

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira

**A mediação da dor: estratégias comunicativas e resistência
política**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira

**A mediação da dor: estratégias comunicativas e resistência
política**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção
do título de MESTRE em Comunicação
e Semiótica pela Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, sob a orientação
da Profa. Doutora Christine Greiner.

**SÃO PAULO
2008**

Sumário

Introdução -----	1
Capítulo 1- Dor no corpo: estratégias políticas e comunicativas -----	5
Capítulo 2 - Uma breve iconografia da dor -----	12
Capítulo 3- Cláudia Muller: um estudo de caso -----	43
Conclusão -----	91
Anexo -----	94
Bibliografia -----	106

A midiática da dor: estratégias comunicativas e resistência política

O objetivo desta dissertação é analisar como a dor e os seus vestígios – especialmente as cicatrizes e suas diversas metáforas – vêm sendo midiaticizados nas últimas décadas, de maneiras muito distintas entre si. De maneira geral, o que se vê nos diversos meios de comunicação (especialmente internet, TV e jornais diários) são abordagens de teor sensacionalista que exibem a dor e o sofrimento de maneira excessiva, banal, com ares de ficção, como ocorreu nas exposições em massa das cenas de guerra no Iraque, nos atentados terroristas (11 de setembro) e em assassinatos brutais nas favelas do Rio de Janeiro, entre outros. No entanto, a pesquisa chama a atenção para algumas experiências performativas, realizadas, sobretudo, a partir de 1960 em diversos países, e que se tornaram objeto de polêmica na própria mídia e em ensaios especializados no campo da arte (Elkins 1999) e da filosofia política (Scarry, 1985; Keil, 2004), uma vez que, ao invés de banalizar, optaram por testar procedimentos que partiram de performances da dor para transformar os entendimentos do poder, da arte, da vida e do corpo como um corpomídia.

A pesquisa discute, portanto, algumas dessas experiências, sendo a questão fundamental os processos primários de comunicação corporal, anteriores à sistematização de um discurso. Ao contrário do que o senso comum evidencia, e a imprensa não especializada reitera, tais experiências não estão exclusivamente relacionadas a patologias e idiosincrasias de artistas sados-masoquistas. Movidas, muitas vezes, por questões de ordem política, tais ações questionam limites de naturezas diversas, sobretudo relacionados aos princípios da comunicação corporal e das ações de um corpo exposto a situações específicas (por exemplo: terrorismo, massacres e abusos de poder). Como quadro teórico, além dos autores já mencionados, a pesquisa analisa a comunicação primária do corpo e suas estratégias sensíveis (Sodré, 2006; Greiner, 2005).

Como resultado esta dissertação apresenta a análise da obra da brasileira Claudia Müller, que tem discutido, através de experiências com videodança e performances, a inserção da arte em vários setores da sociedade.

Palavras-chave: Corpomídia, dor, performance, bodyart, dança.

The mediatisation of pain: Communication strategies and political resistance.

The objective of this dissertation is to examine how the pain and its vestiges - especially the scars and their various metaphors - have been mediatised in recent decades, in various different ways, within itself. In general, what one sees in the Mass Media (especially internet, TV and newspapers) are mere sensationalist approaches of content, that exposes the pain and suffering in an excessive, banal and even fictional way, as displayed in the broad exhibition of the war scenes in Iraq, the terrorist attacks of 9/11 and in the brutal killings of Rio de Janeiro's slums, among others. However, the survey points to some performative experiences, performed, in several countries mainly since 1960, and which became the object of controversy in the media itself and in specialized essays in the Art field (Elkins 1999) and Political Philosophy (Scarry, 1985; Keil, 2004), once, rather than trivialize, chose to test procedures that originate from performances of pain to transform the understanding of power, of art, of life and body as a mediabody.

Therefore this research discusses, some of these experiences, having as its core question the primary processes of bodily communication, prior to the systematization of a speech. Contrary to the common sense evidence, and the non specialized-press reiterates, such experiments are not solely related to the pathologies and idiosyncrasies of sadomasochistic artists. Moved, often for reasons of political order such actions question various kinds of limits, mainly related to the principles of bodily communication and the action of a body exposed to specific situations (e.g. terrorism, massacres and power related abuse). As a theoretical framework, in addition to the previously mentioned authors, the research examines the primary communication of the body and its sensitive strategies (Sodré, 2006; Greiner, 2005). As a result this dissertation presents the analysis of the Works of a Brazilian, Claudia Müller, who has discussed through experiences with videodance and performances, the inclusion of art in several society sectors.

Key-words: mediabody, pain, performance, bodyart, dance

Errata:

Na página um da introdução quando defino bodyart e performance no parágrafo três sobre a *Action Paint* de Jackson Pollock é necessário esclarecer que: A *Action Paint* ou pintura instantânea que foi exercida por Pollock nos seus últimos anos de vida, e também por outros artistas americanos e europeus, era o ato de pintar como obra de arte. Mas é antecedente a bodyart porque o corpo ainda não é a obra de arte, mas sim a ação. E sim era feita em grandes lonas estendidas no chão, porém com as mãos do próprio artista e não com o corpo de modelos.

Outro ponto no parágrafo seguinte é que coloco que Joseph Beuys(grafia aqui correta) não coordenava o grupo fluxus, porque o Fluxus era um coletivo descentralizado, ou seja sem coordenador ou líder. Ela integrava o coletivo, assim como outros artistas.

Na página quatro no penúltimo parágrafo da Introdução do trabalho falamos que o trabalho está dividido em dois capítulos. Na realidade está organizada em três capítulos.

Assim está organizada a dissertação corretamente:

No primeiro capítulo, contextualizamos, de maneira apenas introdutória, o estudo e a experiência da dor como um campo de pesquisa na arte, na ciência e nos estudos da comunicação. No segundo, trazemos uma breve iconografia das performances que ao nosso olhar representam de alguma forma a dor e seus vestígios. No terceiro, apresentamos a obra de Claudia Müller, apontando para as diferenças de entendimento da dor e das cicatrizes no corpo em relação à geração anterior e aos modos como a questão da singularidade do corpo vem sendo observada e testada hoje, sobretudo no campo da dança e da performance.

Sumário

Introdução -----	1
Capítulo 1- Dor no corpo: estratégias políticas e comunicativas -----	5
Capítulo 2 - Uma breve iconografia da dor -----	12
Capítulo 3- Cláudia Muller: um estudo de caso -----	43
Conclusão -----	91
Anexo -----	94
Bibliografia -----	106

A midiatização da dor: estratégias comunicativas e resistência política

Introdução

O objetivo desta dissertação é analisar como os vestígios da dor - especialmente as cicatrizes e as suas diversas metáforas – vêm sendo midiatizados nas últimas décadas, de maneiras muito distintas entre si.

De maneira geral, o que vemos nos diversos meios de comunicação (especialmente Internet, TV e jornais diários) são abordagens com teor sensacionalista que exibem a dor e o sofrimento de maneira excessiva, banal, com ares de ficção, como ocorreu com exposições de cenas de guerra, terrorismos e assassinatos brutais, tanto na televisão como na Internet.

No entanto, algumas experiências performativas realizadas, sobretudo, a partir de 1960 em diversos países tornaram-se objeto de polêmica na própria mídia e em ensaios especializados no campo da arte (Elkins, 1999) e da filosofia política (Scarry, 1985; Keil, 2004). Em vez de banalizar, os artistas envolvidos optaram por testar procedimentos que partiram de performances da dor para transformar os entendimentos do corpo, do poder, da arte, da vida e do corpo como um corpomídia.

Nesse contexto, destaca-se o campo de estudos da *bodyart*. Trata-se de uma linguagem de arte corporal que surgiu nos anos 60, principalmente com os *happenings* de Allan Kaprow, que começam com as *assemblages* - eram as *actions-collage* (colagem de impacto), em que músicos, bailarinos, artistas visuais, atores e quem quisesse se reuniam e faziam uma colagem ao vivo. No *happening*, isso ganhou um caráter de improvisado: os artistas se reuniam e criavam a apresentação na hora. A *bodyart* surgiu no meio dessa efervescência cultural, com o *action paint* de Pollock (1912-1956, em que lonas eram estendidas, e o artista, banhado de tinta, pintava com seu próprio corpo).

Mas foi com o nascimento do *Judson Dance Group* e do grupo Fluxus que a performance e a *bodyart* começam a se delimitar. Esses grupos faziam apresentações mais individuais e mais sustentadas, menos improvisadas, apesar da liberdade de idéias. Joseph Beys merece destaque, por coordenar o grupo Fluxus e por fazer intervenções chocantes, como por exemplo, ficar uma semana convivendo com um coiote. Na realidade, o que

estava em questão era transformar o corpo na própria obra, mas o que definiu a *bodyart* foram os membros do Grupo de Viena - Gunther Brus, Otto Muhl e Schwarzkogler começaram com as performances da dor, fazendo mutilações e feridas no corpo.

A *bodyart* agrupa diversas tendências, desde a dança, teatro até o radicalismo do Grupo de Viena. O que se buscava e se busca é “desfetichizar” o corpo humano, sendo que a obra é o corpo, ao mesmo tempo em que a *bodyart* se dilui num gênero mais amplo, a performance. Trata-se da presença física acompanhada por uma apresentação, algo para ser visto; porém, de uma ação que não é uma interpretação, como na dança e no teatro, mas uma ação vivida ali. Por isso, a *bodyart* e a performance são consideradas por Philip Auslander como artes presenciais, ou arte do presente, já que antigamente elas aconteciam ao vivo, no aqui e agora. Hoje, com a tecnologia e as fusões de linguagens, podemos unir esses conceitos com o vídeo, por exemplo, registrado e executando a ação gravada, que, obviamente, não é o mesmo, mas que também pode se considerar performance, ou seja uma vídeoperformance.

O campo de pesquisa da bodyart conta com uma bibliografia expressiva há pelo menos trinta anos, em especial nos Estados Unidos, França e Inglaterra. Trata-se de um tipo de performance artística conhecida como a arte viva do agora e que envolve uma grande diversidade de experiências. Alguns teóricos, como Peggy Phelan (1996), Francesca M=iglietti (2003), Lea Vergine (data do livro) têm pensado no corpo artista como um corpo extremo, usado e abusado até distender os seus limites.

Porém, não se trata de classificar as obras em performance ou *bodyart*, até por que, no geral, observamos que os artistas transitam entre ambas as manifestações, principalmente na contemporaneidade, em que observamos contaminações híbridas.

No Brasil, Renato Cohen (cf. 1998 e 2002) foi um dos teóricos mais importantes que tentou estabelecer alguns parâmetros de discussão para criar uma base conceitual no campo da performance, também abordando aspectos relativos à *bodyart*. A sua morte prematura interrompeu esse processo, que deveria se desdobrar em um livro específico sobre o campo da performance no Brasil.

Uma das genealogias importantes no país nasceu das artes plásticas, sobretudo das obras de Helio Oiticica e Lygia Clark, que, movidos pela chegada do pensamento fenomenológico, experimentavam testar a “arte subjetiva”, ou seja, destacando a presença

do público como co-autor da obra, a partir do momento em que interage com ela quando o fenômeno acontece.

Então, no intuito de focalizar a discussão no Brasil, escolhemos analisar o trabalho de uma determinada artista. Essa escolha levou em conta a escassa bibliografia sobre performance no Brasil e o fato de considerarmos mais adequado escolher estudos de caso num contexto mais próximo.

Trata-se da obra “Dois do Seis de Setenta” (2003), de Cláudia Muller (1970-), coreógrafa que reside atualmente no Rio de Janeiro e faz parte de uma nova geração de criadores que trafegam entre diferentes linguagens. A sua obra demonstra uma tendência que vem sendo observada na dança brasileira dos últimos dez anos, buscando uma aproximação com a performance, no sentido de criar novos procedimentos de criação que negam modelos dados a priori, apresentando um traço autobiográfico importante e o desejo de desestabilizar padrões de referência.

Obviamente, há outros artistas que seguem essa tendência, como é o caso de Marina Abramovic, pioneira na prática artística de utilizar a dor como fonte de criação, e ainda ativa até os dias de hoje. “*Balkan Erotic Épic*” e “*The Onion*” são seus últimos polêmicos trabalhos exibidos em vídeo.

Mas, como não se trata de contar a história das performances da dor, optamos por analisar exemplos específicos de como a dor e os seus rastros, reconhecidos sob a forma de metáforas e cicatrizes, se fazem presentes em processos de comunicação corporal que buscam mudanças radicais em um ambiente. Essa forma de comunicação, porém, gera com frequência uma forte reação no público, levando, por vezes, a outra forma de comunicação que parece uma “incomunicação”. Seria, portanto, a partir destes estados de “incomunicação” que a comunicação se estabelece.

Nesse sentido, a hipótese principal desta pesquisa é de que, a partir das metáforas da dor que estabelecem, essas obras tornam-se capazes de discutir questões políticas e filosóficas em torno da natureza do corpo, inaugurando novas estratégias comunicativas.

Além da bibliografia específica sobre os artistas citados, apresentamos ainda algumas discussões recentes em torno da dor como um campo epistemológico, que ajudam a demonstrar por que o uso da dor em cena não é um mero exibicionismo patológico, mas uma forma de comunicar, com radicalidade, a possibilidade de romper convenções e

hábitos. Nessa perspectiva, destacamos o cientista cognitivo Antonio Damásio (2004), sobretudo a sua pesquisa sobre emoções e sentimentos; o historiador da arte James Elkins e sua teoria da dor e da metamorfose como operadores primários de criação (1999); e o professor de comunicação Muniz Sodré (2006), que identifica a estratégia sensível como ação primária da comunicação.

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, contextualizamos, de maneira apenas introdutória, o estudo e a experiência da dor como um campo de pesquisa na arte, na ciência e nos estudos da comunicação. No segundo, trazemos uma breve iconografia das performances que ao nosso olhar representam de alguma forma a dor e seus vestígios. No terceiro, apresentamos a obra de Claudia Müller, apontando para as diferenças de entendimento da dor e das cicatrizes no corpo em relação à geração anterior e aos modos como a questão da singularidade do corpo vem sendo observada e testada hoje, sobretudo no campo da dança e da performance.

Ressaltamos que a contribuição deste estudo reside na possibilidade de se introduzir uma questão pouco discutida no campo da arte e da comunicação no Brasil, e cujos desdobramentos políticos podem colaborar para a construção de um campo de conhecimento voltado para os estudos de arte contemporânea e do corpo.

Capítulo 1

DOR NO CORPO: ESTRATÉGIAS POLÍTICAS E COMUNICATIVAS

Toda beleza vem da ferida.

Jean Genet

Há muitos pesquisadores, dos mais variados campos de conhecimento, que se interessam pela dor como tema de estudo. Temos, por exemplo, referências específicas à área da saúde e experiências relativas às construções metafóricas da dor e suas marcas.

Sendo assim, antes de analisarmos a obra da coreógrafa Claudia Müller, como proposto na introdução, investigamos alguns tópicos que permeiam o estudo da dor de maneira mais geral, explorando o tema e contribuindo de maneira significativa, e sob diferentes aspectos, para a leitura específica do exemplo escolhido no campo da arte.

Iniciamos, então, abordando diferentes descrições da dor no corpo, desde a sua construção neurofisiológica até a formação de suas cadeias metafóricas. Para tanto, tomamos como base as teorias do cientista cognitivo Antônio Damásio (2004), alguns textos organizados por Marta Tiburi e Ivete Keil (2004), que abordam casos específicos do corpo em situação de tortura, assim como as formulações do crítico de arte James Elkins, que considera a dor um dos fundamentos da arte. Em seguida, apresentamos uma breve iconografia de imagens que parece ter norteado, direta ou indiretamente, artistas que atuam hoje no campo da *bodyart*, da performance e da dança, investigando as possibilidades de uma “arte visceral” e política.

1.1 Dor e prazer: sentimentos do corpo

Do ponto de vista biológico, a dor é um processo metabólico que atua no organismo como estratégia de sobrevivência. Para estudá-la, Damásio (2004) realizou pesquisas sobre a natureza das emoções e dos sentimentos, esclarecendo a importância do reconhecimento de um continuum entre mente e corpo. A partir de protocolos experimentais específicos, o autor afirma que os sentimentos nada mais são do que representações mentais das emoções.

No livro *Em busca de Espinosa: Prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004), Damásio define dor e prazer como sentimentos essenciais para a organização corporal e ressalta a importância de Espinosa (1632-1677) para as discussões sobre as emoções e os sentimentos humanos. Espinosa considerava as pulsões e motivações, assim como as emoções e sentimentos, que, reunidos, seriam os afetos, como o aspecto central da humanidade.

Damásio analisa os sentimentos propriamente ditos, explicando que eles são “a expressão do florescimento ou sofrimento humano, na mente e no corpo” (op.cit: 15). E esclarece que, particularmente, os sentimentos de dor ou prazer são os alicerces da mente. Assim, oscilamos entre um e outro, e nem sempre de maneira clara. Podemos sentir prazer com pitadas de dor, ou dor com fragmentos de prazer, sendo que todo o nosso comportamento está calcado nessa variação.

Para que o leitor compreenda as manifestações de dor e prazer, definidas como sentimentos do corpo, Damásio (2004) pontua a diferença entre emoção e sentimento. As emoções são construídas a partir de reações simples que, na maior parte das vezes, são perceptíveis, podendo ser notadas numa expressão facial, num movimento corporal ou até mesmo através de um gesto. Uma emoção propriamente dita seria a coleção de respostas químicas e neurais que constituem um padrão distinto. Já os sentimentos que sucedem as emoções seriam um estado corporal mapeado num sistema de regiões cerebrais, a partir do qual uma certa imagem mental do corpo pode emergir. Quer dizer: “na sua essência, um sentimento é uma idéia do corpo, de um certo aspecto do corpo quando o organismo é levado a reagir a um certo objeto ou situação”(op.cit:95).

Segundo o autor, as emoções ocorrem no “teatro do corpo” e os sentimentos, no “teatro da mente”. Através dessa distinção, torna-se evidente por que a dor é um sentimento e não uma emoção.

Com o intuito de propor uma divisão corporal, Damásio (2004) organiza uma árvore, composta de ramos baixos, médios e altos. Nos ramos mais baixos estão a regulação metabólica, os reflexos básicos e as respostas imunitárias. Os comportamentos de dor e prazer estariam no ramo médio, junto com as pulsões e motivações. E no ramo alto, finalmente as emoções propriamente ditas.

A dor e o prazer são comportamentos que podem causar aproximação ou retraimento do organismo em relação a um objeto ou situação específicos. Nosso corpo possui sinais químicos chamados nociceptivos, que são indicadores de dor. Por

exemplo, quando estamos prestes a sofrer uma lesão (no caso, uma infecção ou queimadura), as células que serão afetadas enviam esses sinais nociceptivos e o organismo reage automaticamente com comportamento de dor ou de doença. Da lista de ações que podem ser observadas, faz parte o retraimento do corpo (ou de uma parte do corpo) em relação à origem do problema, a proteção da parte do corpo afetada e algumas expressões faciais de alarme e sofrimento. Essas respostas causam o aumento dos glóbulos brancos de defesa do organismo, que provocam uma produção de moléculas na área ameaçada, por exemplo a citosina, que ajuda na luta contra a causa do ataque (micróbio invasor) e na reestruturação de um tecido lesionado. Esse conjunto de ações e sinais químicos é, portanto, o resultado da experiência que denominamos “dor”.

Dor e prazer têm causas diversas – problemas da função corporal, funcionamento ideal do metabolismo, ou acontecimentos exteriores que ameaçam o organismo ou promovem a sua proteção. Mas a experiência da dor ou do prazer não é a causa dos comportamentos de dor ou de prazer, e não é sequer necessária para que esses comportamentos ocorram (op.cit: 40).

O cientista da comunicação Muniz Sodré, em sua obra *As estratégias do sensível, afeto mídia e política* (2006), a partir das teorias de Damásio, estabelece um alargamento significativo da noção de comunicação. Sodré afirma, como Damásio, que alma e corpo são a mesma coisa, apenas se manifestam de formas diferentes. Desde os primórdios da filosofia, emoções e sentimentos eram entendidos como o *pathos*¹ - as aflições e dores da alma, expressão que teria um amplo sentido, definido mais tarde como *passio*, que significa “sofrer” em latim. Assim, é no intuito de denominar a natureza do ser humano como um indivíduo que sofre durante a sua experiência de viver que surge a palavra paixão, compreendida como os sentimentos que alteram os homens a ponto de afetar seus juízos, inevitavelmente, acompanhados de dor e de prazer.

Sodré considera os afetos e as paixões como sinônimos, e explica que o sensível e a sensibilidade ordenam os fenômenos humanos, ressaltando também que os estados contrastados de dor e de prazer são as matrizes psíquicas dos afetos.

¹ Em grego seriam as perturbações e tensões da alma, assim descritas pelo filósofo Aristóteles na Poética.

1.2 Pensar a dor na arte

Em uma tentativa de transpor o tema para uma teoria da arte, o crítico James Elkins reconhece que a dor é uma condição do vivo, um estado de sensação que muitas vezes é identificado como sensação crua e que, no decorrer da história da arte, tornou-se fundamental para uma parte significativa de processos de criação.

Em sua obra *Pictures of the body* (1999), Elkins chega mesmo a levantar a hipótese de que não apenas os trabalhos que apresentam sangue derramado e automutilações usam a dor e a metamorfose como operadores de criação, mas, em certa medida, toda obra de arte transita por essas estratégias.

Segundo esse autor, além de ser uma condição para estarmos vivos, a dor é também um aviso de que estamos em perigo. Existem, portanto, dois estágios da dor: o primeiro quando sentimos e o segundo quando presentificamos, ou seja, pensamos sobre o sentir. A dor seria, ainda, uma mistura de estados, entre estar vivo e estar morto, e nessa medida, estaria já em um estado primário, diferentemente do que propõe Damásio.

Para Elkins (1999), o estado de dor atuaria no modo de consciência primária de quando estamos no mundo, e para Damásio, no estado intermediário da comunicação. Evidentemente, estamos diante de abordagens bastante distintas. Damásio trabalha com um baixo nível de descrição dos fenômenos da dor e do prazer no corpo; Elkins, por sua vez, parte da observação das metáforas da dor na arte.

Existe, pois, uma diferença entre pensar a dor e sentir a dor. É a diferença entre o sentir e o dar sentido ao sentir - esta última seria a função da arte. Elkins (1999) afirma que toda representação é uma distorção, uma deformação da realidade. A palavra distorção vem do latim *torquere* e significa torcer; deformação vem do latim *deformis* e significa feio - palavras relacionadas à desproporção, distensão, dissolução, dissecação, disrupção, disjunção, entre outras.

Ainda de acordo com a teoria do autor, dentro do estágio de dor, existiriam dois estágios: aquele relativo ao movimento da pele, que seria uma forma proprioceptiva² de demonstrar o estado de dor; e o do corte da carne, no sentido de entrar visceralmente dentro do corpo para observá-lo, não só a partir de suas

² Para Elkins, “*the proprioception: the body’s internal sense of itself*”; ou seja: a propriocepção é a percepção interna de si mesmo.

membranas, células, órgãos, músculos, ossos, mas também a partir de suas sensações mais profundas e densas.

Elkins (1999) propõe, ainda, a dor e a metamorfose como fundamentos da arte. A metamorfose se refere, em primeiro lugar, à própria presença do corpo, que, neste caso, não precisa, necessariamente, ser cortado ou virado pelo avesso, pois a sua própria presença já implica em transformação. A segunda estratégia da metamorfose seria a visão analógica, que não apelaria tanto para as reações viscerais, mas sim para nossa capacidade de estabelecer relações, criando analogias entre uma parte do corpo e todo o resto.

Um exemplo importante nas artes plásticas foi o de Picasso, que propunha bem mais do que um jogo formal de pedaços e perspectivas do corpo, já que exercitava diferentes modos de compreendê-lo em sua relação com o ambiente. Outra maneira de olhar para a metamorfose diz respeito, ainda, às hibridações entre corpos de monstros e corpos de humanos, propondo uma organização estranha e fragmentada que desafia os padrões de normalidade.

A metamorfose estaria ligada, portanto, aos vestígios que a dor acarreta, tais como suas marcas e suas cicatrizes, já que a dor não passa simplesmente pelo corpo sem deixar rastros. Esses rastros são os responsáveis pela transformação do corpo e pela maneira como este se comunica com o mundo. Uma dessas formas de comunicação, talvez a mais radical de todas, é a empatia.

Em seus estudos sobre sentimentos e emoções, Damásio (2004) também menciona a empatia, ensinando que se trata de uma simulação interna que ocorre no cérebro e que consiste na modificação dos mapas do nosso corpo.³ É o antigo termo do “como-se-fosse-o-corpo”. Essa hipótese existe graças aos neurônios denominados neurônios-espelho, que enviam para as regiões somatossensitivas⁴ a simulação do mapa corporal de outro corpo. O cérebro cria momentaneamente uma série de mapas do corpo que não correspondem exatamente à realidade desse corpo. Constitui, portanto, uma construção falsa, uma simulação. É o sentir o que o outro está sentindo, popularmente também conhecido como simpatia.

