua própria matéria de trabalho, sua tinta e tela em cena. As performances eram vistas nesses espaços como forma de criticar o meio de fazer arte para a elite, fazendo com que o público tivesse facilidade de acesso à arte.

Esses atos ganharam o nome de “performance art”, que, no início da década de 1960, o foco era o processo. Com isso, ficava estabelecido que o “fazer arte” – esses atos sem um valor em matéria, a ser comprada ou vendida – era mais importante do que o “produto arte”.

<sup>3</sup> André Breton: escritor francês, poeta do movimento surrealista.

<sup>4</sup> O Surrealismo teve sua origem na França. Na Literatura, entre as duas grandes guerras, ele se estruturou com seu manifesto criado por André Breton, em 1929, o qual traçou de forma estrutural e teórica o automatismo de ideias e a liberação do subconsciente do realismo, preceitos estes que dariam a origem das bases do movimento. Desde seu início, ganhou força nas artes em geral, onde os artistas cubistas, dadaístas, impressionistas e expressionistas também criavam obras baseadas nos preceitos de Breton. Os artistas se utilizavam dos preceitos de Sigmund Freud, que indicavam o uso da associação para liberar partes reprimidas e escondidas do sentimento humano, bloqueadas pela educação e inibições sociais. Assim, criavam obras que privilegiavam o erotismo, os desejos reprimidos, a sensualidade, a violências e paisagens inspiradas em sonhos (GOLDBERG, 2006).

Uma quebra de paradigmas neste momento da arte também foram os *readymade*, que discutiram a arte e seu conceito mais íntimo. Eles questionaram o fazer artístico e colocaram em discussão a propriedade do artista sobre a obra. Em suas primeiras experiências com os *reaymade*, Duchamp colocou, em 1914, sob o mesmo título, um suporte para garrafas, assinou a obra e ela foi exposta. A curadoria do museu lhe concedeu o direito de expor porque na época ele já era um artista de certo renome. Três anos mais tarde, em 1917, Duchamp refez a experiência com um mictório invertido. Porém, desta vez, assinou com o pseudônimo de R. Mutt. A obra foi rejeitada pela curadoria e dita como imoral. Neste momento, Duchamp provou sua teoria de que o artista é a arte, e, por isso, pouco importa o que ele expõe desde que já tenha seu nome consagrado no meio (WOOD, 2002, p.11-12).

O artista Joseph Beuys provocou a comunidade artística mostrando e explicando a uma lebre morta sobre a natureza da arte conceitual de cada objeto como quadros e esculturas em um vernissage, em 1965 (GOLBERB, 2006, p. 139-140). Ele instigou o meio artístico com essa ação e colocou em cheque a posição dos artistas conceituais com relação aos espectadores das obras.

A performance era uma maneira de dar vida às ideias dos artistas, conceituando e problematizando seus conflitos; eles queriam quebrar as regras e desmoronar paradigmas. O processo em arte podia ser uma demonstração ou uma ação do artista, que ressignifica o cotidiano e transforma em arte a experiência do ato. Cito um exemplo que pode dar um entendimento mais abrangente de performance que expõe o cotidiano em obra, a performance: o “Museum of Fetishized Identities”, do artista performático Guillermo Gómez-Peña<sup>5</sup>, em 2008. Nesta performance, Guillermo transforma o ato cotidiano de cortar alimentos com uma tesoura de culinária em performance-vídeo, utilizando a tesoura em seu próprio corpo como um ato de risco e de performance.

Após fazer este levantamento sobre como a performance surgiu e como ela se relaciona nas artes da cena, começarei a entrar na discussão sobre

---

<sup>5</sup> Guelherme Gómez-Peña: artista da performance estética experimental, política, ativista, mexicano erradicado nos Estados Unidos da América do Norte.

como a performance desenvolveu o raciocínio e virou um meio para que esta modificasse as artes cênicas e a cena contemporânea.

Dentre os principais pontos de vista que Féral<sup>6</sup> tem sobre a performance, um é o quanto foi revigorante a pesquisa da performance no corpo e seu cruzamento com as ações e como este experimenta em si. A autora destaca que o *performer* vem a ultrapassar seus limites ou um padrão imposto pela sociedade, trazendo os verbos performativos que ecoam no fazer da ação, pontos fortes onde o *performer* executa no ato. “A performance, no sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 70 e 80” (FÉRAL, 2009, p.199).

Féral contextualiza que a performance adota o espaço da verdade e transita por signos onde o espectador, conforme seu conhecimento em arte, absorve o que assiste. Esses códigos conduzem o espectador a desestruturar conceitos e assumir, com isso, outros. Féral teoriza o “migrando de referência”, onde aumentar as fronteiras da cena é permitir que as linguagens se mesclam, dilatando os sentidos de quem observa a performance.

O teatro performativo remete, por sua vez, à noção de que o teatro pode usar performance *art* como ferramenta conceitual para o fenômeno teatral, utilizando seus elementos fundamentais para compor um teatro contemporâneo, diversificando em cena, potencializando e aglutinando arte, dança, vídeo, teatro, transbordando e ressignificando os sentidos.

O teatro está ligado à ação e a representação de sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O sentido do ato de “fazer, ação, verbo” está ligado diretamente ao teatro, e também está como elemento de execução de uma ação do *performer* (FERAL, 2009, p.201).

A obra de performance, em um sentido conceitual, não é verdadeira nem falsa nem certa nem errada, ela acontece. A performatividade, na evolução do conceito, pode ou não ser efetiva, e isso é considerado como “valor do risco”. Para a performatividade, tanto faz se atingir os objetivos visados ou não. Dessa maneira, esses elementos tornam-se características fundamentais da performatividade, isto é, o centro da obra performática. Essa dupla vertente dos conceitos, por um lado, a representação dos fatos e, do

---

<sup>6</sup> Professora no Departamento Dramático da Universidade de Quebec em Montreal, foi presidente da Federação Internacional da Pesquisa Teatral (IFTR).

outro, as ações do *performer*, força o espectador a se adaptar incessantemente. Mesmo que o lúdico na cena esteja escrito ou a representação mimética – pode ser também um sistema de representação – é a ambiguidade do significado que se mostra presente na performatividade.

A artista Marina Abramovic<sup>7</sup> desenvolve seus trabalhos a partir do próprio corpo, utilizando intervenções como meio de expor sua arte, ela quer que o público tenha uma experiência com o artista. A *performer* desenvolve suas pesquisas nas relações que permitem estudar os limites do corpo e as possibilidades da mente. As performances de Marina Abramovic envolvem questões em que ela testa sua capacidade humana de resistência, contêm o tempo, o silêncio, a meditação, a autoflagelação, a mutilação (KRAUSS, 2009, p. 443).

O trabalho “Artista está Presente”, realizado em 2012, remete às relações de tempo, espaço e percurso de vida. Os experimentos disciplinados que ela coloca em prática dão suporte para ela ser a artista que é hoje, sendo autora de sua própria arte e com os seus atravessamentos da expressão humana, com um trabalho complexo e polêmico. “Mas o que é a arte, senão a revelação da natureza humana?” (ABRAMOVIC, 2012).

Ela aborda questões muito pontuais no processo de performance, e com sua “performance-vida” se faz criadora em processos. Ainda em 2010, Marina Abramovic recrutou um grupo de *performers* e teve com eles uma vivência, um tipo de treinamento para que reproduzissem suas performances no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, um ícone de arte contemporânea.

Abramovic conduziu tarefas para o grupo de performers que assumiu a experiência de ficar em jejum durante três dias. Logo que acordassem, fariam exercícios simples, mas de impacto importante para o processo: banhar-se no rio, com ou sem roupa; andar por entre as árvores com vendas nos olhos; andar com um espelho virado para cima, tendo outro tipo de visão do espaço; e, por último, ficar no meio do campo pela manhã com roupas de frio e duas cadeiras, um de frente para o outro.

---

<sup>7</sup> Ela se autointitula “Vovó da performance art” e está em atividade por mais de três décadas, é uma artista performática servo-croata trabalhando hoje em Nova York, começou sua carreira no início dos anos 70.

Esses procedimentos fazem parte do “método Abramovic” e despertam os corpos presentes dos *performers*, os ajudam no entendimento corporal da presença e seu desempenho das tarefas, e são fundamentais para construir a conexão com a artista e os outros. Esse processo se redefine constantemente e deixa o artista e o público no mesmo estado de consciência segundo Abramovic no documentário 2012.

Para desenhar esse conceito de performance, em minha pesquisa utilizei também autores-artistas que tiveram contato direto comigo, e eles foram, de certa maneira, de suma importância em minha trajetória artística. Os artistas que me iniciaram são importantes para o começo do processo, onde pude ter contato direto com as performances e seus desdobramentos em arte.

O processo do artista João Bosco B.<sup>8</sup> se define constantemente em manifestações do universo *underground*. Os elementos que deram suporte para a expressão de sua linguagem, segundo ele, foram a utilização da máscara neutra, o uso do espaço público (quando começou sua pesquisa nos anos 90 apresentava suas obras em vias públicas de Porto Alegre/RS) e a literatura de realismo fantástico.