Para Elkins (1999), a empatia parece sempre implícita na passagem da dor. Isso porque, desde o Iluminismo, com Pierre Louis Moreau de Maupertuis, tem-se descrito

³ Para Damásio, os sentimentos são identificados através de mapas nervosos traçados nas diversas regiões cerebrais, lidos por tomografia por emissão de pósitrons, técnica conhecida por TEP.

⁴ Região cerebral formada por uma série de regiões, responsável pelos sentimentos de emoções. As regiões somatossensitivas mais importantes são a insula, cortex do cíngulo e tronco cerebral.

como as emoções da mãe são transmitidas para o feto. Acreditava-se que, se uma mulher grávida visse a dor ou sentisse a dor, o seu feto poderia ser malformado, ou ainda se a mãe visse figuras deformadas, poderia também ter pensamentos deformadores.

No que se refere à empatia e ao estudo que aqui desenvolvemos, o aspecto que nos parece mais interessante é o reconhecimento de que o corpo não sofre simplesmente os efeitos que vêm de fora. É mais do que isso: o estudo da empatia faz com que se reconheça que o corpo é em parte nosso, em parte possuído por objetos com os quais nos relacionamos. A questão que se coloca é como essas vivências são ou não comunicadas, e de que forma o sentir a dor do outro pode engendrar processos de reflexão e resistência.

1.3 A descoberta do corpo pela dor

Segundo o filósofo e psicanalista Mario Fleig (2004), por serem sensíveis às dores, os artistas preferem expressá-las em vez de se calarem, questionando como é possível nos tornarmos mais humanos por meio da dor. Assim como outros estudiosos, Fleig reconhece que a dor tem a função de proteger o ser humano, pois indica a presença de estímulos prejudiciais ao organismo. No entanto, o autor vai mais longe, ao afirmar que descobrimos o nosso corpo pela dor, uma vez que esta é vista como uma via de acesso privilegiado a si mesmo e ao outro: “A dor denuncia que não somos anjos, ainda que o sonho de se constituir em corpos angelicais acalente a aspiração do sujeito pós-moderno” (op. cit: 131).

Fleig (op.cit.) afirma que somos uma “espécie dolorida” e, ao mesmo tempo em que ansiamos por nos livrar da dor, queremos senti-la. Um indivíduo que cala a dor é um ser que se robotiza, se empobrece e se anestesia. Na perspectiva do autor, não existe diferença entre dor corporal e dor psíquica, pois a dor é sempre psíquica. Mas há três formas de sofrimento: a dor corporal, provocada por lesões de tecidos; a dor psíquica, que geralmente provém de algum fator passado; e a angústia, que se refere às ameaças futuras. Essas três formas deixam suas inscrições, que seriam as marcas da dor. A dor seria, portanto, uma forma de sentirmos a densidade da existência.

Um corpo que vivencia o estado de dor pode ser radicalmente desestabilizado, nos casos extremos, demonstrando dificuldade para articular a linguagem e, até

mesmo, o pensamento (cf. Scarry, 1985). Talvez essa seja uma das razões que levaram tantos artistas a usarem a dor ou as cicatrizes da dor para representar situações de risco e desestabilização em cena.

A escritora Katherine Mansfield (2003) afirma que existe um momento fantástico na vida, quando uma criatura sai do seu ângulo habitual de visão e passa a olhar ao seu redor. Esse deslocamento do olhar viabiliza algo novo que se constrói no pensamento e na ação. A obra não é mais algo a ser pendurado ou apenas um objeto a ser contemplado - o que a constitui é a própria experiência de estranhamento que ela é capaz de produzir.

Capítulo 2

UMA ICONOGRAFIA DA DOR

Como já foi mencionado anteriormente, dentro da história do corpo, a dor e as suas cicatrizes, vêm sendo exploradas de maneira incisiva em experiências artísticas. A pesquisa de Cláudia Müller é da mesma família de pensamento de alguns artistas que a antecederam no Brasil e no mundo. Antes de analisar sua obra é importante apresentar uma rede de imagens que começa na bodyart. No próximo capítulo, veremos, através de Muller e outros artistas, as fusões entre performance e dança contemporânea. Isso porque, na arte contemporânea as passagens são cada vez mais frequentes no que diz respeito à performance e à dança. Mas neste momento, é importante oferecer uma breve iconografia de imagens que não pretende recuperar de maneira exaustiva a história das imagens da performance, mas sim, apresentar algumas referências de modo a colaborar com os leitores. É importante salientar que, para muitos artistas brasileiros, muitas vezes, o estímulo para suas criações vem da observação das imagens, ainda que não tenham um contato mais aprofundado com as fontes da pesquisa e a obra dos performers observados. São as impressões e a empatia com as imagens que acabam gerando novas possibilidades criativas.

Aqui encontraremos muitas imagens de vídeo-performances, recurso que foi muito utilizado pelos performers. As imagens são uma seleção desde as mais radicais, que se valem do derramamento de sangue, até aquelas mais sutis que expressam o sofrimento e a dor de modo não explícito.

Nesta iconografia, apresentaremos obras de Marina Abramovic, performer iugoslava que é considerada uma pioneira, atuando desde os anos 70; de Ana Mendieta (1948-1985), performer cubana, que investigou os limites de um corpo sôfrego e do corpo torturado feminino; de Allan Kaprow (1926- 2006), considerado fundador dos happenings, que tratou de explorar de maneira bastante própria o risco físico; Gina Pane (1936- 1990) que utilizou a dor como campo de pesquisa e a ferida como construção de identidade de sua arte ritualística; Orlan(1964-), que ficou famosa por se submeter a cirurgias plásticas no rosto para tratar do consumo banal deste tipo de prática; e Mattew Barney(1956-), que vem explorando o corpo como objeto de um processo de metamorfose infinita. Bob Flanagan(1952-1996), que sofre de fibrose cística, e utiliza o sofrimento da doença para se torturar em cena.

Das brasileiras, selecionamos não apenas as artistas citadas na pesquisa, Cláudia Muller(1970), Leticia Parente(1930-1991) e Lia Rodrigues(1956-), mas também outros exemplos de coreógrafos que estabelecem uma ponte com a performance. Tais como: Alejandro Ahmed, Marta Soares e Vera Sala.

Capítulo 3

CLÁUDIA MÜLLER : UM ESTUDO DE CASO

O objetivo deste capítulo é contextualizar a obra de Cláudia Müller, identificando pontes conceituais com artistas como Lygia Clark, Helio Oiticica, e com performers como Leticia Parente e Lia Rodrigues. Ao final, através de uma de suas obras – “Dois do Seis de Setenta” -, abordamos conceitos e tendências analisadas anteriormente, no que diz respeito, sobretudo, aos vestígios da dor (cicatrizes e desdobramentos políticos).

Importante destacar que as relações conceituais de Cláudia Müller com a geração dos artistas neoconcretos não devem ser compreendidas como uma influência direta ou como a reprodução das mesmas questões. Há uma diferença que evidencia mudanças radicais no sentido espacio-temporal e político; ou seja, o ambiente mudou em todos os sentidos. Trata-se, portanto, de uma rediscussão de temas comuns que não envolvem apenas a dor, mas as trocas entre o dentro e o fora do corpo e uma reflexão em torno do sentido de coletividade, anunciando possíveis conexões entre o pensamento da dança e do que se convencionou, desde os anos 1970, como performance.

De fato, essa discussão tem ocupado cada vez mais espaço nos fóruns de dança, sendo que, nesta pesquisa, é aprofundada apenas no que diz respeito à obra de Cláudia Müller, uma vez que o objetivo aqui não é abarcar de maneira panorâmica o tema.

3.1 Percurso artístico

Bailarina, coreógrafa e performer, Cláudia Müller nasceu em 1970, na cidade São Paulo, e buscou a sua formação em diversos lugares do mundo, entre eles Rio de Janeiro, Alemanha, Portugal e Inglaterra.

Em termos de formação profissional, Cláudia Müller reúne, então, muitas experiências distintas. Em São Paulo, entre 1990 e 1993, participou da Ismael Guiser Cia. de Dança. Na Alemanha, onde viveu de 1995 a 1996, participou do espetáculo "Certas Mulheres", de Mara Borba e Sonia Mota, e da Cia. Ormand Performance (Colônia / Alemanha). Como intérprete e criadora, de 1998 a 2000, integrou a Lia

Rodrigues Cia. de Danças, experiência que se tornou um marco fundamental para seu pensamento como performer-criadora, levando-a a prosseguir o seu caminho com um trabalho solo, em busca de uma experiência mais autoral.

A sua primeira obra com caráter mais performático foi “2m x 3m”. Trata-se de um trabalho voltado para a rua, realizado em 2000, junto ao 3M Performance. Em 2002, no Panorama Rioarte de Dança, integrou a performance “*And*”, do artista inglês Gary Stevens, recriada a partir de uma residência. Na ocasião, foi convidada a apresentar “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”, no Festival A8 (Torres Vedras/ Portugal), em 2003. Foi neste trabalho que Cláudia entrou em contato com Leonilson, artista visual que inspirou tanto essa performance como a obra aqui em foco, “Dois dos Seis de Setenta”. Em “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo” participavam outros artistas, como Dani Lima, sendo que cada performer ocupava uma parte de uma casa - Cláudia fez seu trabalho no banheiro.

Em 2003, criou então “Dois do Seis de Setenta”, uma experiência de videodança subsidiada pelo Rumos Dança do Itaú Cultural/SP, que foi apresentada em diversos países, festivais e teatros, tais como: Encontros Imediatos - Lisboa, In-Presentable - Madrid, Panorama de Dança, O Feminino na Dança-CCSP, Festival de Dança de Araraquara, 4ª Mostra Contemporânea de Joinville. Trata-se de um inventário das marcas e cicatrizes da artista ao longo de sua história. Na ocasião, Cláudia foi uma das artistas integrantes das residências coreográficas de Christophe Wavelet (Sesc/RJ), Vera Mantero (Paço Imperial/RJ) e Olga Mesa (Panorama Rio Dança 2005), o que, de certa forma, contribuiu para amadurecer o seu processo.

Em 2004, estreou a performance “Dança Contemporânea em Domicílio”¹, no III Dança em Trânsito – RJ, mais tarde apresentada também no ENARTCI –MG (2005), no Pública Dança Votorantim e no Festival de Inverno de Bonito (2007). Nesse trabalho, Müller faz entrega de danças; ou seja, as danças são encomendadas por telefone e a coreógrafa vai até o local com um texto, que não é revelado, e faz a sua entrega.

Em 2005, no festival In-Presentable (Madrid), Müller voltou a trabalhar com Gary Stevens, em “*Flock*”. Na mesma ocasião, colaborou com a artista espanhola Cristina Blanco, dentro do programa Encontros 2005-2006, idealizado pelo Alcantara

(Lisboa) junto com o Panorama de Dança. Em 2006, a performance “Caixa Preta” estreou em Lisboa (Festival Alcantara) e foi apresentada também no festival In-Presentable (Madrid), no Festival Distrital de Danza Contemporánea (Bogotá), no ENARTCI (MG) e no Panorama de Dança (RJ) .

“Caixa Preta” refere-se à caixa preta dos aviões, que só é aberta em caso de acidentes. No momento da apresentação, há uma “bilheteira-performer” que recolhe os ingressos, mas, quando as pessoas entram na sala, há outra performer avisando que a apresentação não vai mais ocorrer. O público só pode desfrutar dos rastros, ou seja, de uma descrição da performer daquilo que já aconteceu. A sua memória é, portanto, como uma caixa preta, e o espectador inventa a sua própria performance internamente, reinventando o que viu e sentiu.

No edital 2006/2007, a coreógrafa foi contemplada no programa de apoio à produção de videodança Rumos Itaú Cultural com o projeto “Fora de Campo”- videodança que novamente explora a idéia de entregas; porém, desta vez, trabalha a visão do espectador.

Por fim, em 2007, na ocasião desta pesquisa, a convite do grupo Gestus (Dir: Gilsamara Moura/Araraquara- SP), Müller criou “Modos Invisíveis de Fazer Arte”, dentro do projeto Microdanças que se Desfazem.

3.2 Um mapa complexo que reinventa Lygia Clark, Helio Oiticica, Letícia Parente e Lia Rodrigues

(...) a verdadeira preservação de uma obra de arte acontece quando se pode ver a presença da obra de um artista dentro da obra de um outro artista, ou seja, quando aquilo que foi ou é para um, está presente no outro, contém a obra do outro...

Luciano Figueredo- diretor do Centro de Arte Hélio Oiticica (Salomão 2003:7).

Embora a formação corporal de Cláudia Müller tenha começado no treinamento do balé clássico, ela sempre demonstrou uma tendência para a hibridização² de linguagens. Sua conexão com a performance é muito evidente desde a criação do trabalho “Dois dos Seis de Setenta”³ e em “Caixa Preta”, quando

² Hibridismo é um processo de formação de palavras por junção de elementos de línguas diferentes. Nas artes, usamos esse termo para designar a junção de duas ou mais linguagens artísticas numa mesma produção. Por exemplo, dançateatro, videodança, pintura, performance, etc.

podemos constatar a importância de sua participação na companhia da coreógrafa Lia Rodrigues durante sete anos e a presença do pensamento de Lygia Clark e Hélio Oiticica, considerados pela própria coreógrafa como fundamentais em sua obra.

No intuito de estabelecermos uma relação mais clara entre os projetos de Clark, Oiticica e Parente, apresentamos sucintamente a vida e obra desses artistas, procurando mapear de que maneira as questões que levantaram reaparecem, ainda hoje, na obra de alguns performers contemporâneos, entre os quais destacam-se Lia Rodrigues e, em especial, Cláudia Müller.

No contexto brasileiro, é impossível estudar a história da performance sem mencionar, em especial, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos revolucionaram a forma de pensar e fazer arte num período em que o Brasil se encontrava em pleno Regime Militar, com dificuldades na liberdade de expressão⁴.

No caso de Lygia Clark, há toda uma trajetória que começa com as suas esculturas interativas até a sua última fase, com os chamados “Objetos Relacionais”. Já Hélio Oiticica tem como uma de suas propostas mais importantes o “Parangolé”, que não seria propriamente uma veste (uma capa para usar), mas uma escultura viva que daria novos sentidos ao corpo, como se verá mais adiante.

Clark e Oiticica viveram e alimentaram um contexto revolucionário em diversos sentidos. Foi a partir do concretismo⁵, do neoconcretismo⁶ e da *arte pop*⁷

⁴ O Regime Militar foi o período da política brasileira em que os militares governaram o Brasil (de 1964 a 1985), sendo caracterizado pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão àqueles que eram opostos ao regime militar. A liberdade de expressão e de organização era quase inexistente. Partidos políticos, sindicatos, agremiações estudantis e outras organizações representativas da sociedade foram extintas ou sofreram intervenções do governo. Os meios de comunicação e as manifestações artísticas foram submetidos à censura. A década de 1960 iniciou, também, um período de grandes modificações na economia do país: de modernização da indústria e dos serviços, de concentração de renda, de abertura ao capital estrangeiro e de endividamento externo

⁵ O concretismo foi um movimento artístico que visava uma arte pautada pela racionalidade, contra a expressão de sentimentos e a representação naturalista. Rejeitando o subjetivismo e o acaso, os concretistas pretendiam sobretudo ser designers de formas: quadros sem texturas e poemas sem versos. No Brasil foi representado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Participaram do evento alguns poetas do Rio que aderiram ao movimento, tais como Ferreira Gullar e Vlademir Dias Pino. Entre os artistas plásticos, o concretismo já contava a essa altura com a adesão de Hélio Oiticica, Lígia Clark, Ivan Serpa, Franz Josef Weissmann e Aluísio Rodrigues Carvão, entre muitos outros.

⁶ O neoconcretismo no Brasil acabou sendo uma ramificação do concretismo, sendo encabeçado por Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim, que se organizaram como neoconcretos no Rio de Janeiro, em 1957, admitindo a presença de elementos subjetivos na estruturação do poema e fazendo do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil seu porta-voz. Aos dois poetas reuniram-se, em 1959, na Exposição de

que, a partir do final da década de 50, desponta no cenário nacional os primórdios da arte contemporânea. Havia uma necessidade de refletir sobre a cultura de massa, sobre o que seria viver em grupo e discutir as relações entre forma e conteúdo; ou seja, para fazer arte não era suficiente organizar uma cadeia de significações, mas discutir procedimentos e a materialidade mesma dos processos. Para tanto, o corpo torna-se uma chave fundamental.

A aliança entre Lygia Clark e Hélio Oiticica nasce no Grupo Neoconcreto, que é criado através do Manifesto que levava o mesmo nome e pela I Exposição de Arte Neoconcreta em 1959, da qual fizeram parte os artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar(1930-), Franz Weissmann(1911-2005), Lygia Pape(1929-2004), Reynaldo Jardim(1926) e Theon Spanudis(1915-1986). Na ocasião, Clark e Oiticica integraram também o Grupo Frente. Era uma época em que os grupos proliferavam e buscavam aliar discussões temáticas com os trabalhos práticos. Na fusão do Concreto para o Neoconcreto, surgiu, por exemplo, o Grupo Ruptura. Os intercâmbios eram desejáveis e foram realizados com diversos artistas, como Ivan Serpa (1923-1973) e Elisa Martins da Silveira(1930-1966), entre outros.

Uma das propostas mais importantes era buscar aliar vida e arte, rompendo com uma segmentação iniciada no Renascimento (Século XV) e que apostava na compartimentação dos saberes. Lygia Clark e Hélio Oiticica propõem romper com a “representação” e a produção de objetos passíveis de serem “absorvidos pelo sistema”, esclarece Maria Alice Millet (ano), diretora técnica do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eles buscam desmontar todo tipo de “casta artística”.

Com o passar dos anos, o neoconcretismo foi considerado por críticos brasileiros e internacionais como um dos momentos mais criativos nas artes plásticas brasileiras do século 20. De fato, como indicam inúmeros catálogos de exposições e ensaios críticos publicados pelo mundo, trata-se de um dos grandes momentos da arte brasileira, e com repercussão internacional.

Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio, os artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lúcia Clark, Lúcia Pape e Theon Spanudis.

⁷ A arte *pop* surgiu na Inglaterra em meados dos anos 50, mas realizou todo o seu potencial na Nova York dos anos 60. Nela, o épico foi substituído pelo cotidiano, e o que se produzia em massa recebeu a mesma importância do que era único e irreproduzível; a distinção entre “arte elevada” e “arte vulgar” foi assim desaparecendo. A mídia e a publicidade eram os temas favoritos da *pop art*, que muitas vezes celebrava espiritualmente a sociedade de consumo. Talvez o maior nome dessa estética tenha sido o americano Andy Warhol (Andrew Warhola, c. 1928 – 1987), cujas inovações exerceram influência sobre a arte posterior.

Um dos pontos de partida dos artistas neoconcretos foi a crítica ao movimento concreto que parecia rejeitar a subjetividade e o acaso. Os concretistas pretendiam, sobretudo, trabalhar como “*designers* de formas”, inventando quadros em suportes diversos (não necessariamente a tela convencional) e poemas sem versos. Clark e Oiticica propunham as regras mais flexíveis e, impactados pelas discussões fenomenológicas que aconteciam na França, pesquisavam procedimentos para testar a construção de si mesmo, experimentando as chamadas *bodyarts* de maneira plurissensorial⁸. Daí a utilização dos Objetos Relacionais, assim nomeados por Clark, que borravam as fronteiras da arte com a vida através da possibilidade de intervir terapêuticamente no corpo do outro. Torna-se marcante o trânsito entre a psicanálise⁹ e a expressão artística, o que levará Clark a abdicar do próprio rótulo de artista, em função do papel de “propositora”. Foi um longo processo.

3.2.1 Lygia Clark: uma arte manifesto

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte.
Lygia Clark

Lygia Clark nasceu em Belo Horizonte e começou seus estudos no Rio de Janeiro, em 1947, como aluna de Burle Marx (1909- 1994). De 1950 a 1952, residiu em Paris, onde foi aluna do artista Fernand Léger (1881-1955). A partir de 1953, expressando-se em uma linguagem geométrica, buscou novos horizontes rompendo com a base tradicional (tela) para integrar-se ao espaço a sua volta. Nessa fase, o seu trabalho é marcadamente ligado à arquitetura, e a discussão do espaço (como ocupá-lo, como transformá-lo) parece a mais importante.

Podemos dizer que, depois de sua volta ao Brasil, o trabalho de Lygia é dividido em três fases. A primeira acontece entre 1954 e 1959, quando a artista

⁸ Um arte que vinha despertar todos sentidos do espectador com os mais variados tipos de objetos, como veremos ao explicar o que são os Objetos Relacionais.

⁹ A psicanálise surgiu na década de 1890, com Sigmund Freud, um médico interessado em achar um tratamento efetivo para pacientes com sintomas neuróticos ou histéricos. O método básico da Psicanálise é a interpretação da transferência e da resistência com a análise da livre associação

começa a não se identificar mais com o que considerava como “ortodoxias dos concretistas”. É quando surge o movimento neoconcreto com o Grupo Frente. Clark começa a quebrar padrões estéticos testando pintar a moldura e incorporando-a na pintura ou, algumas vezes, até mesmo abolindo-a. São dessa época as obras Superfícies Modulares (1958), Contra-Relevos (1960), Espaços modulados (1959) e Casulos (1959).

Diz Ferreira Gullar (1999: 7-12): “Quando Lygia Clark tenta, em 1954, 'incluir' a moldura no quadro, ela começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente uma nova situação no mundo”.

Os contra-relevos eram superfícies moduladas em figuras geométricas justapostas. Em seguida, surgem os "não-objetos" e os "bichos" que se organizavam como formas manipuláveis formadas por planos de metal articulados por meio de dobradiças. Estas são as suas obras mais conhecidas do grande público, uma vez que este era convidado a interagir.

A questão das relações vai ser fundamental e norteará muitos trabalhos de outros artistas que a sucederam. Eram basicamente as relações com o espaço e com o observador/espectador. Para testar as novas possibilidades, as obras abandonam as grandes galerias e os museus, saindo da condição de arte tradicional, passando a ser realizadas na própria casa dos artistas, na rua ou em espaços alternativos. Lygia Clark recebeu muitas vezes espectadores em seu apartamento em Copacabana no Rio de Janeiro.

Na última fase, a participação dos espectadores torna-se mais efetiva, questionando a dualidade artista-público. São dessa ocasião os objetos sensoriais, ou como Lygia mesmo definiu, “Objetos Relacionais”¹⁰ (sacos plásticos, pedras, conchas, luvas etc.), para despertar sensações e fantasias. Em trabalhos posteriores, como “Nostalgia do Corpo: Diálogo” (1965-88), convida o espectador a sentir coisas simples, como o sopro da respiração e o contato com uma pedra na palma da mão. Em “A Casa É o Corpo: Labirinto” (1968), simula um útero a ser penetrado pelo visitante,

¹⁰ *Objeto Relacional* é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua *experiência* corporal como condição de realização da obra.

que é levado a experimentar sensações táteis ao passar pelos compartimentos. Em “Baba Antropofágica” (1973), várias pessoas derramam, sobre alguém deitado, fios que saem de suas bocas.

No que diz respeito às suas experiências terapêuticas, Lygia Clark testará os “Objetos Relacionais”, principalmente, entre seus alunos da Sorbonne, onde lecionou durante cinco anos (1970-1975). Na volta ao Brasil, já no Rio de Janeiro, passará a realizar consultas terapêuticas particulares com seus “espectadores-clientes” (1978-1985).

É nessa fase que o interesse pelo corpo cresce de maneira significativa. Vários objetos de diversos materiais são explorados pela artista para cada fim. Alguns levados pelos próprios pacientes e incorporados depois, conforme a sua funcionalidade e criatividade. Um bom exemplo ocorreu quando uma pessoa levou um saco com sementes, que mais tarde se tornaram sacos com areia, água e ar.

Dizia Clark¹¹: “Eu quero descobrir ‘o corpo’. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...)”.

O trabalho “Corpo Coletivo” é rebatizado de “Fantasmática do Corpo” em 1974, quando se impõe como questão o fato de que, ao mobilizarem a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convocam os fantasmas inscritos na memória – exatamente a questão que levará a artista à invenção da “estruturação do si-mesmo”.

É principalmente dessa quarta fase que Lygia Clark importa objetos e procedimentos para a estruturação do si-mesmo, entre os quais “Máscara abismo” (1968): um saco de rede sintética alaranjada, usado ainda hoje em supermercados para empacotar cebolas, batatas etc, que se transforma em um saco plástico repleto de ar, contendo um ou mais eixos em sua extremidade (isolada ou não por um elástico). Criado em diversas versões, esse objeto era usado como máscara cobrindo o rosto do cliente, cuja extremidade prolongava-se sobre seu peito como a tromba de um animal.