Pesquisou sobre a antropologia teatral de Eugenio Barba e Butoh, dando ao grupo de *performers* um preparo corporal. Junto a isso, fez um levantamento de leituras mesclado com inquietações do cotidiano *underground*, que sempre esteve presente em sua obra.

Para compor seus projetos, ele pesquisa junto com a Companhia da Terreira da Tribo, trazendo um referencial ritualístico e discussões que vêm de Antonin Artaud e do diretor de cinema italiano Pier Paolo Pasolini, os quais exercem forte influência no trabalho de João e nas imagens de criação das “Performances Escatológicas”.

Em sintonia com suas performances, e para problematizar os cruzamentos de corpos em cena e sua exposição, ele escolhe seus *performers* partindo da necessidade de cada trabalho e como este se representaria.

Essas pessoas podem ser atores ou não-atores. Para desmitificar a deficiência física, o artista acha pertinente envolver estes “outros” corpos nas

---

<sup>8</sup> Performer-artista e diretor de teatro dos anos de 1990 com a formação pela Universidade Federal de Rio Grande - FURG, em Artes Visuais e Letras Inglês. Entrevista realizada em 20/05/ 2014, via e-mail apêndice I. Vídeo disponível no apêndice II.

sus performances, pois os considera importantes em cena como objeto de investigação.



Figura 1- Performance “O estranho caso do Dr. Jekyll”. Dr.Jekyll, Porto Alegre.  
Fonte: Blog do Projeto “Boca de Cena”

Bosco se utiliza da arte e remexe em luxo e lixo ao mesmo tempo para expor o *underground*. Em sua trajetória, ocupou ruas e invadiu lugares por onde passou, rompendo com as galerias e dogmas da arte, polemizando os conceitos de expressões sobre as taras humanas e expondo o que somos enquanto arte.

O artista acredita que a performance é transgressora, uma invasão do cotidiano. Ela é direta e atravessa quem estiver no local, o espectador não tem a obrigação de conhecer o que vê e como recebe o ato performático.

Nesse sentido, a invasão de lugares, onde qualquer um poderia assistir ao trabalho, era para levar ao público o teatro de curta duração de tempo, sobre ações diluídas em textos e imagens de impacto forte, onde os personagens subvertiam a condição moral e ética da humanidade<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> De acordo com entrevista. Ver apêndice I.

O meio acadêmico foi onde experimentei com mais consciência o fazer performático e como este me transformaria, através da compreensão e aprendizado desta arte. Uma das pessoas que nortearam esta caminhada no aprendizado de perceber o que está no processo foi Alexandra Dias<sup>10</sup>, com o com o que ela chama de “Escuta Aguda de Si”.

Para Alexandra Dias, a performance invade territórios que deixam marcas e borram o espaço que é de extrema liberdade. A performance reconhece sua amplitude enquanto arte e também não se deve esquecer que é uma disciplina que dialoga e transita com outras áreas. “Performance é uma provocação aos espaços ‘estabelecidos’ da arte e faz repensar paradigmas da cena” (DIAS, 2011, p.2)

A autora desenvolve seus estudos sobre performance e conceitua o que se estende na “Escuta Aguda de Si” como espaço/tempo em que o artista expressa a si e se relaciona consigo, com seus anseios; a obra, retratando o ser sensível e artístico.

Em seu trabalho, é importante o desenvolver de possibilidades e o treinamento de criação teórico-prático sensível a cada pesquisador para contribuir com sua prática de performance. Esse estudo dá sugestões para procedimentos de criação do processo de treinamento para o corpo em cena, sob um olhar articulador com elementos performativos e suas contribuições na arte da cena.

Na produção artística sensível, alguns elementos se destacam para articular o procedimento: risco em cena, temas autobiográficos, autoria de concepção, proximidade do espectador, espaço e cena e o uso das tecnologias (DIAS, 2011, p. 3-5).

A “Escuta Aguda de Si” dá suporte a treinamentos onde o *performer* pode se lançar além da obra, deixando-se transbordar, refletindo em seu conceito autoral e biográfico e ampliando esse método de alterações do cotidiano.

Nesta trajetória da consciência sobre o estudo do corpo, o *performer* experimenta e se coloca em risco podendo ultrapassar seus limites. Alexandra

---

<sup>10</sup> Alexandra Dias: professora do curso de Dança na UFPEL, com Mestrado em Artes Cênicas, pela UFRGS, onde desenvolveu e aprofundou questões sobre a performance trazendo questionamentos pertinentes na área das artes da cena.

Dias destaca que a “Escuta Aguda de Si” se transforma em técnica sendo acessada de acordo com o intuito de pesquisa do *performer*, dando conta de cada processo, assumindo e se desdobrando em outras técnicas, o performer passa pela vivência e cada momento pode relacionar-se de forma diferente consigo mesmo.

### **3 A PERFORMANCE EM MIM – antes eu era mais insegura e hoje percebo que tudo é meio processo e deixo a coisa acontecer**

Neste capítulo, descrevo e analiso as experiências que tive com performance antes e durante a minha formação acadêmica: o trabalho sem consciência do que estava fazendo antes e, depois, com apropriação do conceito de performance.

Estabelecendo uma disciplina para o trabalho de corpo e mente, estou criando técnicas conscientes, que para mim antes eram puro instinto empírico, para potencializar os trabalhos que desenvolvo. Portanto, agora, com todos esses estudos, estou ampliando minhas possibilidades de criação autoral.

Vivenciar teatro na faculdade deu-me a possibilidade de pesquisar e compreender minha arte como artista *performer*. Interesso-me por essa entrega, desenvolvendo métodos em prática. Nesta trajetória de pesquisa, quando respondo uma pergunta, encontro outras tantas e comprehendo que estou “performando” enquanto estou trilhando esse caminho de descobertas. A busca sobre tais repostas, como, por exemplo, a busca sobre métodos que deem conta da criação de atos performáticos faz enriquecer o meu entendimento sobre a performance em suas ramificações.

Investigar o meu ser performático começou antes da faculdade, por ter feito trabalhos anteriores nesta área. Queria resolver com a pesquisa algumas inquietações, dentre elas, métodos para dar conta do ato performático e como este se dá em cena.

Em minha experiência no curso de Teatro, comecei a compreender que o estabelecimento de uma disciplina de trabalho é fundamental para a formação do ator. É preciso treinar o corpo, a voz, e constantemente construir e desconstruir nossos trajetos, para com isso explorarmos ao máximo nossas

potencialidades. Robert Lepage considera que o trabalho de teatro “é uma arte de transformações em todos os níveis” (apud FÉRAL, 2008, p. 204).

Em 2012, integrei o espetáculo “Olhar do Outro”, este como uma das linhas de processo dos elementos da performatividade. Em meu solo dentro do espetáculo, foi onde imergi na cena performativa, experimentando o vídeo como veículo de cruzamento de resultados expressivos e potencializadores das pesquisas de atriz e performer.

Minha exposição neste trabalho foi tamanha que me fez fazer algo que nunca havia conseguido antes em cena: chorar. Para mim, sempre foi complicado, pois na minha vida cotidiana era difícil, por conta de uma criação cheia de regras e pela cobrança em ser forte como minha mãe. Eu nunca fiquei à vontade para chorar. Através da exaustão e dos espasmos em cena, veio a possibilidade de exposição do fracasso e de soltar as amarras sociais de comportamento que me prendiam. As sensações e compulsões de choro vieram à tona no meu solo, me sentindo exposta como a própria Nina<sup>11</sup>. Sempre que apresentei o espetáculo “Olhar do Outro”, a mesma memória vinha à tona, sem ao menos eu organizar, era como se houvesse um nó na garganta, este que queria sair intuitivamente e não saia. Percebi em mim as quebras das barreiras e transformação do corpo.

Relembrando meus outros trabalhos de performance, percebo o quanto já fui para cena sem ao menos saber ao certo o que estava fazendo, só me jogando no desconhecido performático. Eram trabalhos que não tinham clareza quanto ao método, mas eram um começo de investigação sobre essa área.

Tento ser honesta comigo mesma, mas, às vezes, tenho a sensação de que fico enganando a mim mesma. De qualquer forma, mesmo que não tenha sentido imediatamente, ao longo do fazer, o sentido vai sendo criado. Por conta disso, utilizo como método o exercício de ficar o maior tempo possível com o mesmo projeto e extrair dele todo o potencial, até esgotá-lo, e assim poder refletir o conjunto de ações e não apenas o fervor de “estreias”.

Como fazer uma autoanálise sem estar se boicotando? Não negar o que está lá te perguntando, as coisas que não queremos escutar e que são importantes? Há uma linha tênue entre o se perceber e se perder, podendo

---

<sup>11</sup> Personagem do texto “A Gaivota” do autor Anton Tchekhov.

com isso abrir espaço para alguma “coisa” que estava ali e só não tinha sido permitido que aflorasse ainda.