Outro exemplo é “O Grande colchão”, um almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. A série de objetos era composta de

¹¹ Lygia em Conversa com psicoterapeutas (Canto da Gávea, Rio de Janeiro, 1982), gravação de uma intervenção oral de Lygia Clark, que me foi colocada à disposição por Gina Ferreira e Lula Wanderley.¹¹

objetos ou materiais com texturas singulares: Bombril, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos.

Suely Rolnik¹² (1948-), em seu texto “Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”, diz que os objetos são banais ou feitos de materiais banais que compõem o cotidiano, e que eles são essencialmente “relacionais”, o que quer dizer que o sentido do objeto depende inteiramente de sua experimentação. O objeto não pode ser simplesmente exposto, ele precisa ser encarnado pelo espectador para poder ganhar sentido. A obra se completa quando um sentido é concebido pelo espectador a partir das sensações mobilizadas por esse encontro em sua subjetividade. Um sentido necessariamente singular.

Nessa fase, que se estende por vinte e cinco anos, Clark foca no que Rolnik conceitua como *sensação* ou um “algo mais” que acontece com nosso corpo. É o que Rolnik chamará de corpo vibrátil. A sensação, nesse caso, é de algo que nos capta para além dos sentimentos e da percepção. E de certa forma causa um estranhamento, pois está num mapa ainda invisível para nossa percepção. A estruturação do si-mesmo trabalharia com essas sensações.

Em um texto redigido por Lygia Clark em 1968, espécie de manifesto da atitude reivindicada pela artista desde “Caminhando”, ela escreve: “Somos os propositores; somos o molde; a vocês [público] cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. (...) Enterramos a obra de arte como tal e solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação” (op.cit, p.216.)

No que diz respeito à Cláudia Müller, vários aspectos discutidos e testados por Lygia Clark aparecem em sua obra, como será discutido adiante. No entanto, para começar já organizar a sua rede de informações, é importante destacar alguns pontos, como a quebra da hierarquia entre artista e público, a exploração do sentido de coletividade, a pesquisa acerca da sensação e do corpo vibrátil e a discussão dos

¹² Suely Rolnik, psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora, é Professora Titular da PUC-SP, onde coordena o Núcleo de Estudos da Subjetividade no Pós-Graduação de Psicologia Clínica. Atualmente, é Professora do Programa de Estudios Independientes (PEI) no *Museu d Art Contemporani* de Barcelona e Pesquisadora convidada do *Institut national d'histoire de l'art* (INHA) em Paris. Criadora de um projeto de pesquisa e construção de memória sensível sobre a obra de Lygia Clark e seu contexto, no qual realizou 65 filmes de entrevistas no Brasil, na França e nos EUA, nervo central de uma exposição da qual foi curadora e editora do catálogo com C. Diserens (Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento, *Musée de Beaux-arts de Nantes*, 2005, e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006).

processos de criação que, no seu caso, foram aos poucos migrando de um treinamento que partia de padrões de movimentos dados (como era o caso do bale clássico) para procedimentos criados em função de ambientes e circunstâncias específicas. Esses novos ambientes incluíram o público na obra e fizeram do coreógrafo um verdadeiro propositor, conforme os pressupostos de Lygia Clark.

3.2.2 Hélio Oiticica: o ato de vestir a obra

A relação de Cláudia Müller com o pensamento de Hélio Oiticica trafega por questões semelhantes ao que já foi abordado, embora tenha algumas especificidades. Oiticica nasceu no Rio de Janeiro em 1937 e faleceu em 1980. Era um artista performático, pintor e escultor, neto de José Oiticica, anarquista, professor e filólogo brasileiro, autor do livro “O anarquismo ao alcance de todos” (1945). Com o irmão César Oiticica (1939), inicia estudos de pintura e desenho com Ivan Serpa (1923 - 1973) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1954. Neste ano, escreve o seu primeiro texto sobre artes plásticas e, a partir de então, o registro escrito das suas reflexões sobre arte e a sua produção torna-se um hábito.

Assim como Clark, Oiticica participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Em 1964, começa a fazer as chamadas *Manifestações Ambientais*, quando cria os seus famosos *Parangolés*.

A inovação e o engajamento político sempre fizeram parte da obra desse artista. Por exemplo, na abertura da mostra Opinião 65, no MAM/RJ, protesta quando seus amigos integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do museu. Realiza, então, uma manifestação coletiva em frente ao museu, na qual os “Parangolés” são vestidos pelos amigos sambistas. Também participa das mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental “Tropicália”. Em 1968, realiza no Aterro do Flamengo a manifestação coletiva “Apocalipopótese”, da qual fazem parte seus “Parangolés” e os “Ovos”, de Lygia Pape (1927 - 2004). Em 1969, realiza na Whitechapel Gallery, em Londres, o que denomina “*Whitechapel Experience*”, apresentando o projeto “Éden”. Nesta época, decide viver em Nova York, ficando na cidade durante a maior parte da

década de 1970, como bolsista da Fundação Guggenheim, e participa da mostra *Information*, no *Museum of Modern Art - MoMA*¹³.

O impacto de Oiticica entre artistas contemporâneos, como Cláudia Müller, deve-se, dentre outros aspectos, ao fato de ele ter realizado trabalhos pioneiros do que se considera a história da performance no Brasil. A forma performática como pensava a criação de suas obras estava presente até mesmo em seus textos. Por exemplo, em "para Daniel Más", criou um ideograma-pôster:

Bangú Manguê Me/ Manguê Bangú Me", como palavra cruzada
“(…) ME BANGÚ MANGUE é poster não na moldura plano
parede CASAS D BANHA janelas da freguesia queimando
MANGUE roçando BANGÚ jogo pedaço de livro quase
MANTEGNamental festa VOLPI barra não-revival A GRANDE
RETOMADA COMEÇOU NOΩsindependent channe a 6 de abril
explode depois dos FLAMINGUÊS gênios a bomba atômica(qual
delas?) THE CADILLACS etc. etc. os americanos sempre foram
geniais vocalizadores no question, don` t that (...). (Extraído dos
cadernos do Projeto HO, 1974).

As suas performances e *happenings* mais conhecidos foram: “Autoteatro”(1971), “Bodywise”(1973), “Capa-Clothing”(1973), “Capas”(1972), “Capas feitas no corpo”(1973), “Cosmococa”(1974), “Fluxus, Parangolé coletivo”(1965), “Penetrável”(1971), “TROPICAMP”(1971), “Acontecimento Poético-Urbano”(1979), “Anti-arte” (1971), “Dança Fluxus” (1972), “Manifestação Ambiental” (1965), “Música” (1968), “Parangolé Participador” (1972). Todas envolviam o conceito de *Parangolé*.

Parangolés eram capas coloridas confeccionadas com estopas, jornais e plásticos de cortinas de banheiro. Deviam ser vestidas para despertar os movimentos do corpo do espectador, em uma dança marcada pela expressão corporal espontânea, provocada pelo ritmo do samba e pelo que Oiticica denominava “anti-estética”. Oiticica chamou essas capas de "transobjeto", cuja proposta seria esquecer o sentido

¹³ Retorna ao Brasil em 1978. Após seu falecimento, é criado, em 1981, no Rio de Janeiro o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar, analisar e divulgar sua obra, dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo (1948) e Waly Salomão (1943 - 2003). Entre 1992 e 1997, o Projeto HO realiza grande mostra retrospectiva, que é apresentada nas cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Mineápolis e Rio de Janeiro. Em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro funda o Centro de Artes Hélio Oiticica, para abrigar todo o acervo do artista e colocá-lo à disposição do público. O *website* denominado Programa Hélio Oiticica é o resultado de uma parceria entre o Itaú Cultural e o Projeto HO. Seu objetivo é disponibilizar ao público uma parte dos documentos do artista, arquivados na sede do Projeto HO no Rio de Janeiro. Os documentos foram catalogados e digitalizados, totalizando mais de 5000 páginas.

das individualidades originais para que estas se refundissem na totalidade da obra. Os *Parangolés* não serviam apenas para serem vistos, mas precisavam ser tocados e vestidos. Como explicava Oiticica: "O ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição" (2003: 29).

Hélio sempre deu muita importância para dança, enfatizando que o elemento corporal que possibilita a transformação. Por isso a relação conceito de *Parangolé* com o movimento.

Ricardo Basbaum, artista, escritor, crítico, curador e professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro explica que é preciso observar de que modo as performances dos pioneiros brasileiros era diferentes daquelas propostas pelos artistas da *bodyart*. Isso porque, o suporte principal do trabalho de Oiticica e Clark não era o próprio corpo, mas sempre os corpos dos outros. Desta forma, o padrão *VOCÊ o espectador e EU, o artista*, foi sensorialmente revertido no fluxo conceitual *VOCÊsetornaráEU*. E não se tratava de uma simples inversão especular, mas de mover VOCÊ da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência. Ele afirma ainda que seria como se o VOCÊ tivesse em suas mãos uma ferramenta como extensão de seu corpo para trabalhar em si próprio.

Assim, as peças de Clark e Oiticica podem ser consideradas extensões sensoriais de duas maneiras: primeiro, no sentido de expandirem a consciência, gerando um incremento sensorial que transforma a relação entre corpo e mente; e em segundo lugar, no sentido da produção de um tipo diferente de tempo-espço através da atividade expressiva do participante-obra, concebido por Oiticica como "inter-corporal". Lygia Clark também aborda essa proposta ao se referir a um *Metabolismo Simbólico*, quando apresenta os seus *Objetos Relacionais*. Nestes casos, a transformação acontece no metabolismo durante a relação corpo entre e objeto, incitando novas funções cognitivas para o corpo.

Para Oiticica, atuar com o *Parangolé* é um ato de participação "ambiental". Parte da possibilidade de "criação de um mundo ambiental." Isso se conecta com Lygia Clark na medida em que ela aborda os exercícios de "Corpo Coletivo" e

“Arquitetura Biológica Viva”, que seriam proposições para interligar mais de um participante e que, não tendo “nenhum lugar a priori para acontecer”, criavam o ambiente através de “expressão coletiva”.

Estas são as questões que nortearam a pesquisa de Cláudia Müller para desestabilizar a sua relação com o público, com a arte, com a vida cotidiana, com a percepção corporal e assim por diante. As suas obras pedem um público ativo e engajado. É o lugar comum que a interessa como artista. Neste sentido, a artista reconhece que todas essas conexões surgiram com mais clareza durante o período em que trabalhou com a coreógrafa Lia Rodrigues. De certa forma, foi Lia Rodrigues (1956-) quem deu início ao processo de tradução dos pensamentos de Clark e Oiticica para a dança. Não se tratava apenas de uma discussão estética, mas também (e cada vez mais) política.

3.2.3 Lia Rodrigues: por uma dança performance

Rodrigues fundou a Cia de Dança Lia Rodrigues em 1990, sendo que, até a ocasião deste estudo, produziu cerca de quatorze diferentes espetáculos e performances. O seu trabalho é construído em um ambiente sociopolítico de onde nasce a sua dramaturgia singular, isso porque Rodrigues sempre foi uma militante ativa, cuja atitude inconformista se fez presente não só nos temas escolhidos para as suas obras, mas também nas ações que desenvolveu para fomentar a dança e a cultura brasileira.

O grande exemplo foi o Panorama Rio Arte de Dança, que concebeu e organizou de 1992 a 2005, mas há outros, como a mostra BNDES de Arte em Ação Social (entre 2000 e 2003), a direção do núcleo Red Ibero-Americana de Artes Cênicas e a criação e curadoria do projeto Chahiers de la Danse (desde 2003), quando estabeleceu uma parceria com o consulado Geral da França no Rio de Janeiro.

Essas iniciativas são fruto de um longo processo de reflexão que teve início na prática de dançarina, desde a fundação do grupo Andança, onde Rodrigues começou a conhecer e experimentar outras linguagens para conectá-las à dança. Além disso, trabalhou na França com a coreógrafa Maguy Marin, no espetáculo “*May B*”, onde eram utilizados textos e onomatopéias em cena. No entanto, o impacto de Maguy Marin em sua obra não foi apenas estético. É importante lembrar que se tratava de um período na França em que as discussões de política cultural começavam a tomar

corpo.

Entre os trabalhos mais antigos de Rodrigues estão “Gineceu” (1990), no qual abordava o universo feminino, através de depoimentos de mulheres sobre situações do dia-a-dia; “Catar” (1992), que teve como referência uma parlenda, espécie de rima infantil que norteou a coreografia a partir de improvisações, girando em torno da ação de “catar”; e, em 1993, “Ma”, que voltava a explorar o universo da mulher, mas desta vez baseava-se na própria vida da artista. Depois, vieram “Folia I e II” (1996), sobre o universo de Mário de Andrade (“Macunaíma” e “O turista aprendiz”), e, em 2000, “Aquilo de que somos feitos”.

“Aquilo de que somos feitos” foi um marco na obra de Lia Rodrigues, representando uma mudança radical no modo de pensar a dança, que passou a espelhar os pensamentos dos artistas neoconcretos, mas relacionados a inquietações próprias, como a da materialidade do corpo, as ações políticas do corpo, a relação entre palavra e movimento. Em 2002, “Formas Breves”, buscava conexões entre o livro “Seis propostas para o próximo milênio”, de Ítalo Calvino, e as inquietações das pesquisas do artista Oscar Schlemmer (data de nascimento e morte). Em 2005, vieram ainda “Contra aqueles difíceis de agradar” e “Encarnado”, experiências radicais marcadas pela mudança da sede da companhia de Rodrigues para a favela da Maré.

Essa mudança foi gerada pelo contato de Lia Rodrigues com estudos científicos relacionados, sobretudo, aos processos de cognição. Autores como Antonio Damásio, Daniel Dennett e Richard Dawkins foram fundamentais, principalmente no que se refere às suas discussões sobre a consciência, os processos evolutivos da cultura, os estudos dos sentimentos e das emoções como possibilidades de mudanças de estado do corpo. “Aquilo de que somos feitos” nasce, portanto, do conflito entre arte e vida. Mais uma vez, a questão da percepção do espectador e da arte como construção de uma consciência crítica e de intervenção na sociedade para a reflexão de um corpo sociopolítico, ativo em seu ambiente, tornaram-se essenciais.

O tema de “Aquilo de que somos feitos” foi justamente a mistura de experiências pessoais que marcaram a coreógrafa, desde a militância no Regime Militar até a pesquisa acerca do trabalho de Lygia Clark.

Eu tinha feito a coisa com Lygia Clark, fiquei estudando Lygia Clark, que tem toda essa questão da performance, política de outra forma, de lidar com o espaço, comecei a ler milhares de coisas. Daquela época bem forte que foi o início dos movimentos

antiglobalizaçao, juntando com minha experiência dos anos 70, acho que foi isso que me moveu também (Lia Rodrigues, 2007, 42).

Cláudia Müller explica que através desta experiência com Lia Rodrigues, três pontos foram de extrema importância: o pensar a respeito da criação artística, a questão política da obra e a construção do corpo. Nessa perspectiva, para Müller, “Aquilo de que somos feitos” foi a obra mais radical, no sentido de ter sido transformadora para a sua vida como intérprete e criadora. Muitos elementos diferentes dos trabalhos anteriores da coreógrafa foram então trabalhados, como por exemplo: o tempo dilatado, corpos nus, ausência de cenografia e figurinos - segundo Müller, um trabalho que carrega a trajetória da companhia.

3.2. 4 Letícia Parente: a história bordada no corpo

Embora Letícia Parente não represente uma referência explícita para Cláudia Müller, é interessante observar algumas questões que atravessam a obra desta, e por isso, optamos por colocá-las lado a lado neste subitem. Assim como Müller, Parente discutiu questões femininas, marcadamente autobiográficas, sendo que os dois trabalhos que optamos por estudar usam a linguagem da videoarte. Mais uma vez, ressaltamos que não se trata de estabelecer uma relação de influência entre as artistas, mas de reconhecer traços que permanecem e, no processo evolutivo, se reorganizaram, de acordo com os novos contextos.

Letícia Parente nasceu em 1930 e faleceu em 1991, sendo uma das pioneiras a trabalhar com vídeo no Brasil. Formou-se em geografia, mas ficou mais conhecida por suas experimentações no campo da performance e da *bodyart*. A partir dos anos 1960, realizou as performances “Preparação I” (1975, vídeo, 6’), “In” (1975, vídeo, 3’), “Marca Registrada” (1975, vídeo, 8’), “Tarefa I” (1980/81, vídeo, 2’45), “Preparação II” (1975, vídeo, 7’), “Quem piscou primeiro” (1978, vídeo, 4’), “Especular” (1978, vídeo, 6’), “O homem do braço e o braço do homem” (1978, vídeo, 6’), “De afflictibus” (ora pro nobis) (1979, vídeo, 10’), “Nordeste” (1981, vídeo, 7’), “Telefone sem fio” (1975, vídeo, 11’).

Os seus primeiros vídeos datam de 1974, sendo “Marca Registrada”, o mais conhecido e perturbador para a época. Neste trabalho, a artista borda com uma agulha na sola do próprio pé a frase “*Made in Brasil*”. É interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação, tanto da câmera que observa, quanto da *performer* que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. O vídeo parece ter a única função de registrar aquele acontecimento. A frase escolhida é sugestiva e espelha toda uma inquietação da época e as tensões voltadas à necessidade de uma crítica à política nacionalista.

“Marca Registrada” ironiza várias noções, conceitos e valores dos anos 70, criando paradoxos. Se a frase é uma referência à artista ou à sua obra, tudo está fora de lugar, porque é redundante e óbvio. A ironia é manifesta. Se a referência é o discurso vigente da identidade cultural unificada na comunidade imaginada da nação, o desprezo parece evidente, uma vez que a inscrição é bordada na parte mais baixa de seu corpo. O fato de ser brasileira ou de participar dessa comunidade imaginada é o que menos importa. E se a referência da inscrição é a obra que produz, sua indiferença também é total, uma vez que passa a ser “coisa a ser pisada”. É, portanto, negada a noção de obra como uma tela a ser pendurada ou um objeto a ser admirado. O que faz a obra é a experiência de estranhamento que ela é capaz de produzir. O ato de bordar, na cultura patriarcal brasileira, é função da mulher. Bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura; produz todos esses movimentos, fazendo justamente o que dela é esperado. Vai ao encontro do esperado com a imagem do inesperado, causando uma experiência de estranhamento.

Para além dos sentidos simbólicos, há ainda outros. Fazendo penetrar a fina agulha nas camadas superficiais de sua pele, e invadindo a superfície de seu corpo com a agulha, Parente desarticula uma cadeia de experiências, valores, conceitos e idéias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento. Mais do que minar valores arcaicos, substituindo-os com outros mais novos, a artista dá mobilidade aos sentidos. Parece antes colocá-los a mover-se do que trocá-los por outros quaisquer que pudessem valer mais. Não há o novo a ser substituído pelo antigo, mas há movimento crítico, questionamento. São justamente os valores, sejam eles da arte, da cultura ou da política, que estão em questão. Afinal, um trabalho

artístico exposto sobre a sola do pé que tocará a terra não é aceitável para os valores de uma cultura que acredita que a arte eleva o espírito.

Os trabalhos de Leticia revelam ações cotidianas simples. São os gestos e as atitudes de um corpo cotidiano que parecem interessá-la, o comportamento disciplinado de um corpo dócil que age cegamente comandado por ordens que ele mesmo parece desconhecer. A dor da desilusão de um Brasil em decadência ironizado e metaforizado.

O vídeo chegou ao Brasil em 1974 e, com isso, muitos artistas plásticos e performers conseguiram usufruir do equipamento chamado *portapack*, trazido dos Estados Unidos por alguns artistas cariocas que foram à Filadélfia para uma mostra de videoarte. Na época, a idéia de registrar algo que estivesse em movimento, e que não fosse só cinema, era totalmente instigante. A câmera era a marca do evento, especificamente da performance. O vídeo tornou-se a cicatriz desse evento que ficou para a história.

3.3 A dança como cicatriz : “Dois do Seis de Setenta”

O videodança de Cláudia Müller, “Dois do Seis de Setenta”, produzido vinte anos depois da experiência de Leticia Parente, faz um inventário de sua história física através de suas marcas e cicatrizes. A bailarina começa com uma partitura de movimentos e, aos poucos, marca com baton vermelho os locais das cicatrizes, datando os acontecimentos. Assim como Parente, Müller constrói esse trabalho a partir das marcas que o tempo deixou em seu corpo.

Segundo Cláudia, “Dois do Seis de Setenta” trata da ambigüidade existente nos conceitos de belo, estranho, normal ou inusitado, que se revelam na contraposição entre a beleza formal do corpo e os traços da sua própria desintegração diária: marcas, cicatrizes, o corpo pelo “avesso” com seus órgãos expostos. A idéia do corpo como lugar habitado, registro da experiência, material de construção de um ideal estético e, ao mesmo tempo, prova da finitude da existência vai por água abaixo.

No começo da performance, perguntas são lançadas num texto gravado em *off*¹⁴ pela performer:

¹⁴ Som gravado fora da cena e colocado em momentos determinado pelo criador.

(...) Por que números não letras? O medo de sentir dor te impede de fazer alguma coisa? Você é muito desastrada? O que acontece se você esbarra em alguém? Por que as pernas não mexem tanto quanto os braços? Sua maneira de se movimentar mudou depois do acidente? Você repete sempre a mesma coisa? E se o chão fosse transparente? Eu consigo me sentir à vontade quando alguém me olha? Eu criei essas marcas ou elas aconteceram? Se minha pele é uma fronteira, a cicatriz está dentro ou fora? Você está cansada?(...)

No final do vídeo mais um texto é dito em *off* pela performer:

(...) Ensaio hoje. Panela Quente de pipoca. O Alex veio trabalhar comigo e eu me machuquei muito. Alergia a tatuagem de henna na praia. Queda de moto num assalto. Ensaio do Folia. Pinta de bruxa retirada por ser maligna. Forno quente na Alemanha. Queda no ensaio. Essa eu não sei. Marca de nascença. Vacina (...).

Na prática, o processo de criação começou com uma assitência que a bailarina realizou na cidade de Andaraí, com a companhia do coreógrafo alemão Tom Plischke. Lá, fez parte de uma residência onde conseguiu um espaço para ensaiar. Ainda um pouco insegura, Müller testou as primeiras seqüências de movimentos usando trabalhos autobiográficos da época em que trabalhava com Lia Rodrigues. Essas seqüências, que não haviam sido aproveitadas para o que Rodrigues buscava naquele momento, contavam um pouco da história de Cláudia Müller e foram o ponto de partida para a nova investigação.

As primeiras questões que nortearam todo o processo criativo foram: Quem sou eu? Que formação eu tive? O que diz respeito a mim?

A partir daí, a artista começou a mergulhar no universo que era a sua própria história, e muitas outras, permeadas por atravessamentos de todos os artistas citados.

O irmão artista plástico promoveu o seu contato com Lygia Clark e Hélio Oiticica, desde cedo, e a pesquisa pelo universo da performance e das artes plásticas não teve mais fim. Assim, a obra “34 com scars”, de Leonilson, foi, por exemplo, a escolhida para o acervo de inspirações para o Dois do Seis de Setenta. Sobre isso, conta Cláudia Müller (1970): “Quando vi esta obra de Leonilson, disse: - Isso é o Dois dos Seis de Setenta”.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) é um artista plástico contemporâneo que pinta, borda e desenha cicatrizes. Para ele, a marca acontece pela doença que deteriora o seu corpo. Leonilson sofre de Aids há muitos anos, o que serviu de fonte

inspiradora e trouxe novas questões tanto para as suas obras como para o seu cotidiano como artista. A AIDS entra em seu trabalho não só como fonte inspiradora, mas como uma presença transformadora em seu corpo, sendo que as obras marcam a sua idade, como foi o caso de “34 com scars”. As cicatrizes que borda são as marcas deixadas pelo tempo, cada vez mais visíveis no corpo definhado. Suas obras são como um diário de sua vida e inseparáveis do próprio corpo. Usando fios de sutura

Segundo Lisette Lagnato, a obra de Leonilson remete à profunda necessidade de recuperar e reconstruir nossas vidas, e daqueles que nos cercam por meio de imagens e gestos. De fato, encontramos no trabalho de Leonilson maquetes de espaços emocionais, a idéia do corpo como lugar habitado e como condição existencial que marca os limites da experiência. Também existe um caráter social do conceito de corpo para este artista. As suas obras são um ponto de partida para a experiência coletiva se propagar, no sentido de que a sua experiência pessoal e a sua memória pode configurar outras memórias. Trata-se, evidentemente, de memórias abertas a outras leituras, sempre reiventadas sobre outro olhar.

A questão da memória aberta e da sua reinvenção diz respeito diretamente às marcas pessoais no texto que Cláudia Müller coloca em *off*¹⁵ na performance. Não se trata de simplesmente fazer o inventário de suas marcas, de sua história, mas sim criar a história de cada um. Um fato pode levar a outro com um sentido diferente. O que importa não são exatamente os fatos, mas como eles proporcionam um olhar para si.

... Consciência da finitude de seus gestos, da impossibilidade da linguagem em dar conta ou repor a experiência do corpo, suas obras se armam como uma pele a coletar cicatrizes, num comentário sobre o corpo humano como lugar para o discurso da identidade, o meio pelo qual são revelados (os nossos) temores e desejos registrados na carne nos embates com real (Ivo Mesquita, 1998: 193).

A performance de Müller passou por várias mudanças até chegar à configuração atual. A coreógrafa chegou a experimentar pinturas corporais, mas nesse primeiro momento de criação não existia nenhum incentivo fiscal, o que dificultou o processo. O projeto parou por quase meio ano, até conseguir o apoio do Projeto Rumos no Itaú Cultural, quando conseguiu finalizar o trabalho com a ajuda de Alex Cassal para os ensaios até a estréia.

¹⁵ Gravação de uma voz que é jogada em cena.

A performance é dividida em três momentos: uma parte inicial no chão, onde a performer vai se despindo; depois, uma parte em pé, com uma seqüência de movimentos, onde indica ser uma comissária, com uma trilha dodecafônica; e, finalmente, quando a artista começa a escrever as datas no corpo. Neste momento, o público participa, ajudando-a a escrever em partes do corpo que não alcança sozinha. Os lugares marcados são legítimos.

Apesar de ser óbvio, a primeira parte nos remete ao despertar, ao nascer, ao começar a presentificar, ao encarnar algo. A segunda parte, da comissária, que possui movimentos retos e bruscos, ao som de uma trilha sonora que parece a maquinaria de um trêm misturado com broca de dentista, nos dá a impressão da passagem de tempo, de história, de marca, de cicatriz, ao mesmo tempo em que os movimentos também lembram um ponteiro de um relógio. Na terceira parte, a dança se desconstrói e a artista se despe, mas agora não de roupas, mas de si mesma para com a sua história. É um desnudar-se para o seu público. O contar a história de suas marcas através de suas cicatrizes.

Este é também um trabalho que se desconstrói e se metamorfoseia. A palavra final da performance é umbigo, ou seja, o lugar onde tudo começa, em uma referência ao cordão umbilical, ao nascimento, à primeira marca e, ao mesmo tempo, à imagem da performer toda manchada de tinta (o sangue inerente ao nascimento).

Para Müller, mesmo que outras performances tenham sido feitas antes de “Dois dos Seis de Setenta”, este é considerado o seu trabalho inaugural por marcar a descoberta da sua própria identidade, quando ganha existência como criadora. Nesse trabalho, a dor é muito mais psíquica do que física - a dor da solidão, de encarar algo sozinha, a dor do processo criativo, do esforço, de às vezes não chegar a lugar algum.

Müller considera que, pela sua formação rígida, provinda do Balé Clássico, criou uma resistência corporal muito forte em relação à dor. Passou a ser normal conviver com ela e, portanto, o trabalho lida mais com temas como memória, marca, metamorfose e construção do corpo, que seriam mais voltados aos vestígios da dor e ao seu caminho no corpo. Em suas palavras: “Contraponho a perfeição que o bailarino busca com a imagem de um organismo cheio de marcas”.

O corpo, para a artista, é o lugar onde a história é vista e percebida. E é essa memória que ela busca resgatar: “Algo que possa (re)significar no seu corpo quando você olha para o corpo do outro, indagando quais as referências para que eu me encontre no meu próprio corpo”.

A questão das fronteiras é outro ponto do “Dois do Seis de Setenta”, quando a artista questiona: “Se minha pele é uma fronteira a cicatriz está dentro ou fora? Qual é a fronteira entre a minha pele e a pele do outro, entre a minha pele, o que está dentro de mim e o que está fora? Qual a relação com algo que deixa uma marca porque aconteceu, ou algo que deixa uma marca que eu criei?”.

São as relações do corpo com o ambiente que vêm sendo discutidas há séculos, desde Espinosa, como lembra Antonio Damásio. É no trânsito dessas relações de dentro e de fora que acontecem as relações comunicativas. Esse conceito comprova que o corpo que não é mais um recipiente acumulador de informação e nem mais um instrumento em que a informação apenas passa sem uma taxa de preservação da informação, mas sim que o corpo é tudo o que ele resolve preservar para poder sobreviver graças ao trânsito e aos cruzamentos do “entre-lugar” do dentro e do fora.

No *make-in-off* do vídeo, diz a performer: “O Mapa das minhas cicatrizes é uma idéia que tem sido meio obsessiva. Um inventário delas. São elas que me salvam de ser uma máquina e me provam que meu ideal de perfeição falhou.”

Assim como Lygia Clark e Hélio Oiticica, Müller quer um público do qual possa lembrar, identificar um rosto. Um público co-autor: “A performance do público complementa o espetáculo”, afirma. A busca por criar uma arte com sentido político, de transformação e reflexão, levando em consideração a idéia de integrar a arte e a vida. Interessa o lugar comum, experimentar os diversos corpos que a dança e a performance apresentam. Tudo é uma questão de para onde o olhar se volta.

Para entender melhor essa trajetória, realizamos uma entrevista com a artista, pois acreditamos que seria a forma mais fiel de narrar essa história. Nas páginas a seguir, transcrevemos trechos que contam sobre o processo de criação, a construção como artista criadora, as pessoas que passaram por sua vida, o que vem pesquisando, entre outros aspectos.

A seguir, apresentamos então alguns trechos da entrevista realizada com Claudia Muller, dançarina e coreógrafa, atualmente com 37 anos de idade.

Percurso pessoal

Ponto de partida para o processo de criação, onde tudo começou...

Tem dois momentos que são super importantes. Primeiro é o trabalho da Lia Rodrigues, sem dúvida, que foi onde eu comecei pensar na questão da criação, na questão da política na obra e na construção do corpo. Por que a coisa que me moveu pra fazer esse trabalho era que eu fui uma bailarina formada para ser uma bailarina obediente clássica. Mesmo. Todo mundo me olha. Eu vou experimentar uma roupa em uma loja, as pessoas falam: “Ai, olha! É uma bailarina!”. E é uma coisa que eu mudei, mas não vou nunca conseguir tirar isso do corpo. É um corpo com essa inscrição. São duzentos anos de Balé, depois dez de dança contemporânea, dez de dança moderna, não sei quantos de Pilates¹⁶, mas é um corpo que vem desde criança com muito mais essa formação clássica.

Quando eu saí desse processo com a Lia, resolvi deixar a companhia por outras razões que não tinham a ver com o conteúdo do trabalho. Mas por razões financeiras, políticas, de entendimento com a maneira de levar a companhia, e também porque achava que devia me experimentar em outros contextos, trabalhar com outras pessoas; não saí pra trabalhar sozinha, a minha questão era trabalhar com outras pessoas, ir viajar.

Uma época, ganhei uma bolsa. Existia aquela bolsa APARTES da Capes, e ganhei pra estudar dois anos em Londres. E na semana que veio a resposta, tinha acabado de começar a trabalhar com a Lia. Não sabia que isso ia acontecer, e queria trabalhar com a Lia, tinha batalhado um ano pra trabalhar com ela. Fui trabalhar com ela, comecei a trabalhar, e logo veio a resposta. E na mesma semana uma bailarina tinha sido seqüestrada. E a Lia sentou comigo e falou: “Você entrou pra fazer o trabalho seguinte, mas eu preciso muito que você substitua pra esse trabalho [era o FOLIA II, antes do “Aquilo de que somos feitos”], porque a Mariana está seqüestrada, e faltam dez dias para a viagem, e a gente não sabe o que vai acontecer”.

¹⁶ Técnica corporal baseada em exercícios de respiração e tônus muscular. e inspira em alguns movimentos de yôga.

Ensaiei todo o processo, e Mariana num cativeteiro. Esse já é um processo de dor assim que foi duro. A gente ensaiando num porão no Teatro Villa Lobos. Foi um processo muito duro e muito marcante, e eu nunca contei pra Lia que eu ganhei essa bolsa. Eu simplesmente justifiquei, disse que tinha uma bailarina que tinha sido seqüestrada na Companhia que eu estava. Foi bizarro, saiu no jornal. E justifiquei e nunca usei essa bolsa.

Passou um tempo, eu trabalhando com Lia, e pensei, se fosse hoje, não poderia mais negar a bolsa, e antes que aconteça outra situação assim, vou sair antes, porque acho que é mais honesto do que conseguir uma coisa e sair depois. Foi duro, pra ela é sempre uma perda, um abandono. Fiquei dois anos na criação desse trabalho que é o “Aquilo...”. Enfim...

Saí pra trabalhar minha vida, pra tentar conseguir trabalho em outros lugares, viajar, e não consegui... voltei, dei aulas, fui trabalhar em projetos sociais, fui fazer uma assistência na companhia do Tom Plischke no Andaraí [cia. Étnica – dirigida pela Carmen Luz], fui dançar com um amigo meu, enfim...

No lugar onde eu ensaio até hoje, começou ter um trabalho de residência, que era você poder usar a sala e fazer algum tipo de contrapartida, em um centro cultural da prefeitura do Rio [centro Cultural José Bonifácio], que na época quem dirigia era essa pessoa que coordenava o projeto no Andaraí. E ela me perguntava: “Ah, você não vai fazer?”, e eu falava: “Não sei, não sei se eu consigo criar nada”. Até que disse: “Ah, vou pra sala e eu vou experimentar”, e comecei a ir pra sala. A primeira coisa que fiz lá, eu tinha feito outras experiências de criação antes, mas que eram trabalhos pra rua, performances em vários ambientes, mas nunca tinha pensado em fazer um solo mesmo. Tinha feito outras coisas (minha primeira criação foi em 2000). Comecei assim, achava que a questão mais óbvia era: Quem eu sou? Acho que é a questão de muitos trabalhos solos: Quem eu sou? Que formação que eu fiz? A formação que eu fiz diz respeito...

Achava que era muito difícil, até a Lia comentava isso comigo, quem eu era na minha vida cotidiana era muito diferente de quem eu era na sala de aula, na sala de ensaio. E eu achava isso muito incompatível. Porque eu era muito séria, muito obediente, muito séria na sala de aula, e fora eu era outra coisa, gostava de sair, e achava isso totalmente estranho. Aí comecei a perceber que isso tinha a ver com uma formação, uma maneira que você aprende a se comportar na dança [que vem do clássico].

Mas eu queria, até o ponto que você quer ser princesa do Lago dos Cisnes, quer ser cisne, quer ser Cinderela. Até um ponto... bom eu fiz Psicologia, essa é minha formação na faculdade. Porque eu tinha feito seis meses da faculdade de Dança, na época dirigida pela Dalal aqui, o que é hoje a Universidade, e era muito ruim. E desisti, não queria mais estudar, dançava com o Ismael Guiser em São Paulo, uma loucura.

E fui fazer Psicologia, aí você começa a falar como é que junta isso. Fazer o primeiro solo é tentar integrar essas coisas e descobrir o que você é, que colcha de retalhos, se você dançou isso porque alguém fez isso pra você, ou se você realmente se identificava com aquilo. Embora no processo da Lia seja mais pessoal, no fim o que entra e o que não entra no trabalho é uma decisão totalmente dela. Se essa pesquisa dura um mês ou se ela dura um ano. Esse trecho... é uma decisão dela. Às vezes ela fala dois meses, três meses numa coisa que interessa a ela, e pra mim aquilo não interessava, porque eu queria ficar em outra coisa. Falei: “bom, não tem outro jeito, que não você ir na sua linha”. Tinha a ver com algo como: “O que é meu corpo, como eu construí meu corpo, meu corpo sou eu, ou não sou eu, em que medida eu me identifico com essa formação que eu fiz”.

Uma primeira cicatriz

Teve outro momento importante: operei meu joelho, em 1993. Tive uma ruptura de ligamento, numa queda num ensaio, porque eu tava cansada, e fui ensaiar, saltei e quando desci caí...caí. Demorei um tempo para descobrir. Demorei seis meses, de médico em médico, até que um falou, é obvio que tava rompido tudo. Tentava continuar dançando nesse meio tempo, mas não conseguia - ia fazer aula , aí eu caía...

E isso era uma ruptura total das minhas coisas porque fui parafusada, tenho os parafusos, eu nunca me separei deles... Uns parafusos gigantes que parecem de armário.

E pra mim, que tinha feito uma formação pra perfeição, de repente estava em casa, parafusada, e não conseguia andar. Dependia de todo mundo pra tudo, não conseguia subir uma escada, andava de muleta por meses, não tinha confiança na minha perna. Depois de todo esse processo, melhorei, voltei a trabalhar, mas comecei a pensar: “Estou construindo ou estou destruindo meu corpo?”. Essa era uma

pergunta. Quando fazemos um treinamento, como um atleta, você está trabalhando pra se aprimorar ou você está desgastando tudo?

E há também outras marcas que eu tenho na vida, que são uma construção de uma vida. Comecei a ler (não me lembro) uns artigos que diziam o seguinte: em culturas diferentes, a relação que se faz com as marcas, com as rugas, com a pintura corporal, a tatuagem, com tudo isso, é muito diferente. Então, por exemplo, o que pra uma cultura é sinal de decadência, e na cultura ocidental é muito isso, pra outra cultura é sinal de experiência, de respeito. Comecei olhar, sempre olhei pro meu joelho, e falei: “Pode me rasgar, eu tenho uma cicatriz que é mais ou menos grande, hoje em dia não se faz mais cortes assim”.

Sobre a dor

Mas eu não sentia muita dor. Aí que está: tem uma coisa, eu sinto muito pouca dor. Então tem uma relação com a dor estranha, porque se alguém achar que está doendo, eu estou acostumada. Isso também é uma coisa da minha formação corporal. A pessoa está ali [apertando], e pergunta: “Tá doendo?”; e eu digo: “Não , não está”, por mais que aperte! E a pessoa insiste: “Mas está doendo?”, e eu: “Ah, um pouquinho!”.

Hoje em dia, sou melhor com isso, mas é terrível, porque alguma coisa às vezes está te machucando muito e passa batido. Venho de uma formação de usar sapatilha de ponta, o pé ta sangrando, e a professora falar: “Não está machucando muito, continua”.

Normal, você acostuma, até você falar, é possível ter outra relação, e não significa que você é folgado, por que assim você tirar a sapatilha é sinônimo de que você está fracassando, você é folgado, você não quer fazer. Você tem que calejar. Tudo pra funcionar tem que doer. E hoje em dia é super engraçado, porque eu dou aula, e digo: “Não vamos trabalhar com dor”. É tudo ao contrário. Dou aula tudo ao contrário. Até como uma reação a tudo isso...

Matéria-prima da criação do Dois dos Seis...

E comecei a pensar nessa construção do corpo, que era a primeira coisa. Tinha um amigo que era artista visual [Leonilson] e que falava: “Olha, eu trabalho assim,

tem uma coisa que é o tema que me interessa, um tema, um conceito, alguma coisa. E tem outra coisa que eu passo pela rua e vou juntando os materiais. Eu chegava no estúdio dele, e tinha um monte de pneu, eu perguntava: “O que você vai fazer com isso?”; e ele: “Não sei, o material me chama, eu coloco aqui, eu vou estudando, um dia, se tiver que juntar, as coisas se juntam”.

E pra mim sempre foi um pouco assim. Comecei a pensar: bom, tenho esse material, tenho o material físico, desse chão que fazia um pouquinho, mas era totalmente diferente do trabalho da Lia. Tinha algumas referências de coisas corporais que eu gostava, e tinha essa coisa da construção do corpo, que foi pouco a pouco...

No começo, tinha outro nome, era tudo diferente, o trabalho não tinha esse nome, não era isso. E eu fui fazendo recortado, tinha essa seqüência em pé, aí fiz um pouco o chão, tinha um monte de seqüência mais dançada. Teve várias versões. Tinha uma época que eu queria fazer um negócio com pintura corporal, tinha amiga que fazia umas pinturas corporais. Comprei umas tintas, porque eu achava que tinha que ter umas pinturas...

Lembrava que eu gostava muito do Leonilson, que é esse artista visual, que esse livro mesmo, que é uma exposição retrospectiva, que chama: “São tantas verdades”, uma espécie de um catálogo de uma exposição retrospectiva, que são várias entrevistas que Lisette Lagnado, uma curadora de arte, fez com ele. Têm textos críticos e entrevistas de um pouco antes de ele falecer. Uma série de entrevistas. Ele em casa, ele no hospital, são coisas fortes, de como ele lida com essa coisa de saber que está definhando... E que eu achava que tinha tudo a ver com o trabalho.

Então achei uma imagem do Leonilson, que é um negócio que chama “34 com scars”. Cicatrizes, que é um trabalho que tem um bordadinho. Olhei isso aqui e falei: “é isso o trabalho. O que eu quero fazer é isso!”.

(A): É muito simples né, é como menos é mais...

(C): Cê não sabe né, mas é a idade dele, porque eu li a história dele, Cê vê esse bordado, esses fios de sutura, essa coisa de marca, mas não é deliberadamente um cara que tá sangrando, porque o outro veio (???) , não tem essa história. Não tem essa narrativa, não tem nada disso.

Se você quiser depois eu te passo o site dele, que tem muita coisa sobre ele, e é lindo, o trabalho dele é lindo acho que é www.projetoleonilson.com.br, mas tem o projeto que a família cuida da memória dele, que é lá na Vila Mariana em São Paulo, se você quiser visitar depois. Eu fui lá, tem todos os objetos que ele guardava, tem uma coisa que ele faz referência a certos objetos. A coisa do tecido e do bordado, e ele teve uma época de produção de desenhos bem grande que ele fazia pra Folha de S. Paulo. Durante muito tempo ele fazia charges, desenhos, e é muito lindo, tem cadernos dele, que são a coisa mais maravilhosa,

O início do processo: Dois do seis de setenta

Enfim, havia feito um formato do trabalho que cheguei a apresentar uma vez em Brasília, que tinha o chão, tinha essa coisa em pé, tinham outras coisas, mas eu achava que tava meio cafona, achava que não estava muito bom, e aquilo foi perdurando: tira daqui, bota dali, faz um figurino assim, faz um figurino assado, aí bota esse nome no trabalho, bota outro nome, teve uma série de nomes.

Mandei esses dois trechos para o Itaú, não ganhei a bolsa, mas assim, como pré selecionado, você podia se você quisesse fazer um vídeo, executar ele em vídeo pros curadores e pra quem você quisesse.

Isso já era 2003, e eu não estava muito feliz com meus trabalhos, e eu recebi a bolsa. Lembro que nem olhei no site, foi um amigo meu que me ligou, e me falou, e eu pensei: “Agora ferrou, não tenho dinheiro, se eu não agarrar essa oportunidade de fazer isso eu nunca vou mostrar isso”. E e se tem alguma coisa que interessa as pessoas lá, por que não interessa a mim? Aí fiquei, fiquei, fiquei, mostrei isso pra um amigo meu, que é o Wagner Schwartz, que é para quem eu sempre mostro meus trabalhos. E ele tá em Uberlândia, ele faz uma ponte Uberlândia e Berlim. Ele é uma pessoa super importante nesse trabalho. E ele sentou comigo, ele é super nu e cru, e falou: “Isso me interessa, isso me interessa, isso também, o resto joga tudo fora”. Ele olhava os meus vídeos, tem um monte de gravações dos meus ensaios.

Depois, fui fazer uma residência do Panorama, encontrei outra pessoa, que é o Alex Cassal, com quem a gente ficou trocando muita idéia numa residência e tal. Aí eu mostrei um dia pra ele o trabalho e falei: “Alex, você não quer vir trabalhar comigo? Porque eu preciso dar um jeito nisso, e eu não sei como vou fazer. Sou totalmente incapaz de entrar numa sala”. Eu ia, ficava lá, achava que não tava dando em nada, não queria mais fazer. Falei: “Preciso de um suporte”, porque já não tava mais dando conta, porque já tava durando tempo demais, e isso vai apodrecer, não vai amadurecer não.

Alex veio, isso foi dezembro de 2002, ele veio, e foi todos os dias no ensaio durante dois meses e meio, três meses. Todos os dias, seis horas por dia. A gente começou a pegar tudo o que eu tinha anotado, porque comecei a fazer uns mapas, desenho pessimamente, mas tem os mapinhas [se você quiser fotografar alguma coisa ou xerocar]. Isso aqui era assim, comecei a focar criando mapas, com essa idéia de verificar, isso aqui já é bem antigo, isso é 2002 ainda, fiz mapinha de tudo o que eu me lembro, de tudo que possa ter significativas, mesmo que o outro não veja, mesmo

que pro outro: “Ah, mas isso não é nada”. Mas pra mim, se eu tenho memória daquilo, e aquilo tem 20 anos...

O trabalho como Mandala

Aqui tem uma *mandala* sobre coisas da minha vida, todas as coisas que achava que eram sérias. Períodos que não me lembro de nada, coisas que não me lembro de quase nada. Coisas que pra mim foram, marcas que estão em mim, estão no meu corpo, mas que mesmo não aparecem, enfim... histórias de família, tudo isso. Começava a ter umas referências de que pedaços ainda iam ficar.

O trabalho tomou corpo nesse período que o Alex trabalhou comigo. Já tinha uma boa referência das coisas que queria; ele falou: “Olha, eu vou te ajudar a transformar o trabalho no que você quer, porque o que quero não importa muito”. Então ele foi super bacana nesse sentido de que ele não impôs nada de fora, ele sugeriu, ele me perguntava muito: “O que você quer? Pra onde você vai? E isso aí é o quê? Por que você faz?”.

A gente trabalhou em três, basicamente três coisas, que foram: Transformar o chão numa coisa que pudesse ser interessante. É a mesma coisa, mas não é a mesma coisa, têm dinâmicas, têm ritmos, texturas de movimentos. A coisa de transformar aquilo para os escritos no corpo foi por que a gente tinha feito uma residência com o Robert Pacitti, um inglês que veio dar uma oficina no Panorama. A oficina era meio *trash*, não era muito boa, mas um dia ele tinha um exercício: “faça o mapa do seu corpo”. Falei: “Isso tem tudo a ver com meu trabalho”. Fui para o banheiro e ficava me escrevendo as datas das cicatrizes. Foi a primeira vez que eu fiz isso. Falei: “Poxa, por que não incorporo isso no meu trabalho? É o tema do meu trabalho.

E depois, a comissária já tinha uma estrutura fechadinha, e o que mudou é pra onde eu olho, onde estou, isso foi mudando. E tem uma parte também que é junto com outra, que hoje em dia estou fazendo bem mais simples. Quase nem encosto na pessoa, eu observo, quero mais é estar junto com as outras pessoas.

A escrita no corpo de todos nós

Agora, por exemplo, quando as pessoas estão escrevendo, geralmente só peço pra escrever em lugares que não alcanço. As outras todas eu mesma me escrevo. E

depois, no final, tem uma coisa que eu vou, e vou tocar uma pessoa. Agora, na última vez, eu simplesmente me aproximo, sento do lado, é uma coisa assim, todo mundo tem sua história, tem sua marca, quando vê se remete as suas vivências, e isso pra mim é uma coisa assim: é todo mundo igual, todo mundo é feito da mesma matéria. Você se acha muito diferente, “porque eu tenho, porque eu fiz, eu não sei o quê” - não é, não é...

É muito louco. Há uns dez dias atrás, quando fui pra Espanha, passei três dias em Marrakech. Queria ir pra algum lugar diferente, pra viver uma cultura diferente, e fui sozinha, fui de cabelo preso, e ia com um xale que qualquer hora virava um turbante. E a coisa mais interessante, você olhar e achar que eles são outro mundo, porque é um país Islâmico, porque são muçulmanos, mas não é outro mundo. Não entendo várias coisas porque eu fui criada dentro de outra cultura, eu uso outro tipo de roupa, mas eu entrava nos lugares e falava: “estou aqui no Brasil”, porque o cara conversava comigo, o marroquino é muito mais parecido com a gente do que talvez um argentino.

Até comprei um livro que compara o islamismo com o judaísmo e com o cristianismo, tentando mais do que apontar diferenças, apontar semelhanças. Fico pensando muito nisso, como é que você pode criar trabalhos que você compartilhe coisas que são comuns, e aí você coloca o seu ponto de vista, que provavelmente é muito diferente do que qualquer outro ponto de vista, porque cada um, eu olhando aqui nesta página [aponta para uma página de um livro], eu vou olhar pra um ponto, você vai olhar pra outro. Mas isso não significa que a gente é tão díspar assim. Então mais ou menos era isso que a gente vinha mexendo.