### **3.1 As “Performances escatológicas de João Bosco B.”: “Perpetuação do Sangue”, “O Vodoo”, “Jogos de Guerra”**

De 2000 a 2003, participei da série de performances denominadas “Performances Escatológicas de João Bosco B.”, para mim um dos artistas que mais me influenciou em minha formação de atriz-performer. Trabalhei com ele por um período e contribuí com as “Performances Escatológicas” com o título de: “Perpetuação do Sangue”, “O Vodoo”, “O Quarto de Bonecas”, “La Belle d’Jour”, “O Assassinos” e “Onde estará Baby” (uma homenagem ao cinema, com pitadas de humor ácido), todas dirigidas por João Bosco B. e apresentadas no Rio de Janeiro e em Rio Grande, geralmente em espaços públicos e bares das cidades. Nesta pesquisa, foco minha análise nas performances “Perpetuação do Sangue”, “O Vodoo” e “Jogos de Guerra”, das quais participei.

João Bosco B. sempre foi autoral em sua obra e, como tal, se colocava no trabalho resolvendo questões de conflito social e suas inquietações. Muitas das intervenções pelas ruas de Rio Grande e Rio de Janeiro foram feitas sem aviso prévio ao espectador. Era um risco que tínhamos que assumir enquanto *performers*.

Na “Perpetuação do Sangue”, a imagem de uma mulher com um vestido de estilo vitoriano, com babados na cor branca, entra cena com uma boneca bebê no colo. O espaço pode ser na rua ou em qualquer outro lugar. Com passos lentos, fria, sem expressão alguma, a mulher contava a história de quando sua avó veio para o Rio Grande do Sul de navio. Essa história foi adaptada de uma mendiga em um boteco na cidade de Porto Alegre, ela relatou a João sua história de vida.

Uma das frases que ficaram em mim ecoando:

- Minha avó sempre dizia: quero ter três filhos homens, machos, e aí Deus atendeu ao seu pedido, pariu três garanhões.  
Ela amava os homens e jamais quis ter filha mulher (BOSCO, 2000).

Para a composição da ação na performance “O Vodoo”, eram necessárias duas *performers* em cena um vaso sanitário, em algumas vezes cadeira no lugar do vaso, colocada previamente no local da performance. Uma das *performers* carregava um boneco bebê no colo, os figurinos eram simples, mas com impacto visual instigante, panos na cor branca, estilo tope nos seios, sem costuras, uma performer com fraldão e a outra, com uma saia de calda longa.



Figura 2- Performance “O Vodoo”. Rio Grande.

Fonte: Blog do Projeto “Boca de Cena”

No lugar escolhido, geralmente na rua, a privada estava posicionada com palitos de churrasquinho de madeira ao lado. Caminhávamos lentamente até o espaço, eu me posicionava atrás do vaso sanitário de cócoras. Cada uma com comandos de ações precisas, eu ficava paralisada até que a outra *performer* jogava o boneco no chão e me puxava pelos cabelos, me deitando no seu colo, sem falas, e realizávamos ações com muito foco. Ela espetava os palitos na minha barriga e, no fim, me jogava no chão. Encerrávamos o ato de invasão do cotidiano das pessoas através da performance sem explicações nem agradecimentos.

Em “Jogos de Guerra”, éramos duas mulheres em cena, com botas de salto alto, corrente e charuto; o figurino era feito de filme plástico de embalar comida e nas partes íntimas usávamos uma folha de mamona.



Figura 3- Performance “Jogos de Guerra”. Cassino/Rio Grande.  
Fonte: Blog de Tatiana Duarte

Uma privada no local da apresentação, e de acordo com as escolhas de João Bosco B. comandos de tarefas também eram ações precisas para as *performers*. Era conduzida pela corrente com movimentos sensuais, indo até a privada. Logo após, a ação era pegar um creme de chocolate que ficava dentro da privada e comer. A cena remetia às dominações sexuais, condição da mulher.

Quando conheci João Bosco B., percebi que ele tinha um procedimento não padrão e sensível. Um exemplo disso foi como nos preparou para um dos trabalhos que fizemos, ele colocou o grupo em um espaço e tínhamos que utilizar os objetos que estavam neste. Caminhávamos e os objetos eram obstáculos para nós; quando passávamos uns pelos outros, trocávamos falas no momento do encontro de passagem. Esse jogo me chamou atenção por se tratar de uma maneira não convencional de falar o texto. Também comprehendo que o processo era parte do entendimento das artes visuais como veículo de

compor o trabalho que João propôs e que, para aquele trabalho, era uma estratégia possível.

### 3.2 “Olhar do Outro”

O espetáculo “Olhar do Outro”, dirigido por Alexandra Dias, foi realizado através do Fundo Municipal de Cultura de Pelotas – PROCULTURA, em 2012. Tinha no elenco Ana Laura Barros Paiva, Lumilan Noda, Taiane Fernandes e na equipe técnica Juliano Bohn Gass, Thiago Rodeghiero e Tatiana Sato. No processo de montagem, adotaram-se qualidades performativas.

A importância da iniciativa de formar uma companhia partiu do grupo de estudantes do projeto de extensão “Boca de Cena”, da Universidade Federal de Pelotas. As principais características do projeto são a pesquisa da cena contaminada pelo vídeo e o emprego de elementos performativos na criação.

A montagem se realizou em 2012, com sete apresentações e mais três dias de oficina. As apresentações foram feitas em frente do prédio do Theatro Sete de Abril, que se encontra fechado há mais de três anos, em Pelotas.

O processo teve diversos elementos de performance, e, como conceito operacional, a perspectiva teórico-metodológica da pesquisa em arte (DIAS, 2011, p. 3) junto a outros elementos da “Escuta Aguda de Si”, conduzida por Alexandra Dias no decorrer das experiências na sala de ensaio.

O tempo de ensaio era importantíssimo naquele momento, foi quando percebemos a importância de estarmos unidos e percebendo o outro. Estábamos em relação e a compartilhamos com o espectador, foi uma vivência enriquecedora que nos proporcionou um entendimento de aprendizagem complexo e profundo.

Nossos encontros de pesquisa eram muito delicados, fomos cúmplices uns dos outros em assumir os fracassos e expô-los. Por conta disso, um processo de envolvimentos autobiográficos foi conduzido a um campo misto de procedimentos adotados pela diretora. Em meu solo dentro do espetáculo, passei por diversas descobertas como *performer* e artista, o espetáculo era sensível em explorar a fundo esse processo e acabei descobrindo a mim mesma.



Figura 4- Espetáculo “Olhar do Outro”. Pelotas.

Fonte: Blog do Projeto “Boca de Cena”

As sensações de fracasso que escondíamos o tempo todo na faculdade foram diferentes neste processo de montagem, visto que ele se utilizou deste procedimento criativo para uma construção mais sincera do grupo.

Por conta dos elementos que utilizamos como suporte, a obra do dramaturgo russo Anton Tchekhov com o texto “A Gaivota”<sup>12</sup>, foi fundamental em nosso processo de criação e nos estimulou a nos embrenharmos no simbolismo que o texto sugere.

Enormes foram as contribuições do projeto “Olhar do Outro” para os envolvidos no processo de pesquisa. As identificações e também as descobertas de nós mesmos como atores levaram à cena conflitos que estávamos vivenciando na faculdade e nos aproximou da dramaturgia pela sua atmosfera e expectativa.

Todo o passo a passo de nosso processo está descrito em um blog que mantivemos como suporte de divulgação e meio de pesquisa do projeto. No blog, encontram-se as referências e procedimentos de criação adotados, além

<sup>12</sup> Texto de 1895, onde um dos motins principais eram as descobertas e desencontros dos jovens aspirantes a artista (Nina - atriz e Trepliov - escritor) e seus conflitos existenciais da condição humana e seus encontros e desencontros no enredo. Outros personagens que foram importantes (Arkadina - atriz famosa, mãe de Trepliov e amante de Trigorin, que é um escritor famoso). Trigorin desperta muito ciúmes em Trepliov e Arkadina.

de relatos pessoais e trechos de diários de processos, como o texto abaixo onde relato o dia em que descobri os caminhos para desenvolver o solo da personagem Nina:

Foi então que ativei uma emoção, a princípio de enjoô e logo em seguida de choro, com uma outra vontade de rir dizendo o seguinte momento do texto: “Eu não sei o que fazer com as mãos, como me postar em cena, eu não domino a voz... Xanda, você sabe o que é isso... ter consciência de atuar terrivelmente mal”... Este texto me deu uma outra coisa, o estado foi como um grito, berro, desabafo, pelas tantas vezes que me senti perdida no palco, o lago da Nina era o meu palco e me via ali em risco, percebi uma outra Nina, a minha, que estava escondida e não falava. De repente, as coisas se apresentaram de outra forma, o personagem do meu duplo<sup>13</sup> (DUARTE, 2012).

No processo do “Olhar do Outro”, os elementos performativos, a utilização da autobiografia (“Escuta Aguda de Si”) como suporte artístico e as artes contaminadas (DIAS, 2012) – no caso o vídeo e o teatro em diálogo com essa mídia – enriqueceram e aprimoraram o andamento dos procedimentos adotados.