Sobre o belo

Uma coisa engraçada, isso era uma coisa da Lia também, como é que você começa a achar bonito aquilo que não é considerado tradicionalmente bonito [Esse tema do belo é comum entre Claudia, Letícia Parente e Marina Abramovic]. Quem julga o que é belo? Você começa a achar umas marcas, ou algumas coisas que são tidas como deformações, que são deformações sobre uma estética. Por exemplo, eu saio na rua, olho uma menina com uma roupa de moda, e digo: “É muito feio isso!”. Para o meu olhar é muito feio. Para o dela não é... Já uma mulher marroquina com um

vêu eu acho lindo. Casei de Sari, acho Sari lindo. Pra uma amiga minha, de repente vai falar: “Ai, que parada estranha”.

Assisti uma apresentação com a Christine Greiner e o Roberto Pereira. O Roberto Pereira contava sobre a memória e conversou com um professor de balé, que é o Emílio Martins, aqui do Rio. E o Emílio Martins falava assim: “esses trabalhos de dança contemporânea são tão ruins que nem dá pra fotografar”. Eu pensava: “Primeiro que é uma visão bizarra, segundo que é uma coisa assim, o que é que não dá pra fotografar?”. O que é *fake* e o que não é, é muito relativo...

Tem um artista visual que faz umas proposta bem ousadas e diz: “Eu gosto de encontrar o que é bonito no que é aparentemente feio, o que é normal no que todo mundo acha que aparentemente é estranho”.

Transformações no trabalho em busca do essencial

Tem algumas que já caíram, como: por que números não letras, por que as pernas não mexem tanto quanto os braços, e se o chão fosse transparente...

Comecei mexer, quis deixar o que é fundamental, fundamental, fundamental, para o bem e para o mal. Essa é uma coisa que eu gosto de fazer: tudo o que eu acho que está sobrando, eu limo. Tenho horror de ir num trabalho, aquela coisa que não termina nunca, podia ter terminado a quinze minutos atrás, tenho horror, então não sei se eu consigo chegar no ponto que quero, mas prefiro que a pessoa vá e fale: “Ah, ta meio curto do que [tem algo a mais, sobrando]”. Então vou limando, cada vez que passa o trabalho, eu quero transformar em outra coisa. Porque eu vou tirando tudo...

Marcas, cicatrizes...

Tem dor [em “Dois do Seis de Setenta”], mas não é só dor, não estava preocupada em fazer um trabalho sobre a dor. Quero fazer um trabalho sobre memória, marca, construção de corpo.

Sou muito desastrada, meus alunos falam: “ah, já vai dançar de novo, está aqui no trabalho e criando uma marcas novas”, porque estou sempre cheia de roxos. E no texto final começa com: “Ensaio hoje, porque não tem uma apresentação que eu não chegue com uma coisa nova por causa do ensaio”. Me ralo muito o ombro, não sei o que... eu me ralo, eu me bato, desde criança.

[Coloca o vídeo com a nova versão]

“O medo de sentir dor te impede de fazer alguma coisa? O que acontece se você esbarra em alguém? Sua maneira de se movimentar mudou depois do acidente? Você repete sempre a mesma coisa? Eu consigo me sentir à vontade quando alguém me olha? Eu criei essa marcas ou elas aconteceram? Se minha pele é uma fronteira a cicatriz está dentro ou fora? Você ta cansada?) Depois tem o texto do final que não mudou nada”.

Depois da trilha, o texto final é o mesmo:

“Ensaio hoje. Panela quente de pipoca. O Alex veio trabalhar comigo e eu me machuquei muito. Alergia a tatuagem de henna na praia. Queda de moto no assalto. Ensaio do Folia. Pinta de bruxa retirada com medo de ser maligna. Forno quente na Alemanha. Essa eu não sei o que é. Queda no ensaio, cirurgia. e dois parafusos. Garrafa que caiu do congelador no Natal. Vacina. Marca de nascença que parece uma mancha de café-com-leite. Marca de nascença que mudou de lugar. Umbigo”.

Sobre o vídeo

O vídeo já passou no Itaú Cultural de São Paulo, e em uma outra mostra sobre identidades, no Itaú também. Na verdade, o vídeo foi feito de uma maneira que também tem um tratamento estético que dá pra apresentar. Porque foram dois caras legais que fizeram. Porque tem vídeos que você olha e vê que é só pra documentação. Mas esse, acho que dá pra apresentar. Não é uma vídeodança, mas dá. Eles fizeram uma versão com mais cortes, outra com menos.

Depois tem a trilha, foram adicionados efeitos que também não tinham. O sonoplasta juntou um monte de efeitos sonoros. Parece uma broca de dentista, mas isso é um trabalho dele, ele compôs mesmo, fez uma tese sobre composição pra dança. Era um músico que, na época, era namorado de uma amiga minha, e ele foi fazendo. Tem uma coisa que eu gosto que tem essa coisa meio broca, mas tem horas que você pode curtir também, tem horas que a pessoa esquece. Eu já eu entrei em crise com essa musica, apresentei sem, mas a maior parte das vezes eu fiz com.

É que passa o tempo e você começa a ficar muito *cri-cri* com o trabalho. E chega uma hora também que tem que parar de mexer, porque esse é um trabalho de 2004. Isso que é difícil também, você saber o limite de quando tem que parar de mexer.

Hoje eu faço um trabalho bem diferente, mas que, no fim, tem um fundo totalmente comum, no fim, estou trabalhando sobre a mesma coisa. Só que vai mudando a perspectiva e a maneira de fazer. Você fica, e acha brechas.

O dito no não-dito

Gosto da coisa que é meio ambígua, que você não fala é isso e deu. Por isso que falo: a cicatriz não é aquela coisa, “ai que drama, ai que dor”; não queria fazer um negócio que as pessoas falassem: “ai, coitada dessa pessoa”. Porque não é só isso, você quando faz qualquer opção que você faça, qualquer coisa que te aconteça, sempre tem dois lados no mínimo.

Depois, tinha a coisas das nossas perguntas, das marcas, de como escrever as marcas também. Porque eu podia cair num negócio monótono. Como que você escreve e torna o negócio interessante? E torna isso um pouco ambíguo. Tem um monte de gente que fala: “Queda de moto no assalto, mas você assaltava?”.

Uma prima minha que mora em Santos, fazia anos que ela não me via e anos que ela não via o meu trabalho. Ela foi me ver, acabou a apresentação e ela queria saber de todas as histórias, porque contava a minha vida que ela não acompanhou,. É super doido, uma pessoa que me conhece vem depois de um tempão sem me ver. Até pra minha família, minha mãe diz que abriu os meus cadernos esses tempos e ficava apavorada lembrando-se de coisas. E coisas muito íntimas que compartilho no trabalho, mas não compartilho conversando.

Busca do si mesmo

Como é que você encontra a sua maneira de trabalhar certas coisas? Pra mim também era uma maneira de exorcizar uma porção de coisas, que é uma passagem de uma bailarina que eu fui para uma outra que eu queria ser. E a passagem possível era sair dos trabalhos anteriores, ainda que os da Lia fossem muito mais próximos do que eu queria, queria criar uma vida independente, porque até ali eu era uma bailarina Lia, e a partir do Dois dos Seis, mesmo que já tivesse feito outros trabalhos antes, foi a partir dali que eu virei eu mesma. Isso pra mim é muito significativo.

Por exemplo, encontrei a Nirvana Marinho... ela encontrou um amigo, eles estavam vendo um vídeo da Lia e a ele falou assim: “Ai, a Cláudia está tão bem

nesse vídeo da Lia”. E a Nivana olhou pra ele e falou assim: “Não, bem ela está agora”.

E pra mim é isso, você ganha uma existência. Que é difícil, quem trabalha com arte sabe, você sempre é uma pessoa que esta sob uma chancela de um outro. E que existe porque alguém falou do outro, mas nunca chega a você. Até a Christine Greiner me falou pra escrever algo, porque aí, quem sabe, vou ganhar existência. Estou em uma momento que precisa começar a ter existência o meu pensamento. Se você não afirma isso, O primeiro caminho era afirmar por um trabalho artístico, mas que talvez num outro momento seja afirmar por um trabalho teórico.

Num evento lá na Espanha, eles estavam falando, sobre isso de fazer um site sobre o artista, então eu falei: “Acho que uma questão importante, se você quer fazer um site diferente, é perguntar pro artista como ele quer se representar”. É muito diferente um cara que vem e acha que pode escrever sobre teu trabalho, e alguns eu acho que podem, e outros eu acho que não. E às vezes eu posso falar: “Eu quero fazer um vídeo pra apresentar o meu trabalho, eu quero mandar uma foto pra representar o meu trabalho”. E isso é uma questão complicada, porque você tem sempre um outro que é o dono do seu trabalho.

Tenho um pouco de horror, quando alguém, por exemplo... a vídeodança tem um pouco de problema com isso , alguém pegar um trabalho e falar: “Ah, eu posso dar um curso sobre a sua vídeodança”. Poxa, a pessoa ficou anos pra produzir isso, cada detalhe. Como é esse trabalho “Dois do Seis...”, como é que alguém que às vezes nunca conversou comigo acha que pode dar um curso sobre meu trabalho? E isso é muito recorrente. Tem uma hora que você tem que virar e falar, e claro que tem pessoas que são excelentes teóricos que podem falar e tem pessoas que saem coletando o trabalho alheio. Então sobre tal e tal coisa, falo eu mesma: “Se você quer fazer um paralelo sobre tais e tais coisas, faça à vontade. Mas é bom perguntar pra mim”.

Síntese e teorização da obra

Há também uma amiga que está escrevendo sobre três trabalhos meus, sobre a Lia Rodrigues e a Dani Lima.

Sou muito formiguinha, faz muito tempo já que comecei esse novo caminho, nove anos, e foi mudando muito. E também acho que eu não tinha maturidade nem pensamento pra desenvolver o trabalho antes.

O meu primeiro trabalho foi em 2000. Mas ainda estava na Cia da Lia, estava saindo. Não é muito tempo, sete anos não é muito tempo pra uma criação. Só agora já sei mais ou menos o que quero pesquisar.

Tem isso que facilita, que é quando alguém pergunta sobre o trabalho. Gosto que venha alguém perguntar coisas. Por exemplo, pra ir pra Espanha agora, tive que organizar e escrever o que eu ia falar na conferência; afinal, quais são meus interesses? O que pesquiso, quais são as coisas que quero? É uma oportunidade de sintetizar: “Ah, meu próximo trabalho vai ser sobre tal coisa”. Isso pode ser interessante, porque tem coisas que podem ser interessante pra mim, mas é interessante pra mais alguém? Você vai fazendo esse trânsito, do que você compartilha e pode ser interessante para o outro também.

Sobre a seleção das marcas

Para essa seleção, não tem outra coisa mais importante: é o que você retém enquanto memória. Não tem outra coisa, porque você lembra às vezes de uma marca que aparece até menos que a outra. Cada pessoa talvez fique pensando na sua casa, quando tinha dez anos, tem uma memória com relação a um objeto específico, aquilo te marca. Cada um tem as suas referências. E claro, eu deixo coisas de fora, primeiro porque tem uma coisa da dinâmica e da dramaturgia do trabalho. O público pode estar interessadíssimo, mas se você ficar meia hora lá escrevendo...

Mas, no “Dois do Seis...” queria achar um número de marcas que continuasse mantendo o interesse e fossem significativas; e na hora da descrição dessas marcas, que é a última parte, que tem essa lista, que isso pudesse ser interessante. Pode ser até engraçado. Por exemplo, essa história da panela, um dia eu fui fazer uma pipoca, e abracei a panela. Todo mundo fala: “Impossível que você fez isso!”. Não era pra transformar numa anedota, mas eu olhava pra essa marca, era uma queimadura, doeu, e falava: “Que bizarro, muito engraçado, como uma pessoa faz isso?”.

Outro exemplo: a marca do joelho é uma marca super triste, dramática, às vezes é um símbolo de poder transformar as coisas...

Então, queria marcas que tivessem conotações diferentes, que pudessem manter o interesse no trabalho, mas esteticamente também tinha de pensar como escrever - posso escrever tudo igual, ou umas eu faço asterisco, outras eu faço um símbolo, outras um ponto de interrogação, outra tem o escrito, como coloca a data. Aquele vídeo mostra um pouco isso. Quando vou fazendo as marcas e passando a mão, tem dias que aquilo [os escritos de batom no corpo] vira uma mancha mais vermelha. Fica suado, e ela vai se transformando, aquele número, na hora em que passo a mão pra fazer a seqüência, que eu chamo de comissão, fico muito vermelha; então, como isso transforma? Não acho que é uma visão do tipo: “ai, que horror!”. Acho que tem a sua beleza. Acho que é um trabalho muito fotogênico.

E tem também uma pergunta em *off*, que é: “Você fez essas marcas ou elas aconteceram?”. Tem marcas que a gente faz deliberadamente na gente, às vezes elas nem precisavam acontecer, mas a gente faz acontecerem.

A relação com o público

E com relação às perguntas feitas no começo, queria contextualizar, para que não ficasse um trabalho totalmente abstrato, e também não ficasse explicativo. Queria algo que sugerisse, mas não contasse tudo. Às vezes, a pessoa só vai fazer um link da primeira fala quando escuta a última. Ou quando ela associa a alguma coisa que eu escrevo. Se for possível não entregar, mas dar umas pistas, sem fazer um trabalho totalmente hermético.

Não precisa facilitar para o público, tem uma questão da comunicação mesmo. Todos os meus trabalhos, qualquer um deles, não preciso facilitar, não preciso considerar que o público é burro, colocar uma cartilha para entender; não é isso. Mas tenho de abrir alguma porta, se não, vou dançar só pra três pessoas que já viram todo o meu trabalho, já conhecem, estudaram Lygia Clark, Hélio Oiticica, Foucault. Embora não trabalhe pra torcida do Flamengo e Maracanã, porque não é um trabalho dessa ordem, acho que é muito importante que uma pessoa se sinta convidada a entrar no trabalho.

Por exemplo, fiz um trabalho no SESC Santos, era um monte de coisa ao mesmo tempo. Era um lugar meio aberto, e tinha um monte de gente passando, então tinha gente que vinha e olhava, tinha gente que já sabia qual era o trabalho. Acho bom

que as pessoas sejam convidadas a estarem ali - o trabalho não é uma estética agradável, nem de virtuosidade, nada disso, ele é bem simples, mas, mesmo assim, acho que em alguma medida ele convida a pessoa, porque toda pessoa tem uma história, de como construiu seu corpo, das dores que carrega, o simbólico que está envolvido ali.

Então, acho que tem essa preocupação também. Tento incluir o público, o ativo que eu quero dizer não significa que a pessoa tenha que fazer alguma coisa. Mas acho que têm trabalhos que te chamam mais a uma participação que não necessariamente física.

Por exemplo, no “Caixa Preta” é uma participação pela imaginação. Você tem que construir o trabalho, o trabalho não existe. E gosto de pensar que o público não é um receptor, não é um espectador, acho que o público é co-autor. Há trabalhos que dão mais brecha pra isso e outros menos. Mas gostaria de fazer trabalhos em que a pessoa esteja mais implicada. E que o público tenha rosto, que eu possa lembrar das pessoas, como no “Dança Contemporânea a Domicílio”, que é muito pra pessoa.

O público não é um mero espectador, pois, por mais que ele olhe, tem trabalhos que o chamam mais, nem que ele não vá participar diretamente. Não se trata de fazer pegadinha com o público, não é isso, tem uns trabalhos mais interativos. O trabalho que eu fazia no banheiro era na ducha, a pessoa entrava comigo na ducha.

Não consigo fazer um trabalho que anule o público e eu não enxergue as pessoas com quem estou trabalhando. Não tem essa de encontrar um amigo e não poder conversar. E também me interessa a coisa de uma possível “fofoca”, de repente, eu fazer num supermercado, e o caixa do supermercado chegar em casa e comentar que viu uma mulher de roxo e laranja que fazia umas coisas estranhas que ele não entendeu nada, que vai contar para o outro. Acho isso muito mais interessante do que um espetáculo em que você compra ingresso, tem que estar lá, de tal a tal horário, junto com cem pessoas, que vão assistir e, às vezes, nem vão falar nada. Como você pode fazer uma rede de coisas?

Relação entre marcas e dor

Nem todas as marcas têm relação com a dor. A dor tem vários níveis. Tem uma dor física que não é muito grande, mas psicologicamente ela é uma dor forte. Tem coisas que olho e falo: “Isso não doeu muito na carne, na pele, mas a memória que tenho desse incidente comigo e o que isso me transforma e o que isso provoca”. E

tem dores que, praticamente, já sumiram na pele, mas que você carrega, pois isso te constrói. Têm pontos que são umas viradas na vida, e que estão localizados no corpo.

O corpo é o lugar para onde olho e lembro as coisas que me aconteceram, e penso que, a partir daí, pensei algo, modifiquei algo. Gosto de pensar que é um caminho de mudança, de transformação, que algumas passam sim por uma dor grande, e outras não. Por exemplo, tem uma marca minha que praticamente não aparece, é uma queimadura recente. E agora, na cena, só pontilho e ela não está nem citada no texto, mas olho pra esse braço e me vem toda a história que aconteceu aqui, que não está na gravação, e não sabia se colocava ou não no trabalho.

Foi coisa doida: fui fazer uma residência na Espanha, e ia pegar o vôo pra chegar aqui dia 31 de dezembro, combinei de passar o Ano Novo com meu marido, já não tinha passado aniversário dele, nem Natal, nada. Peguei o vôo no dia 30, nevou, meu vôo atrasou, perdi minha conexão e tive de passar uma noite em Paris, e consegui pegar o vôo só no dia seguinte; então, passei a meia noite do dia 31 dentro do avião. Ninguém falava nada. Tive de dormir uma noite num hotel, pra esperar o vôo. Estava tão nervosa por não conseguir voltar, e meu marido me esperando, que esqueci que tinha um *piercing* no nariz, e coloquei a toalha no rosto, enroscou e o *piercing* entrou; passei a noite toda tentando tirar o *piercing*. Quando consegui, o nariz já estava enorme de inchado. Fui fazer uma compressa de água quente, coloquei a água ferver e, conversando, virei toda a água fervendo no braço, no dia 1º de janeiro. Foi bizarro. Saí correndo para o hospital. Queimei o antebraço todo, até minha mão. Tratei super bem, quase não aparece, mas, cada vez que olhar pra esse braço, nunca vou esquecer que não passei o Ano Novo com meu marido, e toda a história, que era absurdo, que começou no nariz e acabou no braço.

Dou risada, mas tenho a memória totalmente da dor. Não só da dor da queimadura, mas como da dor de estar sozinha, da dor de sentir falta, e da dor que é hoje meu marido olhar pra mim e falar: “Não vamos marcar nenhum vôo pra Natal e Ano Novo, final de ano fica aqui, você não vai chegar”. Pode parecer uma besteira, mas tenho a memória perfeita de ter chorado o dia inteiro. E de ter falado: “Ai, como sou gananciosa, quero ficar numa residência até o último dia, por que não vim antes? Por que sou assim?”. E também como você significa, e como isso te remete, tem a ver com o como você trabalha as questões da sua vida.

A matéria-prima do trabalho

Uma pesquisadora espanhola estava conversando comigo e me perguntou há quantos anos eu fazia terapia. Respondi: “Sei lá, muitos”. Minha vida é fazer terapia. A maneira como acho que tenho de falar sobre certas coisas, discutir, minha maneira de enfrentar minhas inseguranças pra poder produzir o trabalho. Se eu não fizer, fico louca - você não sabe quando vai trabalhar, você é a própria matéria-prima do seu trabalho. Você está o tempo inteiro ali, qualquer trabalho que você faça é você .

A coisa da marca, não é só a dor, mas é uma experiência muito visceral. Você está vivendo as coisas e sentindo no seu corpo. Meu corpo sempre foi um canal de comunicação, pois sou super tátil e super visual. Não sou nada olfativa. Se eu fosse um desses cães farejadores, estaria ferrada! Mas tenho um limite da dor que é estranho. Tanto que não me toquei que era uma coisa grave no meu joelho, porque, no começo, achava que não doía muito, não inchava muito. Era estranho, porque eu não tinha noção da gravidade.

Isso porque cada corpo é um corpo. Acho que, por ter que defender muito a área de trabalho, morar sozinha, morei sozinha muito tempo, morei na Alemanha sozinha, fiquei muito assim: “Sou forte!”. Entre muitas aspas: masculinizada. Mais no sentido de dizer: “Defendo tudo sozinha, eu faço”. Isso também faz parte da sua construção do corpo. Agora estou um pouco mais feminina, não que eu não seja, mas você tem tanto a necessidade de se afirmar de uma outra maneira.

Acho que, mesmo a bailarina clássica, ela é uma mulher macho, é super forte, agüenta cada tranco e nunca está doente, nunca está machucada. Ela nunca nada! Aquele retrato da feminilidade é o que você vê na camada mais superficial. Mas é uma mulher “tora”. Tenho uma amiga que dança com a Débora Colker - aos trinta anos ela tem duas hérnias na cervical, ela é toda forte, toda musculosa, e fala assim: “Não sei se eu sou uma artista, eu sou uma bailarina, eu trabalhei sempre em companhia grande, e estou com 30 anos, eu sei que é a última companhia pela qual estou passando, e estou fazendo arquitetura pra me aposentar”. É uma construção possível, mas ao mesmo tempo não é o que eu queria pra mim como artista.

Então, como cada um vai lidando com essas coisas... Isso está muito na discussão do “Dois dos Seis..”, as passagens possíveis de se fazer, se re-significar - quando você olha para o seu corpo, ele é sempre diferente, o significado que você dá é sempre diferente. Tem uma citação que eu sempre uso, de um autor que fala do

Leonilson, é o Ivo Mesquita: “Consciente da finitude de deus gestos, da impossibilidade da linguagem dar conta ou depor a experiência do corpo, suas obras se armam como uma pele a coletar cicatrizes, num comentário sobre o corpo como um lugar para o discurso da identidade, o meio pelo qual são revelados nossos temores e desejos registrados na carne e nos embates com o real”.

Outros trabalhos, além do “Dois do Seis...”

Os trabalhos de minha autoria são o “2 M x 3M”, que foi em 2000, o “Nós”, em 2003, que foi feito só uma vez e era um trabalho pra rua. Depois, fiz uma performance intitulada: “O que você desejar estou aqui para servi-lo”, um projeto inspirado no trabalho de Leonilson, e é uma performance para um espectador no ambiente de uma casa. Meu trabalho era no banheiro, a Dani Lima tinha uma também, uma outra pessoa tinha um trabalho para o quarto. Teve várias configurações. Depois, o “Dois dos Seis de Setenta”, em 2003/2004. Depois o “Caixa Preta”, que era uma parceria do Panorama com um festival em Lisboa.

O “Caixa Preta” é baseado na idéia de caixa preta de avião, antes de terem todos esses acidentes. Era uma performance que o público nunca vai ver. As pessoas acham que eu estou ali pra simplesmente recolher ingresso, aí anuncio o trabalho, começo explicar, faço um mapa, uma descrição, como se você pudesse dissecar o trabalho em várias coisas. Então, quando a pessoa entra na sala, a Cristina não fala, mas deixa a entender que não vai ter a performance, e o que se tem são os rastros, do que ela puder, do que ela lembrar, mas a memória falha. Ela reconstrói errado, ela vai e volta, esquece, é tudo sobre a questão de que memória você pode ter de um trabalho e a pessoa vai formar na cabeça dela um trabalho que você não sabe qual é - esse é o “Caixa Preta”.

Embora as pessoas me cobrem um trabalho corporal, no “Caixa Preta”, falo meia hora e me mexo muito pouco. Tem todo um trabalho coreográfico em cima disso, nunca conseguiria realizar sem a minha formação corporal. Fazer essas coisas me deu a possibilidade de poder ser livre; por isso que admiro os artistas plásticos, porque eles são muito livres em relação ao material que usam. Não tem mais essa coisa na arte contemporânea: “eu só faço isso, escultura ou pintura”. A idéia é alargar esses limites, por isso nomes como vídeodança. Por exemplo, a menina que trabalha no “Caixa Preta” é atriz, mas os trabalhos dela vão muito para festivais de dança, que

têm sido mais abertos para esse hibridismo. É uma brincadeira com os materiais. Se eu estiver em casa sozinha e ninguém me ver, ninguém sabe que sou artista.

Nesse miolo, tem outro que é de 2004, mas que eu estou fazendo muito este ano, que é “Dança Contemporânea em Domicílio” - a pessoa liga, encomenda e eu vou lá fazer a performance. Tem um texto político. Em princípio, tudo o que pessoa sabe é que tem aquele evento - ela liga, a gente faz um agendamento, em torno de dez entregas por dia. Tudo que a pessoa sabe é que vou dançar pra ela. Mas tem mais coisas. E o que tem andado mais ou menos junto é o “Fora de Campo”, que é a videodança baseada nessa experiência.

A regra na videodança é mostrar como o público significa, o que ele vê daquilo, se é possível reconstruir esse evento pelo olhar do público, mas sem nunca mostrar o que eu faço. São vários trabalhos, mas todos eles têm coisas em comum.

O processo de trabalho – “Dois do Seis de Setenta” – e a busca por parcerias

Comecei em abril de 2002, é um tempo longo, faço as coisas com um tempo longo, pelo menos um ano. Acho que esse é o tempo mínimo, porque demora - você vai um dia pra sala e não acontece nada, no outro dia acontece, aí no outro você produz uns dez minutos e depois você olha e acha tudo horrível. Ou então acha interessante, mas acha que é de outro trabalho.

Começou em abril de 2002, e fui trabalhando algumas coisas. Sempre tentando chamar gente pra olhar - a pessoa vai, fala algumas coisas, depois não volta nunca mais. Mas também você não tem dinheiro, não tem uma companhia, uma estrutura de trabalho. Aí não sustenta, como é que você chama alguém e fala: - “Não te prometo nada, não sei quando vou apresentar, não sei quando estréia”. Isso durou de abril, e nesse meio tempo ia fazendo outros trabalhos e dando aula.

Quando chegou janeiro de 2003, fui para o Festival de Nova Dança, e mostrei alguma coisa, que chamava “Algumas Distâncias, sobre alguns pontos”, título de um trabalho do Leonilson também. Mas era distante do que é agora, existia o chão, existia o que chamo de comissária, tinha trilha, mas não tinha um conceito bem definido ainda. Daí passou um tempo, fiz um trecho dele no Parque das Ruínas pra fechar o “Dança em Trânsito”. Então, encontrei uma pessoa que olhou mais um pouco, mas eu não sentia que tinha a ver. Não devolvia, sentia que ainda não tinha encontrado a pessoa pra trabalhar.

Até que conheci Wagner Schwatz, de Uberlândia. A gente falava mais por telefone; na época, ele também estava construindo um trabalho que se chamava “O Transobjeto”. Nesse meio tempo, nós dois mandamos para o “Rumos”, do Itaú Cultural. Até filmei o trabalho dele, que virou um super trabalho. E apresentei as coisas da Lygia pra ele. Wagner me fez filmar a comissão e o chão e me fez mandar. Como expliquei antes, não ganhei a bolsa, mas resolvi mostrar. Não tinha grana nem nada, mas era a primeira porta de entrada como criadora, pra aquela bailarina de não sei quantos outros.

Mas aí, nesse tempo, em julho de 2003, fiquei sem suporte financeiro, sem suporte de troca. E não queria mexer no trabalho. Fiquei de julho a dezembro sem mexer em nada. Entrei em depressão. Foi difícil. Estava fazendo uns trabalhos, fui fazer uma residência do Panorama, e comecei a melhorar.

Foi então que, numa das residências, surgiu a escrita, que expliquei antes, e também o Alex Cassal, que foi a pessoa que colaborou comigo. Foi um período de quatro a cinco meses sem mexer no trabalho. Mas foi também uma forma saudável, foi difícil pra mim, eu nunca tinha feito solo. E tem algo assim: se fica bom, é mérito seu; se fica ruim, você está ferrada. E a gente não tem muito a chance de testar o trabalho, porque a gente fala que está em processo, mas estar em processo não é nada, porque se não está: “que droga o que a pessoa faz, não convido mais para apresentar”. Então é meio cruel, você não tem muito lugar alternativo. O lugar alternativo é o lugar da sala, onde pouca gente vê. Apresentar como um processo parece que ou você não consegue apresentar um trabalho bem feito ou você não consegue fechar. Tem um monte de gente apresentando como processo. É uma questão bem difícil.

Bem, quando o Alex chegou em dezembro, a gente trabalhava seis horas por dia, de 9h00 às 14h00. E ele era bem objetivo - vinha com um caderno e com os livros e falava: “Bem, vamos começar por onde, você quer fazer isso e isso, chão? Você vai ficar se arrastando meia hora”. Ele era alemão comigo, e precisei disso. A gente ia ver vídeo juntos. Isso durou de dezembro a fevereiro. Meio de fevereiro já filmei o trabalho. Sou super grata ao Alex, porque ele deu uma arrancada final no trabalho e é uma pessoa super bacana pra olhar o trabalho do outro, ele sabe o que quer. Foi assistente da Dani Lima também. É uma pessoa de teatro, mas fez muitas coisas em dança agora. E eu sentia que era muito bom ter companhia na sala, nem que a pessoa não fale nada, mas não era o caso dele, porque Alex falava muita coisa. Foi a pessoa

que me acompanhou no final. Tive muitos amigos que viram também, mas ele foi a pessoa que ficou. Sem dinheiro nenhum. Depois consegui pagá-lo, muito pouco.

E outra pessoa que fez a trilha, mas que fez desde o começo, que era mais eventual, vinha uma vez, eu ia ao estúdio outras vezes. Então, tem uma história que é difícil você ser acompanhado nesse processo, por várias coisas –“Por que vou trabalhar de graça? Essa pesquisa me interessa? Quem é essa pessoa, por que vou trabalhar com ela?”. Hoje em dia é até mais fácil, mas naquela época, no primeiro solo autoral, é uma barra pesada mesmo, dá vontade de desistir.

A dor do processo de criação

Penso que uma das maiores dores da vida é a dor de passar por um processo de criação. Esse [Dois do Seis de Setenta] foi um dos mais dolorosos, mas o “Caixa Preta”, que fiz depois, era de chorar. Conseguir uma residência na Espanha, a passagem está paga e por quinze dias você não conseguir produzir nada, a pressão do tempo, gastando dinheiro.

Na maioria das vezes, não tenho pressão de tempo, porque nem sei se vou chegar a apresentar o trabalho. O “Caixa Preta” a gente tinha um prazo. Foi o primeiro trabalho que sabia que ia estrear; ao mesmo tempo que isso dá um conforto, também é uma pressão. O “Dois dos Seis...” não, eu não sabia se alguém algum dia ia ver aquilo, se ia ser ao vivo ou se ia ser em vídeo.

E fiz muito bem de levar no “Rumos”, foi um suporte importante, foi a primeira vez que vi o trabalho no telão e vi que ele existia.

Todo processo é duro demais. Não conheço ninguém que trabalhe com criação que diga que não dói. Tem dias que você começa a chorar, sai na rua chorando, a pessoa olha: “O que foi?”; e você : “Não sei, eu não sei, o trabalho”...

Então, a dor não está exatamente nessa coisa concreta, mas em você se perguntar: “Como é que eu vou fazer?”. E também é uma exposição. E não é querer falar que a minha cicatriz é importantíssima, mas é porque essa cicatriz pode te remeter a outra coisa; não é que importa que eu tenho um buraco aqui, mas importa é que cada um tem os seus buracos e sabe onde eles doem.

É duro, até hoje fico enrolando pra ir a uma sala sozinha, porque é duro, e eu trabalho muito sozinha. Hoje em dia é mais fácil ter alguém, mas, mesmo assim, cada um fica no seu trabalho. Essa coisa do coletivo, da troca é um exercício muito difícil

aqui no Rio, e em São Paulo acho que também é. Mas acho que a pior dor é a dor de estar sozinho.

“O medo de sentir dor te impede de fazer alguma coisa?” - essa é uma pergunta que pode ser feita pra qualquer pessoa. Cada pessoa tem seus medos e sabe quais são. Pra mim, os medos de dor são muito mais os medos de exposição, de estar num lugar e falar algo inadequado. Não tenho esses medos corporais. Mas, de repente, você está num *workshop* importantíssimo e você fala uma bobagem e é marcado para sempre. É um mercado muito competitivo.

Anestésias, resistência à dor, solidão...

Acho que sou meio anestesiada, como te falei, agora menos, não só por temperamento, mas por formação, coisas que estão misturadas. Devo sentir umas dores que nem tenho noção. E isso em todos os campos, tanto no campo físico como no campo emocional; isso gera uma proteção, uma anestesia. Não é que não te dói, mas você não consegue ter a percepção. Tenho muitas manifestações, choro em filme, acontece alguma coisa na rua, sento na calçada e choro. Já chorei no ônibus uma vez e o cobrador veio me consolar (Ai, que mico!).

Mas, ao mesmo tempo, tenho uma coisa de falar coisas duras e não me dar conta. E também de achar que tenho de segurar todos os trancos. E isso gera uma porção de coisas das quais só vou me dar conta muito depois. Não tenho medo de me envolver em uma situação por causa de dor, eu prefiro experimentar. Acho que isso suavizou também com o fato de ter me casado. Mas, por muito tempo, resolvi tudo sozinha. Nunca tive nenhum suporte emocional dos meus pais pra esse caminho que eu escolhi. É muito duro...

A minha condição sempre foi muito assim: “Fica na tua, não fala nada, não fala que dói”. Quando eu era pequena, escondia que tinha bronquite, minha mãe só ia descobrir quando eu estava quase morrendo. Uma vez, tive uma queimadura de um acidente de moto, e achei que nem era nada, não contei pra ninguém e ficou grave depois. Minha mãe achou que eu era mentirosa, e na verdade achei que não era grave e não quis incomodar por causa de uma bobagem. E até hoje ela acha isso. E então sempre foi assim: “agüenta, vai segurando a onda aí, porque você nasceu sozinha”.

Marcas da origem

Voltando ao “Dois do Seis...”, no fim, fiquei interessada em fazer como se fossem três blocos. O chão, a comissária e a escrita no corpo. E o finalzinho com o público. Tinham questões técnicas de ordem, porque o chão eu teria que estar de roupa pra poder deslizar. E também o chão me facilita e dá possibilidade de tirar a roupa. Acho bonita essa imagem de terminar meio suja de vermelho. Começo arrumadinha e, no final, estou toda desconstruída. E pra mim é muito isso, o que se esgarça, o que se modifica, o que toma outra forma, e nem é tanto esse peso do bonito ou feio. Mas eu acabo totalmente transtornada.

Quanto a terminar com a palavra “umbigo”, pode sim remeter ao nascimento, a uma imagem fetal, é uma interpretação possível. Fiquei pensando, quando coloquei essa palavra, se não iria ser meio egocêntrica, mas, querendo ou não, é a marca que dá a tua origem. É a primeira marca que a pessoa tem. Cada um tem uma diferente. As pessoas olham umas das outras. A minha mãe guardou o meu umbigo. Se não cortam isso, você não tem existência separada.

Não queria dar essa conotação: “meu umbigo”, mas é o que fez a pessoa. Poderia ser outra data, de qualquer pessoa. É mais pela questão do que te origina, de onde você vem. Não fiz uma imagem direta com o nascimento, mas é uma leitura possível.

Questões sobre autoria

Teve uma história do trabalho que é bem interessante. Já estava apresentando há um ano e pouco, quando se organizou uma mostra de trabalhos para curadores internacionais. Um curador de Portugal, que hoje é um grande amigo, falou: “A parte do chão é linda, mas essa coisa de você escrever com batom, Geronime Bell já fez”. Fiquei mal, porque ele é uma referência, tudo o que eles fazem é Geronime Bell. Falei que não sabia, que tem outros trabalhos no mundo. Mas é uma coisa do poder econômico da França. E eu, péssima com aquilo, e ele falou: “Na Europa você não pode mostrar esse trabalho”.

Estava indo pra Espanha, e falei para o coordenador do Panorama que eu não sabia o que fazer e o falou assim pra mim: “Se escrever com batom você fez, Geronime Bell fez, e duzentas outras pessoas fizeram. O trabalho dele não tem nada a

ver com o seu. Ele não pode patentear a escrita no corpo. Tudo bem, ele escreve data, mas você não sabia”.

O Wagner Schawatz fala muito isso, vem um curador de fora e cobra: “Onde está a brasilidade do trabalho de vocês?”. Mas o que é a brasilidade? Dançar samba? Ninguém fala onde está a “francecissidade” do seu trabalho.

Mostrei na Espanha, ninguém falou nada. E em Portugal mostrei também. A gente entra numa questão que é assim: o que é autoria? Quem é o dono de uma idéia? Existe dono de uma idéia? Existe alguma coisa original que ninguém nunca viu? Não existe isso. Existe uma organização. E claro, tem trabalhos que você olha e vê que a organização é de outra pessoa, mas não era o meu caso. Eu nem quis ver o trabalho dele [Geronime Bell].

Na Europa, eles estão lendo Helio Oiticica, Lygia Clark, que são daqui. Então, quem disse que tal pessoa é o precursor e você copiou?

Então, isso por exemplo aconteceu com o “Dois do Seis...”.

Contribuições para a construção de um novo corpo

A performance do Gel Stevens, um inglês muito bacana, me influenciou. Depois, o Christophe Levê, que esteve aqui no Rio durante um bom tempo. Teve a Vera Mantero, que é super artista - já tinha feito o “Dois do Seis...”, mas sempre me lembro dela, refaço os exercícios no meu ensaio, porque acho bacanérrimo o trabalho dela. Muita gente passou aqui por causa do Panorama, do Rio Cena Contemporânea. O Rio é muito bacana por conta disso, circula muita gente, a gente assiste muita coisa, mas falta ainda troca entre os artistas.

Estou aqui desde 98, e não quero sair daqui, quero viajar e voltar. Morei na Alemanha, você acha que tem muita coisa, é ilusão. Tem muita produção teórica, mesmo que, às vezes, não publicadas como deveriam. Quando na Bienal de Dança de Leon o tema era Brasil, os grupos, quase todos, eram daqui do Rio. A Bahia tem muita coisa, Curitiba também. Tem o coletivo “Couve-Flor”, que tem gente de vídeo, teatro, dança, trabalhando juntos. Minas tem muita coisa, você vai no “Rumos” e vê que tem muita coisa. Você não vai encontrar um país que tenha a diversidade de produção que o Brasil tem.

Se você quer ir estudar algo específico em tal país, vá. Por exemplo, adoro a Espanha, já trabalhei lá, mas é um lugar difícil de criar. Tem só duas faculdades de dança na Espanha. Olha quantas tem aqui. É muito rico.

Dificuldades para ensaiar

Ensaio aqui em casa, e tem uma sala no Centro Cultural José Bonfácio, da prefeitura do Rio, muito utilizado, não só pelo pessoal da dança. Desde 2002 que uso o espaço. Não falaram que querem nos expulsar, mas existe uma negligência no espaço. Às vezes encontramos a sala fechada. Tem horário marcado de ensaio, mas não pode abrir o portão. A sala é imunda, mas, ao mesmo tempo, você não pode limpar, porque se não complica com a prefeitura. Então é duro. Ano que vem eu não quero estar lá, mas não tem muito lugar pra estar.

Então, o que quero fazer no meu próximo trabalho é uma residência lá em Patinho. Combinei com eles que vou ficar uns vinte dias lá - num horário eu trabalho com eles e no outro sozinha. E tem uma pessoa lá que eu já quero colaborar.

O encontro com a performance

Tem duas pessoas que me abriram a vida, que são o Maurício Dias e o Walter Riedweg - um brasileiro e um suíço, e é muito interessante porque sou metade brasileira e metade suíça. A questão da cartografia, do nomadismo, são temas que super me interessam. O Taz do Hakim Bey. Os não-lugares do Marc Augé. Estou usando com o pessoal de Patinho, que está pesquisando sobre corpo e cidade. Agora estou entrando na questão do que é fronteira, do que é outro, do que sou eu.

O meu professor do Budismo fala que isso é um Koan - pergunta para a qual você não tem uma resposta objetiva, e que segue como uma questão. Por exemplo, um Koan do budismo é: Qual é o som da batida de uma mão só?

Outra coisa: *walkscapes*, que é um grupo que pesquisa percursos e trajetos como formas artísticas. Você vai encontrar isso num trabalho da Marina Abramovic. Ela encontra o ex-marido dela e eles se separam na China. É um trajeto que eles fazem perto da muralha da China, é a última vez que eles simplesmente se encontram artisticamente e pessoalmente. Eles se despedem ali e cada um segue o seu caminho.

É um trabalho pessoal que se transforma numa performance. Tem um livro também intitulado: *“Mujeres Artistas de los siglos XX e XXI”*.

A questão do feminino

Digamos que sou meio feminista. Não dessas que vão fazer passeatas, e sem confundir, porque algumas pessoas acham que ser feminista é ser contra homem. E não é nada disso. Mas tem uma questão sobre quanto as mulheres conseguem ser representadas nas artes, na vida, na política.

Tentar uma posição de encontros, porque a mulher é diferente do homem. Ela não é igual, mas ela produz igual. Um dia, estava falando sobre essa questão do feminino. Eu me divirto quando pego homens falando mal de mulheres. Teve uma conversa numa audiência, e tinha uma pessoa falando muito mal de uma mulher; não me contive e falei: “Você deve gostar de homem, porque não é possível falar tão mal de mulher”.

É como você distingue o feminismo e o feminino, sem necessariamente ser uma panfletária, ser uma chata e sem ser uma mulher masculinizada. Isso é muito mais da mulher seguir certos padrões.

Tem essa coisa também de a mulher seguir certos padrões na cultura da mulher. O padrão estético é muito forte. A mulher protagoniza esse padrão de beleza, tem uma cobrança grande do que é o feminino. Tem uma imposição da mulher seguir certos padrões. Sou contra isso, embora também ache que você não precisa se vestir como um homem e ser bruta; ao contrário, acho que a delicadeza e a generosidade têm muitos ganhos. São mais poderosas que outras coisas. Mas não deixa de ser feminina ou feminista. Tem que ter cuidado com as bandeiras.

Sou uma mulher e só consigo ver a vida do ponto de vista de uma mulher; no dia que eu nascer homem, vou olhar o mundo com o olhar de um homem. Mas, por isso, meu trabalho está ligado ao feminino e à mulher, mas não por que resolvi trabalhar sobre esse tema. É só porque é o que sou, e só faço meus trabalhos em cima daquilo que sou.

A descoberta de Lygia Clark

Tem a ver com a coisa da formação de eu achar que era dissociado o que eu era com o que eu fazia. E tem outra coisa, meu irmão sempre foi ligado a arquitetura e artes visuais. Eu conheci Lygia Clark aos 13 anos. Ele me levou numa Galeria de Arte, e me mostrou Lygia Clark, Helio Oiticica, Cildo Meirelles, Ana bella Gueider. E eu tive a sorte de não somente ver as obras deles, como de ir com alguém que entendia do trabalho deles. Isso tem a ver com o trabalho do meu irmão também. Meu irmão fez escola de Artes Visuais na Parque Lage , fez arquitetura, trabalha com desing. E eu ia seguindo meu trabalho de dança sem pensar nisso tudo. Mas sempre achando que uma hora tudo ia se juntar. Meu irmão me mostrou que aquilo existia no mundo. Mas sempre fui trabalhando sem fazer muito e entender as conexões. Mas isso começou a fazer mais sentido quando eu fui trabalhar com a Lia. E ela ate se surpreender de eu conhecer as coisas. E para a própria Lia Rodrigues Lygia foi uma grande influência. E pelos trabalhos da Lia , a gente vivenciou, a gente fez as proposições, usou os materiais dela. E ai foi um divisor de água. Ai quando eu comecei a fazer o meu trabalho sozinha, eu fiz uma parceria com a Micheline que trabalhava com a Lia, e a gente pensou em juntar tudo, trabalhar com objeto, com dança, com performance, não queria trabalhar segmentado. Tava conosco um musico também. Porque depois de experimentar as coisas da Lygia Clark, a gente não separava mais as coisas.

Conclusão

Para concluir este trabalho, retomamos cinco pontos que consideramos fundamentais.

O primeiro diz respeito à visão da mídia e do público leigo sobre as performances da dor. Ao contrário do que ambos supõem, grande parte dessas performances não se reduz a apresentações exibicionistas sem conteúdo. Como vimos, trata-se de uma forma de desestabilizar o mundo em que vivemos, restaurando de maneira radical algumas de suas principais questões.

O segundo ponto a ser observado diz respeito à escolha da obra de uma artista que não trabalha diretamente com a dor, e sim conta a sua história a partir de suas cicatrizes. Como vimos no segundo capítulo, é a partir delas que o processo se hibridiza em dor e prazer, dança e outras linguagens artísticas, o corpo e seu ambiente. A estratégia utilizada por Claudia Müller para criar esses deslocamentos é a construção de metáforas: por exemplo, quando pinta o corpo suado de batom em uma alusão clara ao que poderia ser o sangue escorrendo.

Essa é uma questão complexa e que exigiu muita reflexão, sendo que partimos do pressuposto de que a arte da dor está intimamente ligada à arte do desaparecimento. A dor não é passível de ser transportada. É absolutamente singular, seja ela uma dor de dente ou a dor da falta de um ente querido. Essa impossibilidade marcada pela passagem do tempo (o desaparecimento) foi investigada pela pesquisadora Peggy Phelan em diversos momentos da construção da sua teoria da performance. Phelan (1996) explica que a ontologia da performance está relacionada ao seu rastro e o inevitável desaparecimento. Afinal, é depois que a performance desaparece que ela ganha sentido. É assim que as performances da dor se resignificam, lidando, justamente, com os rastros da dor (marcas, cicatrizes, memórias corporais). Estes se mostram eficientes para lutar contra a “incomunicação” que, até então, parecia inerente ao processo. A dor física desaparece explicitamente para dar espaço a outras dores, nem sempre visíveis a olho nu, mas nem por isso menos importantes para restaurar o processo comunicativo.

O terceiro ponto que gostaríamos de salientar está absolutamente relacionado ao segundo e diz respeito, justamente, à evidência de que a matriz da comunicação na arte é mesmo construída a partir de metáforas e movimento. É nesse sentido que desestabilizar o movimento do corpo torna-se uma provocação social. Assim, as

performances da dor e seus desdobramentos são provocativos não apenas pelo tema ou conteúdo de suas apresentações, mas por tocarem nas feridas sociais a partir da sua própria materialidade, ou seja, do movimento fora do eixo, fora dos padrões que insistem em produzir.

O quarto aspecto que é importante mencionar é o quanto ainda se mostra incipiente a bibliografia a este respeito no Brasil. A escolha da obra de Claudia Muller e a menção a tantos outros artistas brasileiros, como Helio Oiticica, Lygia Clark e Letícia Parente, deve-se à necessidade acadêmica e política de firmarmos um campo de estudo da performance entre nós. É cada vez mais importante registrar e falar dos artistas brasileiros, para entendermos como organizamos, entre nós, metáforas singulares, processos de hibridação e estratégias comunicativas.

Nosso país é uma imensidão colorida e multifacetada, sendo que a performance se encontra não só na arte, mas na vida, o tempo todo: das manifestações espetaculares de culturas locais ao discurso de um político no palanque. O Brasil é um país que tem uma essência performática, repleto de contrastes sociais e políticos e é, provavelmente, por isso que o corpo performático no Brasil tem se mostrado, cada vez mais, um corpo radicalmente político.

Mesmo que esta dissertação não tenha tido como proposta construir uma história da performance da dor e seus desdobramentos, pode ser vista como uma introdução ao tema, a partir do levantamento bibliográfico e iconográfico que foi realizado em torno deste fenômeno, não só no que diz respeito à *bodyart*, mas a outros campos de conhecimento, da ciência à crítica de arte. Com isso, buscamos mostrar que as artes do corpo estão caminhando para uma contaminação cada vez maior umas com as outras. Podemos observar esse fenômeno, com clareza, no trabalho de Claudia Muller. Na sua fala e em seus gestos, identificamos a presença de alguns dos pioneiros dessa construção, e se tornou cada vez mais claro que, quando se fala em complexidades, não há como fugir dos hibridismos, em vários sentidos.

Como quinto ponto, a discussão termina onde tudo começou: no corpo. Qualquer forma de comunicação lida com o trânsito das entradas e saídas de informação no corpo. E sempre que algo estranho acontece nesse fluxo, o sistema se desestabiliza, para ser novamente estabilizado no decorrer do tempo. É assim com o processo de sobrevivência das espécies e é assim também com as performances da dor, que de uma maneira nada convencional acabam por simular, no seu modo ser, o

modo de ser da própria vida naquilo que ela tem de mais insistente e, de certa forma, precioso: o seu desaparecimento, que nada mais é do que mais uma transformação.

Anexo

Entrevista com Claudia Muller

Andressa (A): Bom a gente pode começar falando de onde você partiu para o processo de criação, onde começou e tal...

Claudia (C): Tem duas coisas que são super importantes. Primeiro é o trabalho da Lia Rodrigues sem dúvida, que foi onde eu comecei pensar na questão da criação, na questão da política na obra e na construção do corpo. Por que a coisa que me moveu pra fazer esse trabalho era que eu fui uma bailarina formada para ser uma bailarina obediente clássica. Mesmo. Todo mundo me olha. Eu vou na loja experimentar uma roupa, as pessoas falam: - Ai, olha! É uma bailarina! E é uma coisa que eu mudei mas eu não vou nunca conseguir tirar isso do corpo. É um corpo com essa inscrição. São duzentos anos de Ballett, depois dez de dança contemporânea, dez de dança moderna, não sei quantos de Pilates, mas é um corpo que vem desde criança com muito mais essa formação clássica.