Ao fazer uma análise do aprendizado com essa experiência, entendo que eu buscava as descobertas em mim para contribuir com as pesquisas do grupo, uma pesquisa mais aprofundada e sensível de ações e, como artista, os caminhos da performance que contribuíssem para a cena.

### **3.3 “Voz e Matéria”**

Esta performance partiu do desejo de compor um trabalho com processo criativo coletivo, utilizando-se de métodos até então estudados por mim e por Lumilan Noda. Realizamos esse ato para apresentarmos na “Casa da Alice<sup>14</sup>”, em 2013, em Pelotas. Logo após, nos inscrevemos para reapresentar o trabalho na Universidade Federal de Rio Grande, no evento “Ruído gesto ação & performance”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Texto do diário de processo criativo do espetáculo “Olhar do Outro” publicado em: <<http://projetooldhardoutro.blogspot.com.br/2012/07/ator-e-seu-duplo.html>>. Acesso em: 25/05/2014.

<sup>14</sup> Noite de performance e vídeo-performance da atividade de extensão promovida pelo professor Chico Machado. No dia 5 de março na rua Andrade Neves entre Três de Maio e D. Pedro II, em Pelotas.

<sup>15</sup> Evento do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. No dias 4 e 5 de abril no prédio do curso de Artes Visuais, no Campus Carreiros da FURG.

A performance contava com dois *performers*, cada um deles com uma tesoura na mão, vestidos com roupas sociais. Em lados opostos da mesma rua, eles se olham de longe e um vai ao encontro do outro. No ponto de encontro, começam a falar coisas que queriam ter dito e nunca conseguiram dizer, cortando as roupas um do outro. Cortam até ficarem seminus, se olham e saem juntos.



Figura 5- Performance “Voz e Matéria”. Pelotas.

Fonte: Blog de Tatiana Duarte

O conceito principal da performance se deu a partir da fala e matéria que nos veio como catarse de cura. Falar sobre inquietações, medos, desejos, coisa que queríamos ter dito, mas não dissemos, revelou-se no ato da performance como um ritual de cura, retirada de camadas onde estamos presos no cotidiano sem podermos nos expressar.

A matéria, que foi simbolizada no corte das roupas, é para nós a representação da retirada de camadas sociais, onde o objeto, a roupa que cortamos em cena, expurgava os comportamentos sociais contemporâneos de aprisionamento do indivíduo.

## **4 REPERFORMANCE – a brecha que Marina Abramovic abre para o “cópia e cola” na performance**

### **4.1 Artista Marina Abramovic**

Artista performática sérvia nascida em 1946, até seus seis anos de idade foi criada por sua avó, que tinha uma crença religiosa muito presente. Seus pais foram heróis da Segunda Guerra Mundial, envolvidos com o comunismo, Marina Abramovic tinha um contato com eles apenas nos finais de semana e com o nascimento de seu irmão, ela voltou a morar junto com os pais e seu novo irmão. Esse contato com sua avó e pouco contato com seus pais em sua primeira infância são elementos recorrentes em suas performances. “Sou um produto desta estranha mistura de dois conceitos opostos” (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p. 130), descreve-se a artista.

Sua vida está conectada fortemente com seu trabalho. Graduada em Belas Artes pela Universidade da Cidade de Belgrado (1965 a 1970), completou também uma pós-graduação na Academia de Belas Artes de Zagreb, na Croácia, no ano de 1972.

Segundo a artista, em entrevista a Bernstein, em 2005, até seus 29 anos, suas performances foram realizadas com horário de término muito rígido, pois tinha de retornar a sua casa antes das 22h, por causa da disciplina militarizada de seus pais. Realizou mais de vinte ações performáticas, cinco destas foram quando morava ainda com sua família.

Durante sua trajetória, ela sempre teve interesse em se colocar em risco, atingindo suas metas de sensibilizar a si e ao espectador conforme Abramovic defende, em suas distintas de tarefas performáticas (2003). Nas várias performances que compõem a série “Rhythms” (1973-1974), Marina Abramovic

utilizou em cena facas fincadas com um ritmo crescente entre seus dedos; colocou-se à disposição do público ao oferecer 72 tipos de objetos a serem usados em seu corpo – entre esses objetos havia uma arma carregada; lançou fogo em uma estrela feita de madeira, cortou suas unhas e cabelos e os jogou no fogo, logo após, deitou no centro desta estrela em chamas chegando a perder sua consciência pela falta de oxigênio no meio de sua apresentação; utilizou-se de drogas psicoativas em cena, desafiando o comportamento social através do seu estado alterado pelos remédios.

No ano de 1976, Marina resolveu sair de casa, indo morar em Amsterdã. Lá apresentou a performance “Thomas Lips” (1976) e nesta apresentação conheceu Ulay<sup>16</sup>, *performer* com quem teve um relacionamento intenso e com quem compartilhou também uma vida artística.

Posteriormente, eles realizaram vários atos de performance, onde juntos exploravam os limites físicos e mentais. Na performance "Imponderabilia" (1977), ficaram em cena nus frente a frente da porta de entrada da Galleria Communale D'arte Moderna, em Bologna, na Itália.

Realizam juntos uma sequência de 22 atos performáticos, apresentados em diversos locais pelo mundo. Entre estes trabalhos estão: “Relation Work” (1977), “Relation in Space” (1977), “Imponderabilia” (1977), “Nightsea Crossing” (1981-1987).

O trabalho “The Lovers - The Great Wall Walk”, de 1988, marcou a carreira de ambos por se tratar de uma performance que atingiu a mídia, ambos passaram a ser conhecidos fora do mundo artístico também. Nessa performance, eles se propuseram uma caminhada pela Muralha da China, tendo uma trajetória de peregrinos. O percurso no total durou três meses, cada um começou sua caminhada por um ponto da Muralha. Marina Abramovic escolheu o trajeto mais difícil e montanhoso, com um ponto de chegada no centro. O fim dessa performance marca o término do relacionamento do casal, selado através deste ato performático.

Marina Abramovic seguiu sua arte sozinha e passou por momentos difíceis, muito por conta da separação de Ulay (ABRAMOVIC apud, AKERS,

---

<sup>16</sup> Ulay é o nome artístico do artista Alemão Frank Uwe Laysep nascido em 1943. Trabalhou com Abramovic de 1976 a 1988, onde exploraram juntos, com performances, o corpo, o espaço, os gêneros (*that self*) e a sociedade (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p. 132).

2012). A *performer* relata a dificuldade que sofreu com o rompimento e reflete sobre como era sua arte antes da peregrinação na Muralha e depois, como se viu e as transformações pertinentes ao seu percurso.

No início do meu trabalho, eu estava explorando muito mais a energia masculina do que a feminina, até me juntar ao Ulay. [...] Quando nos separamos, na Muralha da China (*The Lovers - The Great Wall Walk*, 1988), eu efetivamente me tornei feminina. No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência (ABRAMOVIC apud, BERNSTEIN 2005, p.132-133).

Marina Abramovic afirma que seu fazer artístico continha forte influência cultural masculinizada que trazia para suas obras até conhecer Ulay. Quando começou seu processo de “feminilização” e, somente quando se separaram, ela pôde se sentir confortável em explorar a feminilidade com mais potência.

Depois da separação, ela relaxou sobre o conceito de masculino, deixando fluir o feminino e contaminando sua arte. Continuou a pesquisar e fazer performances desafiando os limites de seu corpo de maneira a tornar público o movimento da performance.

Abramovic realizou várias performances de importância tais como as já citadas “Imponderabilia”, de 1977, e “The Lovers – The Great Wall Walk”, de 1988, e percorreu um grande caminho até chegar à série de performances intitulada “Seven Easy Pieces”.

#### **4.2 Contribuições da reperformance**

Em 2005, Marina Abramovic articula a realização de “Seven Easy Pieces”: sete performances, com oito horas de duração cada, coincidindo com o horário de abertura e fechamento do museu.

Com o desejo de refazer as performances de artistas importantes, ela ressignifica o fazer performático e o dilata, com isso, tanto o tempo (ela estende a duração dos trabalhos originais) quanto os atravessamentos no ato de fazer as performances de sua escolha (ela dá sua versão para cada trabalho).

Assim, a reperformance, em seu conceito mais profundo, se trata de dar vida novamente à performance de outros artistas.

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizar, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe na narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeos, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p.128).

Os trabalhos dos artistas que ela elencou foram fundamentais para a história da arte, para “reperformá-los”. A *performer* tem o cuidado de pedir permissão previa para cada um deles.

Os trabalhos “reperformados” por Marina em “Seven Easy Pieces” foram:

- 1- “Body Pressure”, de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974);
- 2- “Seedbed”, de Vito Acconci (Nova York, 1972 – dois dias por semana, seis horas cada dia);
- 3- “Actionpants: genital panic”, de Valie Export (Munique, 1969 – dez minutos);
- 4- “The conditioning, first action of self-portrait(s)”, de Gina Pane (1973 – trinta minutos);
- 5- “How to explain pictures to a dead hare”, de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965 – três horas);
- 6- “Lipsof Thomas”, de Marina Abramovic (Innsbruck, 1975, duas horas).