(A): Quantos anos mesmo você tem?

(C): Trinta e sete...

(A): Sim, 1970...

(C): E aí que acontece, quando eu saí desse processo com a Lia, resolvi deixar a companhia por outras razões que não tinham a ver com o conteúdo do trabalho. Mas por razões financeiras, políticas, de entendimento com a maneira de levar a companhia, e também porque eu achava que eu devia me experimentar em outros contextos, trabalhar com outras pessoas, eu não saí pra trabalhar sozinha, a minha questão era trabalhar com outras pessoas, ir viajar. Eu uma época, ganhei uma bolsa. Existia aquela bolsa APARTES da Capes, e eu ganhei pra estudar dois anos em Londres. E na semana que veio a resposta, eu tinha acabado de começar a trabalhar com a Lia, eu não sabia que isso ia acontecer, e eu queria trabalhar com a Lia, tinha batalhado um ano pra trabalhar com ela. Fui trabalhar com ela, comecei a trabalhar, e logo veio a resposta. E na mesma semana uma bailarina tinha sido seqüestrada. E a Lia sentou comigo e falou, você entrou pra fazer o trabalho seguinte, mas eu preciso muito que você substitua pra esse trabalho, que era o FOLIA II que é antes do "Aquilo de que somos feitos", porque a Mariana está seqüestrada, e faltam dez dias para a viagem, e a gente não sabe o que vai acontecer. E eu ensaiei todo o processo, e

ela num cativado. Esse já é um processo de dor assim que foi duro. A gente ensaiando num porão no Teatro Villa Lobos. Foi um processo muito duro e muito marcante, e eu nunca contei pra Lia que eu ganhei essa bolsa. Eu simplesmente justifiquei. Disse que tinha uma bailarina que tinha sido seqüestrada na Companhia que eu estava. Foi bizarro, saiu no jornal. E justifiquei e nunca usei essa bolsa. E aí passou um tempo, eu trabalhando com ela, e eu pensei, se fosse hoje, eu não poderia mais negar a bolsa, e antes que aconteça outra situação assim, eu vou sair antes, porque acho que é mais honesto do que conseguir uma coisa e sair depois. Foi duro, pra ela é sempre uma perda, um abandono. Eu fiquei dois anos na criação desse trabalho que é o “ Aquilo...”. Enfim...

Aí saí pra trabalhar minha vida, pra tentar conseguir trabalho em outros lugares, viajar, não sei o quê, e não consegui... e aí voltei, tava dando aula, fui trabalhar em projetos sociais, fui fazer uma assistência que a companhia do Tom Plischke no Andaraí (cia. Étnica – dirigida pela Carmen Luz) , fui dançar com um amigo meu, enfim... Aí tem o lugar onde eu ensaio até hoje que começou ter um trabalho de residência, que era você poder usar a sala e fazer algum tipo de contrapartida, em um centro cultural da prefeitura do Rio (centro Cultural José Bonifácio), que na época quem dirigia era essa pessoa que coordenava o projeto no Andaraí. E aí, ela me perguntava - Ah, você não vai fazer, E eu falava:- Não sei, não sei se eu consigo criar nada. Aí eu falei: Ah, vou pra sala e eu vou experimentar. Aí comecei a ir pra sala. A primeira coisa que eu fiz lá, eu tinha feito outras experiências de criação antes, mas que eram trabalhos pra rua, performances em vários ambientes, mas nunca tinha pensado em fazer um solo mesmo. Tinha feito outras coisas, (minha primeira criação foi em 2000) 2003 , 2001??. Aí, eu comecei assim, tipo eu achava que a questão mais óbvia era: Quem eu sou? Acho que é a questão de muitos trabalhos solos, Quem eu sou? Que formação que eu fiz? A formação que eu fiz diz respeito...

Porque eu achava que era assim, era muito difícil, até a Lia comentava isso comigo, quem eu era na minha vida cotidiana, era muito diferente, de quem eu era na sala de aula, na sala de ensaio. E eu achava isso muito incompatível. Porque eu era muito séria, muito obediente, muito seria na sala de aula, e fora eu era outra coisa, gostava de sair, e achava isso totalmente estranho. Aí comecei a perceber que isso tinha a ver com uma formação, uma maneira que você aprende a se comportar na dança.

(A): Que vem do clássico né...

(C): É, mas eu queria, até o ponto que você quer ser princesa do Lago dos Cisnes ta bom né... quer ser cisne, quer ser Cinderela, isso aí tudo...

Até um ponto... bom eu fiz Psicologia, essa é minha formação na faculdade. Porque eu tinha feito seis meses da faculdade de Dança, na época dirigida pela Dalal aqui, o que é hoje a Universidade, e era muito ruim. E aí eu desisti, daí eu não queria mais estudar, dançava com o Ismael Guiser em São Paulo, uma loucura. E aí eu fui fazer psicologia, aí você começa a falar como é que junta isso. Então assim, fazer o primeiro solo é tentar meio que integrar essas coisas e descobrir meio o que você é, que colcha de retalhos, se você dançou isso porque alguém fez isso pra você, ou se você realmente se identificava com aquilo. Embora no processo da Lia seja mais pessoal, no fim o que entra e o que não entra no trabalho é uma decisão totalmente dela. Se essa pesquisa dura um mês ou se ela dura um ano. Esse trecho... é uma decisão dela. As vezes ela fala dois meses, três meses numa coisa que interessa a ela, e pra mim aquilo não interessava, porque eu queria ficar em outra coisa, aí eu falei, bom não tem outro jeito, que não você ir na sua linha. Aí tinha a ver com essa coisa de, O que é meu corpo, como eu construí meu corpo, meu corpo sou eu, ou não sou eu, em que medida eu me identifico com essa formação que eu fiz.

E assim, tinha outra coisa super importante, eu operei meu joelho, em 1993, por aí. E isso era uma ruptura total das minhas coisas porque eu fui parafusada, eu tenho os parafusos aí, eu nunca me separei deles... Uns parafusos gigantes que parecem de armário.

E pra mim assim, eu que tinha feito uma formação pra perfeição, de repente tava em casa parafusada, e não conseguia andar. Dependia de todo mundo pra tudo, não conseguia subir uma escada, andava de muleta por meses, não tinha confiança na minha perna. Aí eu falei, bom, aí comecei a pensar, depois de todo esse processo, melhorei, voltei a trabalhar tudo mais, aí eu pensei, eu to construindo ou eu to destruindo meu corpo. Essa era uma pergunta. Você quando tá fazendo um treinamento, que como um atleta, você está trabalhando pra se aprimorar ou você está desgastando tudo?

E também assim, tinha uma coisa assim, que outras marcas que eu tenho na vida, que são uma construção de uma vida. Porque assim comecei a ler (não me lembro) uns artigos que eram assim: Em culturas diferentes a relação que se faz com as marcas, com as rugas, com a pintura corporal, a tatuagem, com tudo isso, é muito diferente. Então por exemplo, o que pra uma cultura é sinal de decadência, e na cultura

ocidental é muito isso, pra outra cultura é sinal de experiência de respeito e tal. Aí eu comecei olhar, eu sempre olhei pro meu joelho e falei:- Pode me rasgar, eu tenho uma cicatriz que é mais ou menos grande, hoje em dia não se faz mais cortes assim...

(A): Mas o que aconteceu?

(C): Eu tive uma ruptura de ligamento, numa queda num ensaio, porque eu tava cansada, e fui ensaiar, saltei e quando desci caí...caí. Eu demorei tempo para descobrir. Demorei seis meses, de medico em medico, até que um falou, é obvio que tava rompido tudo.

(A): E tu continuou dançando nesse meio tempo?

(C):Mais ou menos porque eu não conseguia. Eu ia fazer aula , aí eu caía...

(A): Você sentia muita dor?

(C): Não tinha muita dor não, aí que tá.. tem uma coisa, eu sinto muito pouca dor. Então tem uma relação com a dor estranha porque assim, se alguém achar que está doendo, eu to acostumada. Isso também é uma coisa da minha formação corporal. A pessoa está ali (apertando) e diz: - Tá doendo? E eu digo:- Não , não está(por mais que aperte)! –Mas ta doendo, e eu: _ Ah um pouquinho!

Hoje em dia eu sou melhor com isso, mas assim é terrível, porque alguma coisa as vezes tá te machucando muito e passa batido.

(A): Sim você cria uma relação de suportar a dor né, mas isso acho que vem da rigidez da formação clássica né...

(C): Eu Venho de uma formação de usar sapatilha de ponta, o pé ta sangrando: e a professora falar: Não tá machucando muito não continua.

(A) Sim eu treinei em equipe de competição de ginástica olímpica, era isso a gente com bolha na mão,caía, se esfolava, vai lá e não tinha brecha pra sentir dor...

(C): Normal sabe, você acostuma, até você falar, é possível ter outra relação, e não significa que você é folgado, por que assim você tirar a sapatilha é sinônimo de que você está fracassando, você é folgado, você não quer fazer. Você tem que calejar. Tudo pra funcionar tem que doer. E hoje em dia é super engraçado, porque eu dou aula, e digo, não vamos trabalhar com dor. É tudo ao contrario. Eu dou aula tudo ao contrário. Até como uma reação a tudo isso...

(A): Claro...

(C): E aí... comecei a pensar nessa construção do corpo. Que era a primeira coisa. Eu tinha um artista visual, que era amigo, que falava: - Olha, eu trabalho assim, tem uma coisa que é o tema que me interessa, um tema, um conceito, alguma coisa. E tem outra

coisa que eu passo pela rua e vou juntando os materiais. Então assim, eu chegava no estúdio dele, e tinha um monte de pneu, eu perguntava:- O que você vai fazer com isso. E ele: - Não sei, o material me chama , eu coloco aqui, eu vou estudando, um dia se tiver que juntar as coisas se juntam.

E pra mim sempre foi um pouco assim sabe, comecei a pensar, e falei: - Bom tenho esse material, tenho o material físico, desse chão que fazia um pouquinho, mas era totalmente diferente do trabalho da Lia. Tinha algumas referencias de coisas corporais que eu gostava, e tinha essa coisa da construção do corpo, que foi pouco a pouco...

Porque assim, no começo tinha outro nome, era tudo diferente, o trabalho não tinha esse nome, não era isso. E eu fui fazendo recortado, tinha essa seqüência em pé, aí fiz um pouco o chão, tinha um monte de seqüência mais dançada. Teve várias versões. Tinha uma época que eu queria fazer um negocio com pintura corporal, tinha amiga que fazia umas pinturas corporais. Comprei umas tintas, porque eu achava que tinha que ter umas pinturas, sei lá...

E aí eu lembrava que eu gostava muito do Leonilson, que é esse artista visual, que esse livro mesmo, que é uma exposição retrospectiva, que chama “ São tantas verdades”, que é uma espécie de um catalogo que uma exposição retrospectiva que são várias entrevistas da Lisette Lagnado, que é uma curadora de arte, fez com ele. Tem textos críticos e tem entrevistas de um pouco antes de ele falecer. Uma série de entrevistas. Ele em casa, ele no hospital, são coisas super assim super fortes de como ele lida com essa coisa de saber que tá definhando né... E que pra mim, eu achava que tinha tudo a ver com o trabalho. E aí eu achei uma imagem, que é um negocio que chama 34 com scars. Cicatrizes, que é um trabalho que tem um bordadinho. Aí eu olhei isso aqui e falei, é isso o trabalho. O que eu quero fazer é isso!

(A): É muito simples né, é como menos é mais...

(C): Cê não sabe né, mas é a idade dele, porque eu li a história dele, Cê vê esse bordado, esses fios de sutura, essa coisa de marca, mas não é deliberadamente um cara que tá sangrando, porque o outro veio (???) , não tem essa história. Não tem essa narrativa, não tem nada disso.

Se você quiser depois eu te passo o site dele, que tem muita coisa sobre ele, e é lindo, o trabalho dele é lindo acho que é www.projetoleonilson.com.br, mas tem o projeto que a família cuida da memória dele, que é lá na Vila Mariana em São Paulo, se você quiser visitar depois. Eu fui lá, tem todos os objetos que ele guardava, tem uma coisa que ele faz referência a certos objetos. A coisa do tecido e do bordado, e ele teve uma

época de produção de desenhos bem grande que ele fazia pra Folha de São Paulo. Durante muito tempo ele fazia charges, desenhos, e é muito lindo, tem cadernos dele, que são a coisa mais maravilhosa, Enfim, eu tinha feito um formato do trabalho que eu cheguei a apresentar uma vez em Brasília que tinha o chão, tinha essa coisa em pé, tinham n outras coisas, mas eu achava que tava meio cafona, achava que não estava muito bom e aquilo foi perdurando, tira daqui, bota dali, faz um figurino assim, faz um figurino assado, aí bota esse nome no trabalho, bota outro nome, teve uma série de nomes. E aí...

Eu mandei esses dois trechos lá pro Itaú, não ganhei a bolsa, mas assim, como pré selecionado, você podia se você quisesse fazer um vídeo, executar ele em vídeo pros curadores e pra quem você quisesse.

Aí eu falei, isso já era 2003, e eu não estava muito feliz com meus trabalhos, e eu recebi isso, eu lembro que eu nem olhei no site, foi um amigo meu que me ligou, e me falou, e eu pensei, agora ferrou, não tenho dinheiro, se eu não agarrar essa oportunidade de fazer isso eu nunca vou mostrar isso. E se tem alguma coisa que interessa as pessoas lá, porque não interessa a mim? Aí fiquei, fiquei, fiquei, mostrei isso pra um amigo meu, que é o Wagner Schwartz, que é para quem eu sempre mostro meus trabalhos. E ele tá em Uberlândia, ele faz uma ponte Uberlândia e Berlim. Ele é uma pessoa super importante nesse trabalho. E ele sentou comigo, ele é super nu e cru, e falou: - Isso me interessa, isso me interessa, isso também, o resto joga tudo fora. Ele olhava os meus vídeos, tem um monte de gravações dos meus ensaios. Aí depois, eu fui fazer uma residência do Panorama, encontrei uma outra pessoa, que é o Alex Cassal, com quem a gente ficou trocando muita idéia numa residência e tal. Aí eu mostrei um dia pra ele o trabalho e falei: - Alex, você não quer vir trabalhar comigo, não? porque eu preciso dar um jeito nisso, e eu não sei como que eu vou fazer, e eu sou totalmente incapaz de entrar numa sala, eu ia ficava lá, achava que não tava dando em nada, eu não queria mais fazer. Eu falei: - Eu preciso de um suporte, porque já não tava mais dando conta, porque já tava durando tempo demais, e isso vai apodrecer, não vai amadurecer não.

E aí ele veio, isso foi dezembro de 2002, ele veio, e foi todos os dias no ensaio durante dois meses e meio, três meses. Todos os dias, seis horas por dia. Aí a gente começou a pegar tudo o que eu tinha anotado porque eu tenho assim, comecei a fazer uns mapas, desenho pessimamente, mas tem os mapinhas, se você quiser fotografar alguma coisa ou xerocar. Isso aqui era assim, comecei a focar criando mapas, com

essa idéia de verificar, isso aqui já é bem antigo, isso é 2002 ainda, fiz mapinha de tudo o que eu me lembro, de tudo que possa ter significativas mesmo que o outro não veja, mesmo que pro outro: - Ah, mas isso não é nada. Mas pra mim, se eu tenho memória daquilo, e aquilo tem 20 anos né...

Aqui tem uma *mandala* sobre coisas da minha vida, todas as coisas que achava que eram sérias. Períodos que eu não lembro de nada, coisas que eu não lembro de quase nada. Coisas que pra mim foram, marcas que tão em mim, tão no meu corpo, mas que mesmo não aparecem, enfim... historias de família, tudo isso.

E aí começava a ter umas referências assim de que pedaços ainda iam ficar e tal. E aí que tomou corpo o trabalho... nesse período que o Alex trabalhou, comigo, já tinha uma boa referência das coisas que eu queria, ele falou:- Olha eu vou te ajudar a transformar o trabalho no que você quer, porque o que quero não importa muito.

Então ele foi super bacana nesse sentido de que ele não impôs nada de fora, ele sugeriu, ele me perguntava muito: O que você quer? Pra onde você vai? E isso aí é o quê? Porque que você faz?

A gente trabalho em três, basicamente três coisas que era: Transformar o chão numa coisa que pudesse ser interessante. É a mesma coisa mas não é a mesma coisa, tem dinâmicas tem ritmos, tem texturas de movimentos, a coisa de transformar aquilo pros escritos no corpo foi porque a gente tinha feito uma residência com um cara que era um inglês, o Robert Pacitti, ele veio dar uma oficina no Panorama. A oficina era meio *trash*, não era muito boa, mas um dia ele tinha um exercício faça o mapa do seu corpo, ai eu falei: - Isso tem tudo a ver com meu trabalho. Aí eu fui pro banheiro e ficava me escrevendo as datas das cicatrizes. Foi a primeira vez que eu fiz isso. Aí eu falei: - Poxa, porque que eu não incorporo isso no meu trabalho? É o tema do meu trabalho.

E depois, a comissária já tinha um estrutura fechadinha né, e o que mudou é assim, pra onde eu olho, aonde eu estou, isso foi mudando. E tem uma parte também que é junto com outra que hoje em dia eu to fazendo bem mais simples. Eu quase nem encosto na pessoa, eu observo, quero mais é estar junto com as outras pessoas.

(A): As pessoas te escreviam né?

(C): Não isso foi depois, agora, por exemplo, quando as pessoas tão escrevendo, eu geralmente só peço pra escrever em lugares que eu não alcanço. As outras todas eu mesma me escrevo. E depois no final tem uma coisa que eu vou, e vou tocar uma pessoa. Agora, na ultima vez, eu simplesmente me aproximo, sento do lado, é uma

coisa assim, todo mundo tem sua história, tem sua marca, quando vê se remete as suas vivências, e isso pra mim é uma coisa assim, é todo mundo igual, todo mundo é feito da mesma matéria, cê entende... você se acha muito diferente, porque eu tenho, porque eu fiz, eu não sei o quê, não é, entendeu, não é...

É muito louco, porque a uns dez dias atrás quando eu fui pra Espanha eu passei três dias em Marrakech, e é uma loucura, e eu queria ir pra algum lugar diferente, pra viver uma cultura diferente, e fui sozinha, e fui de cabelo preso, e ia com um xale que qualquer hora virava um turbante e tal. E a coisa mais interessante assim, você olhar e achar que eles são outro mundo, porque é um país Islâmico, porque são muçulmanos, mas não é outro mundo sabe, é tipo, eu não entendo várias coisas porque eu fui criada dentro de uma outra cultura, eu uso outro tipo de roupa, mas eu entrava nos lugares e falava, eu to aqui no Brasil, porque o cara conversava comigo, o marroquino é muito mais parecido com a gente do talvez um argentino. Então, até comprei um livro agora que compara o islamismo com o judaísmo e com o cristianismo. Mas assim, tentando mais do que apontar diferenças, apontar semelhanças, e eu fico pensando muito nisso assim, como é que você pode criar trabalhos que você compartilhe coisas que são comuns, e aí você coloca o seu ponto de vista, que provavelmente é muito diferente do que qualquer outro ponto de vista, porque cada um, eu olhando aqui nesta página(aponta para uma página de um livro), eu vou olhar pra um ponto, você vai olhar pra outro. Mas isso não significa que a gente é tão díspar assim sabe. Então mais ou menos era isso que a gente vinha mexendo.

Por exemplo uma coisa engraçada, isso era uma coisa da Lia também, como é que você começa a achar bonito aquilo que não é considerado tradicionalmente bonito.

(A): O bacana é que esse tema é comum entre você, Letícia Parente e Marina Abramovic. A questão do belo né, porque que a arte tem que ser bonita

(C): Não e quem julga o que é belo? Tipo você começa a achar umas marcas, ou algumas coisas que são tidas como deformações, que são deformações sobre uma estética, por exemplo, eu saio na rua, eu olho uma menina com uma roupa de moda, e eu digo: - É muito feio isso! Pro meu olhar é muito feio. Pro dela não é... Aí eu uma mulher marroquina com um véu eu acho lindo. Eu casei de Sari, eu acho Sari lindo. Pra uma amiga minha de repente mais assim vai falar: - Ai que parada estranha.

E aí tava até uma mesa que a Christine tava com o Roberto Pereira. O Roberto Pereira contava sobre a memória e conversou com um professor de ballet que é o Emílio Martins aqui do Rio. E o Emílio Martins falava assim, esses trabalhos de

dança contemporânea são tão ruins que nem dá pra fotografar. Aí eu pensava. Primeiro que é uma visão bizarra, segundo que é uma coisa assim, o que é que não dá pra fotografar?

(A): Como assim né?

(C): É e até assim, o que é fake e o que não é, é muito relativo né...

Agora, tem um cara que é um artista visual, que faz umas proposta bem ousadas, que diz:- Eu gosto de encontrar o que é bonito, no que é aparentemente feio, o que é normal no que todo mundo acha que aparentemente é estranho.

(A): E sobre as questões que você coloca no começo da performance?

(C): Tem algumas que já caíram, como porque números não letras, porque as pernas não mexem tanto quanto os braços, e se o chão fosse transparente...

É eu comecei mexer, eu quis deixar o que é fundamental, fundamental, fundamental, para o bem e para o mal essa é uma coisa que eu gosto de fazer que é, tudo o que eu acho que ta sobrando eu limo. Eu tenho horror de ir num trabalho, aquela coisa que não termina nunca, podia ter terminado a quinze minutos atrás, eu tenho horror, então assim, não sei se eu consigo chegar no ponto que eu quero, mas eu prefiro que a pessoa vá e fale: Ah, ta meio curto do que...

(A): - Tem algo a mais, sobrando...

(C): É... então eu vou limando, cada vez que passa o trabalho, eu quero transformar em outra coisa. Porque eu vou tirando tudo...

(A): Na parte 3.3 do capítulo que falo sobre você e seu trabalho e as hibridizações entre dança e performance em busca de uma nova significação para a dor que entra na questão da dor, no teu trabalho e no *Dois dos Seis de Setenta* como um todo, de como ela acontece no teu processo?

(C): Assim, tem dor, mas não é só dor, eu não tava preocupada em fazer um trabalho sobre a dor. Eu quero fazer um trabalho sobre memória, marca construção de corpo.

(A): E muito mais autobiográfica pelas marcas do que pela dor?

(C): Sim...

(A): E você fala muito de quedas e acidentes nas suas marcas...

(C): Eu sou muito desastrada, meus alunos falam, ah já vai dançar de novo, tá aqui no trabalho e criando uma marcas novas, porque eu to sempre cheia de roxos. E no texto final começa com: Ensaio hoje, porque não tem uma apresentação que eu não chegue com uma coisa nova por causa do ensaio. Me ralo muito o ombro, não sei o que... eu me ralo eu me bato, desde criança.

Se você quiser ouvir como ficou, porque o vídeo que você tem é a versão antiga.

(O medo de sentir dor te impede de fazer alguma coisa? O que acontece se você esbarra em alguém? Sua maneira de se movimentar mudou depois do acidente? Você repete sempre a mesma coisa? Eu consigo me sentir a vontade quando alguém me olha? Eu criei essa marcas ou elas aconteceram? Se minha pele é uma fronteira a cicatriz está dentro ou fora? Você ta cansada?) Depois tem o texto do final que não mudou nada.

(A): E você já passou em vídeo em algum lugar fora o Itaú Cultural de São Paulo?

(C): Uma outra mostra sobre identidades no Itaú também. Na verdade o vídeo foi feito de uma maneira que também tem um tratamento estético que dá pra apresentar. Porque foram dois caras legais que fizeram. Porque tem vídeos que você olha e vê que é só pra documentação. Mas esse acho que dá pra apresentar. Não é uma vídeodança mas dá. Eles fizeram uma versão com mais cortes outra com menos.

Depois tem a trilha, que foi adicionado efeitos que também não tinham. Ele junto um monte de efeitos sonoros. Parece uma broca de dentista, mas isso aí é um trabalho dele, ele compôs mesmo, ele fez uma tese sobre composição pra dança. Era um músico que na época era namorado de uma amiga minha, e ele foi fazendo. Tem uma coisa que eu gosto que tem essa coisa meio broca, mas tem horas que você pode curtir também, tem horas que a pessoa esquece. Eu já eu entrei em crise com essa musica apresentei sem, mas a maior parte das vezes eu fiz com.

É que passa o tempo e você começa a ficar muito cri-cri com o trabalho. E chega uma hora também que tem que parar de mexer, porque esse é um trabalho de 2004. Isso que é difícil também você saber o limite de quando tem que parar de mexer.

Hoje eu faço um trabalho bem diferente, mas que no fim tem um fundo totalmente comum, no fim eu to trabalhando sobre a mesma coisa. Só que vai mudando a perspectiva e a maneira de fazer.

(A): É inevitável, não tem como...

(C): Sim, você fica, e acha brechas.