No sétimo e último dia de realização de “Seven Easy Pieces”, programado para terminar em um dia de lua cheia, Marina Abramovic apresenta uma performance inédita de sua autoria com o nome de “Entering the other side”.

Marina segue as seguintes estratégias para reperformar:

- estudar o material original;
- reproduzir o material original (a forma como foi feita a performance original);
- apresentar uma nova versão.

A partir disso, Marina possibilita que outros artistas reproduzam suas performances (BERNSTEIN, 2005) para fins de estudo, de maneira livre, pois ela sabe da importância que a reperformance tem no caminho dos *performers*, apropriando-se dessas obras e podendo, com isso, partir para um possível

trabalho autoral, passando pela prática da reperformance. O artista da performance estabelece nas tarefas que assume uma transformação no próprio corpo, uma espécie de “autotransformação” (BERSTEIN, 2005).

Ao “reperformar”, Marina Abramovic levanta a questão de reviver a performance e, com isso, emerge também a questão de como o *performer* percebe os atravessamentos que obra de arte performática provoca.

Refazer ou dar vida a um conceito de outro artista pode gerar uma potência na cena. Para Abramovic, os *performers* devem assumir potências de guerreiros e alargar os horizontes, conquistando novos territórios entre corpo e mente no espaço (ABRAMOVIC apud AKERS, 2012).

#### **4.3 “Artista está Presente” – a obra**

A dificuldade de fazer algo simples exige cem por cento de você, não há uma história contada. Sem objetos para se esconder, não há nada (ABRAMOVIC apud AKERS, 2012).

Na galeria do MoMa, um espaço quadrado delimitado por uma luz nos quatro cantos e uma mesa com duas cadeiras de madeira, Marina Abramovic usa vestidos de diversas cores projetados para esta amostra. Em três meses performando, atingiu um público de aproximadamente 750 mil pessoas que, de certa forma, compartilharam o momento com a artista.



Figura 6- Performance “Artista está Presente”. Nova York.  
Fonte: Marina Abramovic & Ulay: Breathing In, Breathing Out (1977).

Na performance “Artista está Presente”, Marina Abramovic compartilha a experiência com o público que se junta a ela nesta obra. A experiência de arte que expressa a natureza humana perante o público se mistura à obra. Abramovic está a serviço de sua arte e deixa à disposição dos espectadores o momento de contemplar a si mesmo através dela. Partilhar suas histórias de vida e emoções pelo simples e potente ato de sentar e ficar de frente a uma mulher que propõe um pequeno ato contemplativo de arte e vida.

“Nightsea Crossing” é a performance que originou “Artista está Presente”. Foi uma performance feita por Marina em conjunto Ulay, entre 1981 a 1986, e tinha como provação corpo, espaço e sociedade. Nesta proposta de performance, ambos ficavam sentados em cadeiras e com uma mesa entre eles, de jejum por horas e dias determinados por eles, utilizavam sempre os mesmos objetos, mesa e cadeiras de madeira, os lugares podiam variar e as roupas também.

Em uma das vezes que o casal apresentou a experiência, Ulay não resiste, pois depois de 14 dias sentado e em jejum seus ossos estavam danificando seus órgãos internos e ele teve que sair da performance. Ele pede para Marina parar de fazer a performance, porém ela continua sozinha, o que foi como um desafio para ela (ABRAMOVIC, apud, AKERS, 2012).

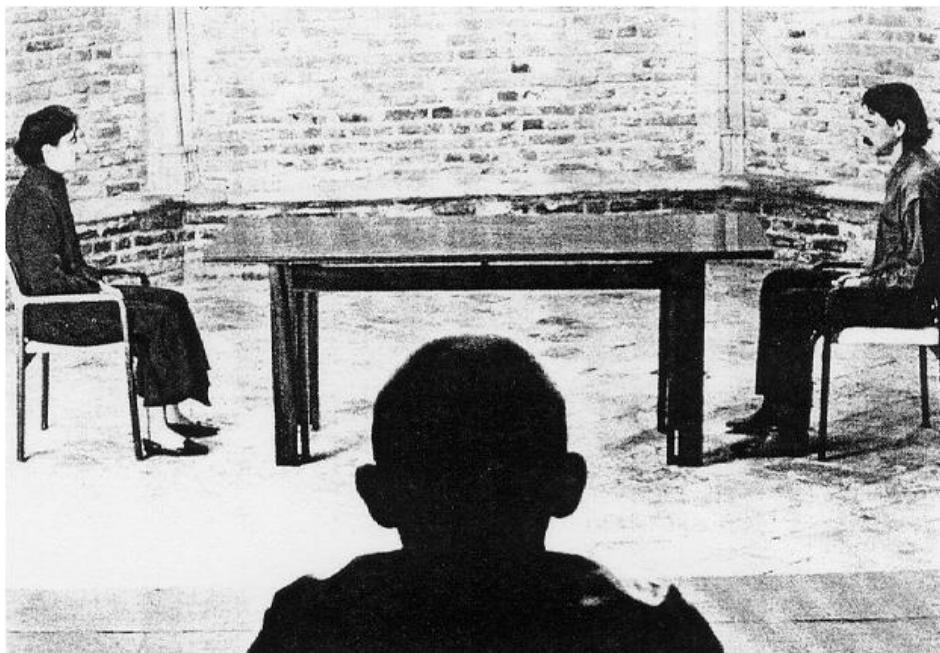


Figura 7- Performance “Nightsea Crossing”. Holanda.  
Fonte: Blog de Helen Green

Depois desta experiência, Marina continua a apresentar a mesma performance, no entanto, ela compartilha o trabalho com outras pessoas, colocando o público como parceiro, dando ênfase à experiência de cada um que passou pela exposição naquele período de 2012.

Para esta apresentação no MoMa, o diretor e seu ex-marido Klaus Biesenback sugeriu o nome “Artista está Presente”.

Permitindo-me refletir e a ousadia de entender que “Artista está Presente” (onde Ulay, não está presente) é uma reperformance de “Nightsea Crossing”. Marina preenche o espaço que Ulay deixou quando se separam com um reencontro com o público, ressignificando sua própria criação de performance, sendo resistente em corpo, tempo e espaço social.

#### **4.4 A reperformance de “Artista está Presente” – a minha experiência com a reperformance**

Traçarei ao longo deste capítulo o que desenvolvi de metodologia em criação artística partindo da reperformance e a que utilizei, na prática, como estímulos de criação e de aproximação do *performer* que esteve comigo em cena e no processo.

Na faculdade, fiz uma disciplina “Laboratório de Criação em Performance”, ministrada por Alexandra Dias. Os encontros eram para falar de figuras importantes da performance e seus conceitos em arte. Como processo de cada um na aula, tínhamos que nos apropriar das intenções dos artistas-*performers* discutidos nos encontros e deveríamos tentar criar a nossa performance ou reproduzir a performance de um artista.

A importância de receber o que os colegas tinham pensado foi um aprendizado de receber signos que estavam contidos no conceito de cada um e assim fazer suas escolhas.

Outros colegas, no entanto, se aprofundaram e fizeram a reperformance, destaco dois trabalhos: o de João Walker, que reperformou a obra de Kazuo Ohno intitulada “La Argentina”; e o de Rejanete Viera e Denise dos Anjos, que fizeram a de Marina Abramovic, “The Lovers - The Great Wall Walk”, na Muralha da China.

Cada um que reperformou as obras teve suas questões pessoais na escolha, que, de alguma forma, foram para a cena. Silenciosa e pessoalmente, os códigos que foram apresentados e lançaram uma fagulha de importância para pesquisar as relações.

Demorou algum tempo até eu compreender que esses estímulos ficaram em minha prática de trabalho, eles ficaram visíveis quando voltei às lembranças que iria utilizar para a criação da minha performance e o método da cumplicidade sensível em cena. Com essas memórias, tracei um possível caminho para o encontro, dilatando meu corpo de *performer* para que os espaços em si ficassem ativos e o pensamento criativo através da reperformance partindo da performance da Marina Abramovic.

Com o desejo de encontrar Lumilan Noda, fez-se presente a necessidade de apropriação dos conhecimentos da performance para criar uma conexão de cena. Neste processo, accesei as anotações dos encontros que fizemos anteriormente e que nos foram importantes, para não dissociar a prática da teoria, fazendo, assim, a apropriação dos métodos feitos na universidade

Nossa escolha da obra “Artista está Presente” se deu por já conhecermos a obra e por esta ter nos chamado a atenção ainda na disciplina ministrada por Alexandra Dias. Não tínhamos uma nitidez exata de como procederíamos naquele momento, mesmo assim acessamos os princípios de Marina Abramovic sem saber que ela empregava as mesmas estratégias de estudar a obra, exibir o material original e se apropriar do conteúdo, partindo de nossas vontades em cena.

Com esses desejos e vontades de estarmos conectados de alguma forma, realizei a reperformance junto com o colega Lumilan Noda (a princípio foi porque estávamos pesquisando na prática sensibilização do corpo a uma preparação em performance) e minha inspiração para isso foi conectar-me fisicamente e mentalmente ao colega e com a vivência da reperformance de Marina Abramovic, “Artista está Presente”. Essa ação em si parecia simples, mas tornou-se complexa no ato de refazer, implicando a consciência de a ativarmos na presença de um com ou outro.



Figura 8- Reperformance “Artista está Presente”. Pelotas.

Fonte: Blog do Projeto “Olhar do Outro”

A realização da reperformance teve como base movimentos que já estavam acontecendo em pesquisas. Estes eram a criação de uma performance e, para isso, utilizei como método a reperformance de Marina Abramovic “Artista está Presente”. Foi por um motivo pontual essa escolha, a conexão de corpo e mente, pois achei que poderíamos atingir na prática esse vínculo. Fizemos um exercício inspirado na “Artista está Presente” essa reperformance se desdobrou, porque nossas escolhas também se deram neste impulso de apropriação da performance, transformando alguns conceitos como a escolha de apresentarmos na rua.

A ação suscitou uma entrega de presença e de desconforto, deixando-nos ou não ser atravessados pelo urbano que estava em nossa volta. Fizemos a apresentação no entorno do Mercado Público de Pelotas, às 16h, em meio à passagem de vários tipos de trabalhadores e de transeuntes. Não era um local tradicional de apresentações performáticas ou artísticas e, de alguma forma, isso corroborou para a potência sentida por nós no momento da experiência.

Essa ação reverberou em uma performance que criamos posterior ao experimento da reperformance. A essa performance autoral chamamos de “Voz e Matéria”, que só foi possível por termos feito essa entrega de pesquisa acerca da reperformance desenvolvida anteriormente. O momento em que dividimos a experiência da reperformance de Marina se deu como suporte de

criação, essa obra nos impulsionou à criação para que pudéssemos compreender os estados de cena atingidos por nós, remetendo-nos a noções de se apropriar e de se alimentar da obra do outro, servindo como catalisador para o nosso processo de *performer-criador*.

#### **4.5 A reperformance na sala de aula<sup>17</sup>**

Na disciplina de Estágio II do curso de licenciatura em Teatro, orientada pela professora Maria Amélia Gimmler Netto, fiz um projeto com a seguinte titulação: "Performance como relação humana no meio escolar". A escola escolhida por mim foi o Instituto de Educação Assis Brasil, onde desenvolvi o projeto com 30 alunos de idade média de 14 a 15 anos. Esse trabalho foi realizado no ano de 2013, com carga horária de 20 horas.

O objetivo geral da proposta era "O desenvolvimento performático como meio sóciotransformador do ambiente escolar e dos sujeitos envolvidos", buscando a individualidade e o conjunto do grupo de alunos em aula e o entendimento das manifestações em ato performático como ação pedagógica. Também abordei as interdisciplinaridades dentro do conteúdo processual em performance, tratando da arte da performance na escola.

Utilizei em aula materiais didáticos que eu mesma fiz e junto a isso alguns vídeos selecionados. Criei também uma cartilha chamada "cartilha de *performer*". Nesta constavam os nomes dos seguintes *performers*: Guillermo Gómez-Peña, Laurie Anderson, La Ribot, Joseph Beuys, Helio Oiticica, Marina Abramovic, Sofie Calle, Kazuo Ohno, contendo imagens dos artistas e uma breve história dos *performers*.

---

<sup>17</sup> Alguns trechos deste capítulo foram retirados do relatório de Estágio II, em 2013, do curso de Teatro da UFPEL.

**O que é Performance?**  
 "SUBGÊNEROS": Happening, Action Art, Body Art  
 A palavra performance vem do latim "per mais formare" (formar, dar forma, estabelecer), que significa em sua forma mais básica iniciar, fazer, executar ou desenvolver tarefas.  
 Nos anos de 1960 surge nos Estados Unidos da América uma vanguarda artística intitulada Performance Arte (Performance Art), com características específicas.

**ARTE PERFORMATIVA - CONTEXTO HISTÓRICO**

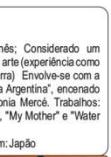
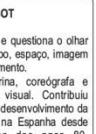
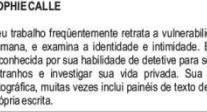
|  |  |  |
|--|--|--|
| <b>JOSEPH BEUYS</b><br><br>Artista alemão: escultura, performance, vídeo e instalação; Papel político e participação do público: conceptualista alemão. Performances inspiradas no movimento Fluxus; Obra: a arte deve desempenhar um papel ativo na sociedade.<br>«Liberar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte para mim é a ciência da liberdade.»  | <b>MARINA ABRAMOVIC'</b><br><br>Explora a relação entre o performer e o público, os limites do corpo, e as possibilidades da mente. Início da carreira: anos 70. Origem: Belgrado, mas vive em NY.<br><b>SEVEN EASY PIECES</b><br>As sete obras foram realizadas por sete horas cada, ao longo de sete dias consecutivos, no Museu Guggenheim, em Nova York. Seven Easy Pieces examina as possibilidades de representar e preservar uma forma de arte que é, por natureza, efêmera. Fragilidade do corpo, versatilidade, tenacidade e resistência ilimitada. Corpo performativo e a afetação visceral das pessoas que o confrontam. Participação na experiência transcendental (efeito primário). Cerimonial e mediação como RESPOSTA Evento artístico de fenômeno social 7 espetáculos. O filme retrata "Os mecanismos da experiência transcendental apenas pelo corpo performativo". | <b>KAZUO OHNO</b><br><br>Dançarino e coreógrafo Japonês. Considerado um mestre do butô; Influência de sua arte (experiência como combatente e prisioneiro de guerra). Envolve-se com a dança a partir do espetáculo "La Argentina", encenado em Tóquio pela espanhola Antonia Mercé. Trabalhos: "Dead Sea", "Ka Cho Fu Getsu", "My Mother" e "Water Lilies".<br>Início da carreira: anos 80. Origem: Japão. |
| <b>GUILLERMO GÓMEZ-PÉNA</b><br><br>Performer, escritor, ativista e educador. Pioneiro na arte performativa, rádio experimental, vídeo, fotografia. Poesia experimental. Ensaios e crônicas. Em seu trabalho "The Couple In The Cage" (O Casal na Jaula), ele apresentou dois americanos enjaulados de uma ilha imaginária, para debocar desta forma como o espetáculo vê outras culturas "exóticas", abrindo a mente destes para diversos locais e essas trans-culturas. Início da carreira: 78, nos EUA. Origem: México. | <b>HELIOT OTTICICA</b><br><br>Pintor, escultor, artista plástico e performativo de aspirações anarquistas. Obra experimental e inovadora Parangolé: "artista por excelência" Tropicalia, Bólido. Início da carreira: 1959. Origem: Rio de Janeiro. Em 1968, foi expulso de uma mostra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por levar ao evento integrantes da Mangueira vestidos com parangolés. A experiência dos morros cariocas fazia parte da dimensão da sua obra.   | <b>seja marginal seja herói</b><br><br>  |
| <b>SOPHIE CALLE</b><br><br>Seu trabalho freqüentemente retrata a vulnerabilidade humana, e examina a identidade e intimidade. Ela é reconhecida por sua habilidade de detetive para seguir estranhos e investigar sua vida privada. Sua obra fotográfica, muitas vezes inclui painéis de texto de sua própria escrita.  | <b>LARIBOT</b><br><br>Expõe e questiona o olhar do corpo, espaço, imagem e movimento. Dançarina, coreógrafa e artista visual. Contribuiu para o desenvolvimento da dança na Espanha desde meados dos anos 80, época em que começou seu trabalho coreográfico. Início da carreira: anos 80. Origem: Espanha.  |  |

Figura 9- Cartilha de *Performer*.  
 Fonte: Arquivo pessoal

Essa ideia de cartilha partiu das aulas de “Laboratório de Criação em Performance” que tive na faculdade. Um dos primeiros exercícios propostos em aula era o de apresentar um seminário, assim, organizei alguns *slides* que resumiam trajetórias dos *performers* que já tinham sido abordados em outros encontros.

Retomei os *slides* e reformulei como cartilha para imprimir em uma folha, para que fosse acessível aos alunos para consultar quando precisassem. Foi de grande ajuda, pois servia como material de apoio de pesquisa a esses alunos que nunca haviam tido contato com a performance. Eles utilizavam esse material como referência para pesquisas na internet, pois a pesquisa de casa era através desta mídia. Depois eles traziam as dúvidas para as aulas. Além disso, foram realizadas observações de vídeos dos *performers* apresentados na cartilha, atividades de expressão corporal, jogos teatrais, recepção de performance e um manifesto escrito e dirigido por eles em aula.



Figura 10- Performance Trepliov.me.

Fonte: Arquivo pessoal

Convidei Lumilan Noda para apresentar a minha turma a performance chamada “Trepliov.me”, que partiu do espetáculo “Olhar do Outro”. A apresentação instigou a turma sobre o ato em performance, provocou e despertou um interesse espontâneo em reperformar ações parecidas.

A emergência da recepção artística em sala de aula foi importante para a aprendizagem, pois eles já haviam visto e comentado os vídeos na sala de aula e a observação, agora presencial, da performance fez com que eles refletissem mais sobre o que viram.

A recepção dessa performance teve um eco tamanho que eles reperformaram a ação vista em sala de aula para mim. As relações de reperformar estão ligadas ao ato de ver e vivenciar, e isso serviu de estímulo criativo para os alunos. Eles puderam problematizar o fazer performático em aula, aprimorando as engrenagens criativas.

A criatividade veio como consequência do ato ali vivenciado na sala de aula, esse processo foi constantemente transformado e absorvido. A relação do aprendizado em aula me superou minhas expectativas, acabei por adotar como

metodologia na minha pesquisa pessoal como *performer*, não apenas como um instrumento de docência, mas também como um autoaprendizado.



Figura 11- Reperformance, vídeo feito em estágio.  
Fonte: Arquivo pessoal

Destaco aqui alguns momentos que explicitam os desenvolvimentos e transformações em mim sobre a vivência na sala de aula como professora e como artista neste processo educacional.

As atividades desenvolvidas neste estágio foram de suma importância para a minha formação como docente. Sendo um momento de reflexão e de experimentação para que, assim, pós o período curricular obrigatório do curso de licenciatura, eu esteja mais preparada e capacitada para minha vida profissional (DUARTE, 2013, p. 8).

O fazer artístico em sala de aula e os transbordamentos das descobertas do dia a dia com os adolescentes foram imensuráveis, ensinar e aprender junto a eles foi algo transformador. “Todas essas atividades estavam cronologicamente pensadas de modo que os alunos desenvolvessem toda uma linha de aprendizado em noções de teatro e posteriormente em performance” (DUARTE, 2013, p.9).

Depois do aprendizado em performance, os alunos conversaram muito sobre o assunto e, logo após, foram estimulados visualmente e também a despertarem seus corpos com aquecimentos visando a atos performáticos.

Eu me lembro de um dia em que duas meninas estavam experimentando a reperformance “Artista está Presente” e por dois minutos elas cogitaram a possibilidade de a apresentarem em um evento da escola, mas a vergonha não as deixou. Mesmo assim, o momento de experienciar a troca de performar e ver o engajamento delas na sala e no espaço escolar foi único.

Trânsito entre explorar a arte como docente e discente e, com isso, compartilhar essa experiência com os alunos, fez com que me apropriasse e aprofundasse meus conhecimentos na performance por este meio. Partilhando a criação da arte de performance com os alunos, os conduzi a fazerem descobertas e criarem um manifesto onde puderam articular o pensamento autônomo e criativo.

Todos os momentos que obtive sucesso e frustração com minhas atividades não superaram a minha alegria de sair desta tarefa com sentimento de trabalho concluído, sabendo que o desafio de ser “artista- professor” é mostrar, não apenas um norte, mas fazer com que eles criem os seus próprios sentidos e formas. Eles podem ter ficado com uma fagulha e esta pode vir a se tornar uma chama, e quem sabe alguns continuem na vida artística. Por isso, entendo que pequenas ações em sala de aula podem se tornar algo grande, e que, sim, é possível performar e criar um meio transformador em sala de aula.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – a reperformance dá um pouco conta**

A pesquisa que executei no final de minha graduação consegui resolver alguns assuntos pendentes ao processo. Durante minha formação acadêmica, transitei em disciplinas e projetos que, ao longo desses anos, fizeram parte da minha formação e levaram-me a crer que a performance ainda é meu maior desafio e que a pesquisa está me levando a uma prática mais consciente de cena. Considero que a reperformance pode ser uma metodologia de criação cênica muito eficaz e com diversas e infinitas possibilidades de execução e aprendizado.

A pesquisa nessa área alimenta o conhecimento e conduz ao aprendizado construindo saberes. Utilizar a prática em performance e estar atento a tudo que está ocorrendo consigo, perceber o entorno onde estamos envolvidos durante processo é o que Alexandra Dias chama de “Escuta Aguda de Si”.

Através do estudo e do contato com os trabalhos de outros *performers*, que conduzem métodos de apropriação, foi como aumentei meu repertório e acrecentei conhecimentos sobre os elementos da performance. Estudando as reperformances que fiz anteriormente a esta pesquisa, e que só agora pude analisá-las, percebi a potência que este método pode trazer ao ator-performer. Neste método de criação que empreguei, passei a ter uma certa autonomia e a ausência de um diretor para conduzir meu trabalho implicou que eu mesma criasse ações e tarefas performadoras para a execução.

Mesmo antes de performar sinto que está acontecendo algo em mim, e agora consigo perceber essas modificações. Foi esta pesquisa que levantou a importância de como esse processo se dá em mim e acabou por transformar a minha análise prévia dos estímulos e dos conflitos que passo antes de

performar-atuar. O método de criação de performance depende da obra artística a ser executada e a condução do caminho quem faz é o *performer*, ele é quem guiará os procedimentos adotados para as potências de presença.

Não temos como separar a vida do *performer* de sua arte, elas estão intimamente ligadas, a criação se dá o tempo todo, como salienta Alexandra Dias “cada ator e *performer* extraí o melhor de si para a pesquisa que será um dos pontos de partida e de possíveis métodos a serem executados” (DIAS, 2012).

Por fim, proponho um manifesto que convoca o corpo e o movimento a serem espontâneos e sem discriminações de lugares ou de pressões sociais, para que o artista possa em qualquer lugar se expressar de acordo com suas potências de presença, sentimentos e vontades.

### **“Manifesto do corpo em Movimento”**

Este manifesto quer dar conta de liberar o corpo e movimentos, quer deixar o corpo livre em qualquer espaço, mesmo em situação supostamente não artísticas. Que o corpo possa se expressar e expor o que sente.

Quando alguma coisa acontecer, que possamos ecoar na mesma hora, sem medos de repressão.

Invadir com movimentos e dar espaço ao que está acontecendo, como fala a diretora do “Olhar do Outro”: “Trabalhamos com o corpo de hoje” (DIAS, 2012).

Alimentar-me de arte, alimentar-me do cotidiano, alimentar-me da transpiração de meus poros, alimentar-me de pessoas ao meu redor.

Improvisar em grupo, em espaços e em vidas do cotidiano, criar um circuito onde seremos criativos, estaremos sempre sendo estimulados por nós mesmos.

## **Referências**

ABRAMOVIC, Marina. **A revelação da natureza humana.** Disponível em: <<http://comunicacaoeartes2012.wordpress.com/2013/02/19/marina-abramovic-a-revelacao-da-natureza-humana-5/>> Acesso em 11 maio. 2013.

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O Teatro Performativo:** a construção de um operador conceitual. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8PAPRT/disserta\\_o\\_leandro\\_ac\\_cio.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8PAPRT/disserta_o_leandro_ac_cio.pdf?sequence=1)> Acesso em: 10 jun. 2014.

ACERVO, A.L.; BERVIAN, P. **Metodologia Científica.** São Paulo: McGRAW-HILL DO BRASIL, LTDA, 1975.

AKERS, Matthew. Documentário **Marina Abramovic: The Artist Present**, 2012.

ALVES, Sílvia Regina; FERRARI, Lucas. **Investigação acerca da Performance e seus Aspectos Relacionados à Preparação do Performer.** Porto Alegre, 2010.

BERNSTEIN, Ana. **Marina Abramovic: conversa com Ana Bernstein.** São Paulo: Caderno Videobrasil, 2005.

BOCA DE CENA. Blog. Disponível em: <<http://projetobocadecena.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 maio.2014.

BONFITTO, Matteo. The Artistis Present: as artimanhas do visível. **Revista Brasileira de Estudos da Presença.** UFRGS. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 83-96, jan./abr. 2014.

CARVALHAES. Ana Goldenstein. **Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena Contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, Alexandra Gonçalves. Elementos Performativos em Processos de Dança. In: VII Reunião Científica da Abrace, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2011. Disponível em:  
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/7.%20DIAS,%20Alexandra%20Goncalves.pdf>. Acesso em: 10 jun.2014.

DIAS, Alexandra Gonçalves. **Performance-mel:** o processo de si pelo movimento dos desejos. 2009. 164f. Memorial de processo de criação (Mestrado). Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15845>>. Acesso em 21 mar.2014.

DUARTE, Tatiana dos Santos. **Performance como relação humana no meio escolar. 2013.** Relatório de Estágio II. Não publicado. Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal, Pelotas, 2013.

DUARTE, Tatiana. Blog. Disponível em: <<http://tatianasduarte.blogspot.com.br/2013/06/memorial-tcc.html>>. Acesso em: 15 abr.2014.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo: ECA/USP, n. 8, pp. 197- 210. Tradução: Lígia Borges. 2008.

GOLDBERG, Roselee. **Arte da Performance do Futurismo ao Presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Museum of Fetishized Identities.** Disponível em: <<http://www.pochanostra.com/youtube/>> . Acesso em: 25 maio.2014.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **En defensa del arte del performance.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>>. Acesso em: 27 mar.2014.

GREEN, Helen. Marina Abramovic & Ulay. Disponível em:  
<[http://www.stephan.barron.free.fr2green\\_abramovic1981\\_1988.html](http://www.stephan.barron.free.fr2green_abramovic1981_1988.html)>. Acesso em 21 jun.2014.

KRAUSS, Regina. A arte deve ser linda, o artista deve ser lindo: análise imagética da performance de Marina Abramovic e a questão dos suportes midiáticos. In: II Encontro Nacional dos Estudos da Linguagem, 2009, Londrina. **Anais...** Londrina: 2009. p. 442-448. Disponível em:  
<<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Krauss.pdf>> Acesso em 19 jun.2014.

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil  
WOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARINA ABRAMOVIC & ULAY. Disponível em:  
:<<http://petitchou.tumblr.com/post/40083103775/marina-abramovic-ulay-breathing-in-breathing>>. Acesso em: 21 jun.2014

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade Pereira. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade:** Performance, performatividade e educação, UFRGS, v. 35, n.2, 2010.

VIEIRA, Lumilan Noda. **Em busca da presença cênica:** contribuições do Mimo Corporal Dramático para a corporeidade do ator. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro – Licenciatura). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

## Apêndices

## **Apêndice A: Entrevistas**

**A.1 Entrevista com João Bosco B.**, por e-mail (jboscob@gmail.com), em 20 de maio de 2014.

Perguntas de apoio ao Trabalho de Conclusão do Curso:

- 1- Em que ano tu começaste a desenvolver teus trabalhos de performance?
- 2- Como tu defines seu trabalho de performance?
- 3- Que métodos utilizaste e utilizas para a construção das performances?
- 4- Quais são os conceitos artísticos empregados na construção da criação das performances?
- 5- Qual processo de pesquisa que tu utilizas para a criação dos trabalhos?

Resposta recebida por e-mail:

Comecei a pesquisa em performance nos anos 90, ainda no curso de Artes Visuais da FURG. Fui para Porto Alegre em 92. Aí comecei a concretizar as performances como movimento artístico. Achei que o momento era propício para este tipo de manifestação artística para levar a um maior público o fazer teatral de rápida duração, texto e imagem densos, compactos, fortes. Começavam então as intervenções no cotidiano da cidade em bares, cafés, ruas, teatros, festas, enfim. Invadímos os lugares e saímos com a mesma velocidade para que o cotidiano continuasse em sua forma. A ideia era levar Arte para as pessoas e não trazê-las até nós. Era uma manifestação “underground” onde os personagens subvertiam a condição moral e ética da humanidade. Na época era envolvido com o cinema, vídeo, história em quadrinhos, Literatura de vanguarda. Surgiram nomes no cinema como Peter Greenway, Tarkovski. Luis Buñuel cineasta surrealista espanhol foi outra inspiração. Descobri também o trabalho do autor Ray Bradbury (literatura do realismo fantástico) e Edgar Allan Poe, que serviram de apoio na criação das imagens das ações cênicas. Também despontava na Europa a antropologia teatral de Eugênio Barba e o teatro butôh, das quais buscamos as técnicas físicas para a pesquisa dos atores do grupo que eu trabalhava. Na época os exercícios antropológicos foram trazidos para Porto Alegre pelo grupo UTA na Usina do Gasômetro e os atores Roberto Birindelli e Magda Oliveira, esta

última ministrava as oficinas para o meu grupo. A máscara neutra era necessária para criar uma linha tênue de separação entre expectador e grupo, uma vez que apresentávamos em vias públicas. Logo desponta em Campinas o Grupo Lume, de Roberto Burnier e Carlo Simioni, com seus laboratórios de clown e preparação física e vocal de atores, dos quais participamos. O grupo gaúcho Oi Nois Aqui Traveiz da Terreira da Tribo já trabalhava em cima das teorias de Artaud e Grotowski e faziam um teatro ritual ousado e muito irreverente e acabei frequentando a Terreira por um bom tempo, como pesquisa de apoio para a criação. Antonin Artaud e seu teatro da crueldade foi desde o início uma das fontes de pesquisa para a criação das performances e através dele e do diretor de cinema italiano Pier Paolo Pasolini fui pesquisar a Escatologia (ciência das coisas finais, parte da Teologia que estuda a duração da espécie humana e do planeta). Desde então não paramos mais a pesquisa e continuávamos a acrescentar signos diversos na criação de imagens. A escolha do elenco também era feita de acordo com a ideia de imagem que queríamos mostrar. Foram escalados tipos físicos específicos, alguns com certas deformações físicas, alguns não atores, modelos, etc. Toda a escola “antiga” de performance foi pesquisada, aqui entra o grupo alemão Fluxus, entre outros desta época. O Surrealismo alemão é homenageado na concretização, através da luz e do próprio estranhamento estético da obra. A MTV com seus clipes alternativos de cantores como Bjork, também entraram como mais um objeto de pesquisa. Era um momento de mudanças tecnológicas no Mundo: advento do computador, telefones celulares, as pessoas começaram a ter menos tempo para atividades de cultura, então seria perfeito usar do espaço de passagem deste mesmo público para apresentar a arte da performance, uma vez que aproveitávamos aquele momento cotidiano de forma compacta. Eram chamadas de performances escatológicas de João Bosco B. e foram apresentadas nas principais capitais e interior do País. Mais tarde comecei a chamá-las de Ações Cênicas já que se aproximavam do conceito de Joseph Heinrich Beuys – artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do século XX.

**A.2 Entrevista com Lumilan Noda**, por e-mail ([lumilannoda@gmail.com](mailto:lumilannoda@gmail.com)), em  
7 de maio de 2014

Perguntas de apoio ao Trabalho de Conclusão do Curso:

1- De que forma o grupo de estudo de performance no COP ajudou? Ex:

O grupo de estudos no Cop contribuiu para a reperformance. Como nos encontrávamos semanalmente e a cada encontro executávamos atividades pré-planejadas (alongamentos, aquecimentos corpóreo-vocais e exercícios que traziam consigo elementos performativos) fui me sentindo mais expressivo e motivado a ir para a cena contagiado por aquele estado que as práticas trouxeram. O estado de não representação, ao qual eu estava submerso, fazia com que eu me sentisse sendo eu, porém dilatado artística e cenicamente.

Exemplo:

Num dos exercícios durante o processo de criação da performance Voz e matéria, combinamos a tarefa de falar sem pausas, quaisquer coisas, durante 30 minutos, enquanto caminhávamos pelo palco. A tarefa se desenvolveu por si só, o que fez com que saíssemos para a rua e déssemos a volta na quadra, e, a simples ação de falar ininterruptamente um com o outro, causou estranhamento às pessoas pelas quais nós cruzávamos.

A minha percepção de estar causando estranhamento a essas pessoas se deu durante todo o percurso de contorno da quadra. Esse estranhamento alheio me dava estímulo para continuar a tarefa e intervinha abruptamente em minha efemeridade.

Essas sensações seguem ecoando, às vezes por mais algumas horas após a ação performática, outras vezes ecoando por alguns dias. Tanto essa como outras atividades que executamos no grupo de estudos engatilharam sensações impulsionadoras à ação performática.

2- Qual foi a preparação para executar a reperformance da Marina Abramović intitulada “The Artist is Present”?

Pensando a longo prazo, a preparação para a execução da performance veio durante os encontros que tivemos no grupo de estudos. Digo isso

considerando a ideia de que aquilo que é corporalmente trabalhado antes reverberará depois, inevitavelmente, no momento da cena.

Foram aproximadamente 4 encontros de em média 4 horas, onde executávamos tarefas propostas por nós mesmos, algumas pesquisadas e outras que criávamos acreditando serem pertinentes ao processo. Além disso, houve a preparação no dia.

Já a preparação no dia da reperformance, incluiu nosso encontro na casa da Tatiana, aquecimento com música posta por ela, caminhada na sala ao som da música, alguns momentos de silêncio, nos olharmos nos olhos um do outro e nos deixarmos rir se desse vontade.

3- Quais foram as sensações que te atravessaram no momento da reperformance?

Após certo tempo de submersão, senti que minha visão passou a desfocar tudo o que estava ao redor da Tatiana. Alguns minutos mais e comecei a perceber o rosto dela também diferente, era como se estivesse sofrendo deformações e alterações de cor. Essa sensação me trouxe medo e desconforto, porém, diferentes dos habituais, pois havia uma espécie de sentimento de aceitação/apreciação do medo desconfortante.

4- A performance poderia ter contribuído para tua presença em cena?

Sim. Inclusive a performance (ou ação dotada de elementos performativos, se for mais adequado chamar) a qual contornávamos a quadra, contribuiu para o meu estado de presença para a reperformance. A ação performática (ou ação dotada de elementos performativos) durante o processo de pesquisa no grupo de estudos trouxe-me uma pré-disposição corporal e intelectual. Tal ação relacionou-se com as práticas seguintes. Exemplo: por eu ter percebido que o olhar alheio me estimulou na execução da performance em torno da quadra, quando realizamos a reperformance automaticamente os olhares e a atenção externa faziam com que eu me sentisse mais vigoroso na realização das tarefas.

## **Apêndice B: Vídeos com as entrevistas**

Vídeo 1- Entrevista João Bosco B.

Vídeo 2- Reperformance em Aula