Por assim, eu gosto da coisa que é meio ambígua, que você não fala é isso e deu. Por isso que eu falo a cicatriz não é aquela coisa ai que drama, ai que dor, eu não queria fazer um negocio que as pessoas falassem: ai, coitada dessa pessoa. Porque não é só isso, você quando faz qualquer opção que você faça, qualquer coisa que te aconteça sempre tem dois lados no mínimo.

Bem e depois da trilha o texto final que é o mesmo.

(Ensaio hoje. Panela quente de pipoca. O Alex veio trabalhar comigo e eu me machuquei muito. Alergia a tatuagem de henna na praia. Queda de moto no assalto. Ensaio do Folia. Pinta de bruxa retirada com medo de ser maligna. Forno quente na Alemanha. Essa eu não sei o que é. Queda no ensaio, cirurgia. e dois parafusos. Garrafa que caiu do congelador no Natal. Vacina. Marca de nascença que parece uma mancha de café-com-leite. Marca de nascença que mudou de lugar. Umbigo.)

Bem aí depois tinha a coisas das nossas perguntas, das marcas, de como escrever as marcas também. Porque eu podia cair num negócio monótono. Como que você escreve e torna o negócio interessante. E torna isso um pouco ambíguo. Tem um monte de gente que fala: - Queda de moto no assalto, mas você assaltava?

Uma prima minha agora, fazia anos que ela não me via e anos que ela não via o meu trabalho e ela mora em Santos. Ela foi me ver, acabou a apresentação e ela queria saber de todas as histórias, porque contava a minha vida que ela não acompanhou, sabe. É super doido, uma pessoa que me conhece vem depois de um tempão sem me ver. Até pra minha família minha mãe diz que abriu os meus cadernos esses tempos e ficava apavorada lembrando de coisas. E coisas muito íntimas que eu compartilho no trabalho, mas não compartilho conversando.

(A): Tem coisas que a arte possibilita que seja dito, e que na vida a gente não consegue falar...

(C): Sim, como é que você encontra a sua maneira de trabalhar certas coisas, e pra mim também era uma maneira de exorcizar uma porção de coisas, que é uma passagem assim, de uma bailarina que eu fui para uma outra que eu queria ser. E a passagem possível era sair dos trabalhos anteriores, ainda que os da Lia fossem muito mais próximos do que eu queria, eu queria criar uma vida independente, porque eu até ali eu era uma bailarina Lia, e a partir do Dois dos Seis, mesmo que eu já tivesse feito outros trabalhos antes., foi a partir dali que eu virei eu mesma. Então isso pra mim é muito significativo sabe.

Por exemplo, encontrei a Nirvana Marinho... ela encontrou um amigo, eles estavam vendo um vídeo da Lia e a ele falou assim: - Ai a Cláudia está tão bem nesse vídeo da Lia. E a Nivana olhou pra ele e falou assim: - Não, bem ela está agora.

E pra mim é isso sabe, você ganha uma existência. Que é difícil sabe, você trabalha com arte você sabe, você sempre é uma pessoa que esta sob uma chancela de um outro. E que existe porque alguém falou do outro, mas nunca chega a você. Porque ,

até a Christine Greiner me falou pra escrever algo, porque aí quem sabe eu vou ganhar existência. Que eu to num nível que precisa começar a ter existência o meu pensamento. Se você não afirma isso né. Pra mim o primeiro caminho era afirmar por um trabalho artístico, mas que talvez num outro momento seja afirmar por um trabalho teórico.

Num evento lá na Espanha, eles estavam falando, sobre isso de fazer um site sobre o artista, então eu falei: -Eu acho que uma questão importante se você quer fazer um site diferente é perguntar pro artista como ele quer se representar, porque pra mim é muito diferente um cara que vem e acha que pode escrever sobre teu trabalho, e alguns eu acho que podem, e outros eu acho que não. E às vezes eu posso falar: eu quero fazer um vídeo pra apresentar o meu trabalho, eu quero mandar uma foto pra representar o meu trabalho. E isso é uma questão complicada, porque você tem sempre um outro que é o dono do seu trabalho. Eu tenho um pouco de horror assim, quando alguém cata, por exemplo... a vídeodança tem um pouco de problema com isso, alguém pegar um trabalho e falar: - Ah eu posso dar um curso sobre a sua vídeodança. Poxa, a pessoa ficou anos ficou anos pra produzir isso e sabe cada detalhe. Como é esse trabalho Dois do Seis. Como é que alguém que às vezes nunca conversou comigo acha que pode dar um curso sobre meu trabalho. E isso é muito recorrente. Então assim tem uma hora que você tem que virar e falar, e claro que tem pessoas que são excelentes teóricos que podem falar e tem pessoas que saem coletando o trabalho alheio. Então sobre tal e tal coisa, falo eu mesma. Se você quer fazer um paralelo sobre tais e tais coisas faça `a vontade. Mas assim bom perguntar pra mim.

(A): E tem mais alguém escrevendo sobre você?

(C): Você e uma amiga que esta escrevendo sobre três trabalhos meus, sobre a Lia Rodrigues e a Dani Lima (não lembro porque esta mistura com elas). Mas assim, eu nunca fui uma protegida, nada disso.

Eu sou muito formiguinha, faz muito tempo já que eu comecei esse novo caminho, nove anos, e foi mudando muito. E também acho que eu não tinha maturidade nem pensamento pra desenvolver o trabalho antes, mas agora você vai fazendo, é recente sabe, o primeiro trabalho que eu fui criar foi em 2000. Mas ainda tava na Cia da Lia, tava saindo, mas ainda estava. Não é muito tempo, sete anos não é muito tempo pra uma criação. Sabe você vai começando, agora que eu falo que eu já sei mais ou menos o que eu quero pesquisar. Tem isso que facilita que é quando alguém pergunta sobre o

trabalho. Eu gosto que venha alguém perguntar coisas. Eu por exemplo pra ir pra Espanha agora, como eu tinha que falar, eu tive que organizar, afinal, quais são meus interesses, o que eu tinha, o que eu pesquiso, quais são as coisas que eu quero. Isso te dá sintetizada assim, sabe. Tipo: Ah meu próximo trabalho vai ser sobre tal coisa. Aí tive que escrever o que eu ia falar na conferência tal. O que pode ser interessante, porque tem coisas que podem ser interessante pra mim, mas é interessante pra mais alguém? Aí você vai fazendo esse trânsito, do que você compartilha e pode ser interessante pro outro também.

(A): E sobre a seleção das marcas, você já falou um pouco, mas queria que você falasse um pouco mais...

(C): Bem, essa seleção não tem outra coisa mais importante é o que você retém enquanto memória. Não tem outra coisa, porque você lembra às vezes de uma marca que aparece até menos que a outra. Porque que cada pessoa, você talvez fique pensando na sua casa, quando você tinha dez anos, tem uma memória com relação a um objeto específico, aquilo te marca. Cada um tem as suas referências. E claro, eu deixo coisas de fora, primeiro porque assim tem uma coisa da dinâmica e da dramaturgia do trabalho. O cara pode estar interessadíssimo, mas se você ficar meia hora lá escrevendo... Mas no Dois do Seis , eu queria achar um número de marcas que continuasse mantendo o interesse e que fossem significativas e que na hora da descrição dessas marcas que é a última parte , que tem essa lista, que isso pudesse ser interessante. Porque pode ser até engraçado . Essa historia da panela, um dia eu fui fazer uma pipoca, e abracei a panela. Todo mundo fala: - Impossível que você fez isso!

Pra mim era um pouco, não pra transformar numa anedota, mas eu olhava pra essa marca, era uma queimadura, doeu, mas era uma parada que eu olhava e falava que era bizarro, muito engraçado, como que uma pessoa faz isso.

Outro exemplo, a marca do joelho é uma marca super triste, dramática, às vezes é um símbolo de poder transformar as coisas...

Então queria marcas que tivessem conotações diferentes, que pudessem manter o interesse no trabalho, que esteticamente também tinha que pensar como você escreve, eu posso escrever tudo igual, ou umas eu faço asterisco, outras eu faço um símbolo, outras um ponto de interrogação. Outra tem o escrito, como que coloca a data. E depois assim acho que aquele vídeo mostra isso pouco. Quando eu vou fazendo as marcas e passando a mão, tem dias que aquilo (os escritos de batom no corpo) vira

uma mancha mais vermelha. Fica suado, e ela vai se transformando, aquele número na hora que eu passo a mão pra fazer a seqüência que eu chamo de comissária, eu fico muito vermelha, então como que isso transforma. E eu não acho que é uma visão (??) , ai que horror, acho que tem a sua beleza. Eu acho que é um trabalho muito fotogênico.

E com relação as perguntas feitas no começo , eu queria contextualizar, pra que a pessoa não olhasse assim, pra que não ficasse um trabalho totalmente abstrato, e também não ficasse explicativo. Eu queria algo que sugerisse, mas não contasse tudo. Às vezes a pessoa só vai fazer um link da primeira fala quando ela escuta última fala. Ou quando ela associa a alguma coisa que eu escrevo, se é possível, não entregar, mas dar umas pistas. De não fazer um trabalho totalmente hermético. Como é que você faz... você não precisa facilitar pro público, tem uma questão da comunicação mesmo. Porque todos os meus trabalhos, qualquer um deles, você não precisa facilitar, você não precisa achar ninguém burro, tipo colocar uma cartilha e você não vai entender, não é isso. Mas eu tenho que abrir alguma porta pra você , se não eu vou dançar só pra três pessoas que já viram todo o meu trabalho, que já conhecem, que estudaram Lygia Clark, Hélio Oiticica, Foucault, e não sei o quê. Embora eu ache que cada trabalho, eu também não trabalho pra torcida do Flamengo e pro maracanã também, porque não é um trabalho dessa ordem, nenhum dos meus trabalhos. Mas eu acho que é muito importante assim que uma pessoa se sinta convidada, a entrar no trabalho. Por exemplo, assim, eu fiz um trabalho no Sesc santos, era um monte de coisa ao mesmo tempo. Era um lugar meio aberto, e tinha um monte de gente passando, então tinha gente que vinha e olhava, tinha gente que já sabia qual era do trabalho e tava lá. Eu acho bom que as pessoas sejam convidadas a estarem ali, o trabalho não é uma estética agradável, nem de virtuose, nada disso, ele é bem simples, mas mesmo assim, eu acho que em alguma medida ele convida a pessoa .

Porque acho que toda pessoa tem uma história, de como construiu seu corpo, das dores que carrega , o simbólico que tá envolvido ali né. Então acho que tem essa preocupação também.

(A): E as suas marcas, muitas delas tem relação com a dor?

(C): Eu acho que nem todas tem relação com dor, e acho que a dor tem vários níveis. Tem uma dor que assim, física ela não é uma dor muito grande, mas que psicologicamente ela é uma dor forte. Tem coisas que eu olho e falo: Isso não doe muito na carne, na pele, mas a memória que eu tenho desse incidente comigo e o que

isso me transforma e o que isso em provoca. E tem dores que assim, que pra mim tipo na pele praticamente já sumiu, mas que você carrega, que isso te constrói, tem pontos que são umas viradas na vida e que pra mim estão localizadas no corpo. O corpo pra mim é o lugar que eu olho e lembro das coisas que me aconteceram e penso que a partir daí eu pensei algo, modifiquei algo. Então eu acho que assim, eu gosto de pensar que é um caminho de mudança de transformação, que algumas sim passam por uma dor grande, e outras não. Por exemplo, tem uma marca minha que praticamente não aparece. E agora na cena eu só pontilho e ela não tá nem citada no texto, que é uma queimadura, que é recente... que é uma coisa louca porque eu olho pra esse braço me vem toda a história que aconteceu aqui que não tá na gravação, e eu não sabia se colocava ou não no trabalho. Isso foi coisa doida, eu fui fazer uma residência na Espanha, e quando eu tava pra voltar no dia que eu ia voltar nevou, eu ia pegar o vôo pra chegar aqui dia 31 de dezembro, combinei de passar o ano novo com meu marido, já não tinha passado aniversário dele, nem natal, nada. Aí peguei o vôo no dia 30, nevou, meu vôo atrasou, eu perdi minha conexão, aí eu tive que passar uma noite em Paris, e eu consegui pegar só no dia seguinte, passei a meia noite do dia 31 dentro do avião, ninguém falava nada. E eu tive que dormir uma noite num hotel pra esperar o vôo, e eu tava tão nervosa, que não conseguia vir, e meu marido me esperando, que esqueci que tinha um *piercing* no nariz, e coloquei a toalha no rosto, e enroscou e o *piercing* entrou, e eu passei a noite tentando tirar o *piercing*, quando eu consegui o nariz já tava enorme de inchado. Aí fui fazer uma compressa de água quente, coloquei a água ferver, e conversando virei toda a água fervendo no braço no dia 1 de janeiro. Foi bizarro. Saí correndo pro hospital. Queimei o antebraço todo até minha mão. Aí tratei super bem, quase não aparece, mas cada vez que eu olhar pra esse braço eu nunca vou esquecer que não passei o ano novo com meu marido, e toda a história, que era absurdo, que começou no nariz que caiu no braço. E aí, sabe, eu dou risada, mas eu tenho a memória totalmente da dor. Não só da dor da queimadura, mas da dor, como da dor de estar sozinha, da dor de sentir falta, e da dor que é hoje meu marido olha pra mim e fala:- Não vamos marcar nem um vôo pra natal e ano novo, final de ano fica aqui. Sabe... você não vai chegar. Para alguém isso pode ser uma besteira, mas pra mim eu tenho a memória perfeita de ter chorado o dia inteiro. E de ter falado: - Ai como eu sou gananciosa, quero ficar numa residência até o último dia, por que eu não vim antes, por que eu sou assim, pra mim. E também assim, como você

significa, e como isso te remete, tem a ver com, como você trabalha as questões da sua vida.

Uma pesquisadora espanhola tava conversando comigo e me perguntou há quantos anos eu fazia terapia. E eu respondi:- Sei lá, muitos. Minha vida é fazer terapia. A maneira de achar que eu tenho que falar sobre certas coisas. Discutir. A minha maneira de enfrentar as minhas inseguranças pra poder produzir o trabalho. Se eu não fizer, eu fico louca, você não sabe quando vai trabalhar, você é a própria matéria prima do seu trabalho. Você ta o tempo inteiro ali, qualquer trabalho que você faça é você .

Eu acho que a coisa da marca, não é que é só a dor, mas é uma experiência muito visceral. Você ta vivendo as coisas e ta sentindo no seu corpo. Meu corpo sempre foi um canal de comunicação . Eu sou super tátil e super visual. Eu não sou nada olfativa. Se eu fosse um desses cães farejadores eu tava ferrada. Mas eu tenho um limite da dor que é estranho. Tanto é que eu não me toquei que era uma coisa grave no meu joelho, porque no começo eu achava que não doía muito, não inchava muito. Era estranho porque eu não tinha noção da gravidade da coisa. Por conta de que, cada corpo é um corpo. Eu tenho uma coisa assim, por ter que defender muito a área de trabalho, morar sozinha, morei sozinha muito tempo, morei na Alemanha sozinha você fica muito assim: - Sou forte!

Entre muitas aspas: masculinizada. Mais no sentido de dizer, eu defendo tudo sozinha, eu faço. Isso também faz parte da sua construção do corpo. Agora eu to um pouco mais feminina, não que eu não seja assim, mas você tem tanto a necessidade de se afirmar de uma outra maneira. Porque acho que mesmo a bailarina clássica ela é uma mulher macho do *caramba*. Porque ela é super forte, ela agüenta cada tranco, ela nunca tá doente, ela nunca tá machucada. Ela nunca nada. Aquele retrato da feminilidade é o que você vê na camada mais superficial. Mas é uma mulher “tora” sabe. Eu tenho uma amiga que dança com a Débora Colker, aos trinta anos ela tem duas hérnias na cervical, ela é toda forte, toda musculosa, e ela fala : - Não sei se eu sou uma artista, eu sou uma bailarina, eu trabalhei sempre em companhia grande, e eu to com 30 anos, eu sei que é a última companhia que eu to passando e eu to fazendo arquitetura pra me aposentar. É uma construção possível, mas ao mesmo tempo não é o que eu queria pra mim como artista. Então como que você vai lidando com essas coisas... Isso tá muito na discussão do Dois dos Seis. As passagens possíveis de se

fazer, se re-significar, quando você olha pro seu corpo, ele é sempre diferente, o significado que você dá é sempre diferente.

Tem uma citação que eu sempre uso quando tem espaço, é um cara que fala do Leonilson, que é:

“ Consciente da finitude de seus gestos, da impossibilidade da linguagem dar conta ou depor a experiência do corpo, suas obras se armam como uma pele a coletar cicatrizes, num comentário sobre o corpo como um lugar para o discurso da identidade, o meio pelo qual, são revelados nossos temores e desejos registrados na carne e nos embates com o real” do Ivo Mesquita.

(A): E depois do Dois do Seis quais trabalhos você fez?

(C): Bem os trabalhos de minha autoria que tenho são o 2 M x 3M que foi em 2000, o Nós em 2003, que foi feito só uma vez, que era um trabalho pra rua. Depois eu fiz uma performance que se chamava “O que você desejar estou aqui para servi-lo”, que foi um projeto inspirado no trabalho de Leonilson. Que é uma performance pra um espectador no ambiente de uma casa. Eu tinha um trabalho no banheiro, a Dani Lima tinha uma também, uma outra pessoa tinha um trabalho pro quarto. Teve várias configurações . Depois o “Dois dos Seis de Setenta” em 2003/2004. Depois o “Caixa Preta”, que era uma parceria do Panorama com um festival em Lisboa. O “Caixa Preta” é baseado na idéia de caixa preta de avião antes de terem todos esses acidentes. Que era uma performance que você nunca vai ver. As pessoas acham que eu to ali pra simplesmente recolher ingresso. Ai eu anuncio o trabalho, começo explicar, faço um mapa, uma descrição, como se você pudesse dissecar o trabalho em varias coisas. Ai quando você entra na sala, a Cristina não fala, mas deixa a entender que não vai ter a performance , e o que se tem são os rastros. Do que ela puder, do que ela lembrar, mas a memória falha. Ai ela reconstrói errado, ela vai e volta, esquece, é tudo sobre a questão de que memória você pode ter de um trabalho e a pessoa vai formar na cabeça dela um trabalho que você não sabe qual é, esse é o caixa preta. Nesse miolo tem outro que é de 2004, mas que eu to fazendo muito esse ano, que é o Dança Contemporânea em Domicílio. Que é o que a pessoa liga, encomenda e eu vou lá fazer a performance. Tem um texto político. Em princípio, tudo o que pessoa sabe é que tem aquele evento, ela liga , a gente faz um agendamento, em torno de dez entregas por dia. Tudo que a pessoa sabe é que eu vou dançar pra ela. Mas tem mais coisas. E o que tem andado mais ou menos junto é o Fora de Campo, que é a videodança baseada nessa experiência. Que a regra na videodança é mostrar como

público significa, o que ele vê daquilo, mas não mostrar o que eu faço. Se é possível reconstruir esse evento pelo olhar do público. Sem nunca mostrar o que eu faço. São vários trabalhos, mas todos eles tem coisas em comum.

Eu fui me perguntando qual era meu interesse... bem, um deles é que o público não seja um mero espectador, por que por mais que ele olhe, tem trabalhos que chamam mais ele, nem que ele não vá participar diretamente, porque não se trata de fazer pegadinha com o público, não é isso, tem uns trabalhos mais interativos, o trabalho que eu fazia no banheiro era na ducha, a pessoa entrava comigo na ducha. Mas assim, eu não consigo fazer um trabalho que anule o público e eu não enxergue as pessoas com quem eu to trabalhando. Não tem essa, de encontrar um amigo e não poder conversar. E também me interessa a coisa de uma possível “fofoca”, de repente, eu fazer num supermercado, e o caixa do supermercado chegar em casa e comentar que viu uma mulher de roxo e laranja que fazia umas coisas estranhas que ele não entendeu nada, que vai contar pro outro. Eu acho isso muito mais interessante do que de repente, um espetáculo que você compra ingresso, que você tem que estar lá, de tal a tal horário, que cem vão ver, e às vezes nem vão falar nada. Como que você pode fazer uma rede de coisas.

Segundo dia de entrevista, 11/12/2007

(A): Bem, voltando um pouco na questão do processo do trabalho, você falou que o processo em si foi muito doloroso. Que foi abandonado por um bom tempo.

(C): Bem comecei em abril de 2002, é um tempo longo, eu faço as coisas com um tempo longo, pelo menos um ano. Acho que esse é o tempo mínimo. Porque demora, você vai um dia pra sala e não acontece nada, no outro dia acontece. Aí no outro você produz uns dez minutos de coisa que depois você olha e acha tudo horrível. Ou então você acha interessante, mas acha que é de outro trabalho. Mas então começou em abril de 2002 e eu fui trabalhando algumas coisas. Sempre tentando chamar gente pra olhar. Mas assim, a pessoa vai, fala algumas coisas, depois não volta nunca mais. Mas também você não tem dinheiro, não tem uma companhia, uma estrutura de trabalho. Aí não sustenta, como é que você chama alguém e fala: - Não te prometo nada, não sei quando vou apresentar, não sei quando estréia. Aí isso durou de Abril, e nesse meio tempo ia fazendo outros trabalhos e dando aula. Quando chegou Janeiro de 2003, eu fui pro Festival de Nova Dança, e mostrei alguma coisa, que chamava

Algumas Distâncias, sobre alguns pontos”, que o nome era um trabalho do Leonilson também. Mas era distante do que é agora, existia o chão, existia o que eu chamo de comissária, tinha trilha, mas não tinha um conceito bem definido ainda. Daí passou um tempo, fiz um trecho dele no Parque das Ruínas pra fechar o Dança em Trânsito. Aí achei uma pessoa que olhou mais um pouco, mas eu não sentia que tinha a ver. Não devolvia, eu sentia que ainda não tinha encontrado a pessoa pra trabalhar. Aí eu conheci Wagner Schwatz, de Uberlândia. A gente falava por telefone mais, ele também tava construindo um trabalho na época que se chamava o *Transobjeto*. Nesse meio tempo nós dois mandamos projeto pro Rumos do Itaú Cultural. Até filmei o trabalho dele, que virou um super trabalho. E apresentei as coisas da Lygia pra ele. Aí ele me fez filmar a comissária e o chão e me fez mandar. Como eu expliquei antes eu não ganhei a bolsa, mas resolvi mostrar. Não tinha grana nem nada, mas era a primeira porta de entrada como criadora, pra aquela bailarina de não sei quantos outros. Mas aí nesse tempo eu fiquei sem suporte assim, sem suporte financeiro, sem suporte de troca. Isso foi em julho de 2003. E eu não queria mexer no trabalho. Fiquei de julho a dezembro sem mexer em nada. Entrei em depressão. Foi difícil. E eu tava fazendo uns trabalhos, fui fazer uma residência do Panorama, e comecei a melhorar. Aí numa das residências surgiu a coisa da escrita que expliquei antes. E aí apareceu o Alex Cassal, que foi a pessoa que colaborou comigo. Foi um período aí de quatro a cinco meses sem mexer no trabalho. Mas que também, foi uma forma saudável, foi difícil pra mim, eu nunca tinha feito solo. E também assim, se fica bom é mérito seu, se fica ruim, você tá ferrada. Assim e a gente não tem muito a chance de testar o trabalho. Porque a gente fala que tá em processo, mas estar em processo não é nada, porque se não tá, que droga o que a pessoa faz, não convido mais pra apresentar. Então é meio cruel, você não tem muito lugar alternativo. O lugar alternativo é o lugar da sala. Onde pouca gente vê. Apresentar como um processo parece, ou você não consegue apresentar um trabalho bem feito ou você não consegue fechar. Tem um monte de gente apresentando como processo. É uma questão bem difícil.

Bem, quando o Alex chegou em dezembro, a gente trabalhava seis horas por dia, de 9h às 14h. E dane-se como você tá, nisso ele era bem objetivo. Ele vinha com um caderno e com os livros e falava: - Bem, vamos começar por onde, você quer fazer isso e isso, chão? Você vai ficar se arrastando meia hora.

Ele era alemão comigo. E eu precisei disso. E aí a gente ia ver vídeo juntos. Isso durou de dezembro a fevereiro. Meio de fevereiro eu já filmei o trabalho. Eu sou

super grata a ele, porque ele deu uma arrancada final no trabalho, e ele é uma pessoa super bacana pra olhar o trabalho do outro. Ele sabe o que ele quer. Foi assistente da Dani Lima também. . É uma pessoa de teatro, mas fez muitas coisas em dança agora. E eu sentia que era muito bom ter companhia na sala, nem que a pessoa não fale nada, não era o caso dele porque ele falava muita coisa. Foi a pessoa que acompanhou no final. Tive muitos amigos que viram também, mas ele foi a pessoa que ficou. Sem dinheiro nenhum. Depois consegui pagar ele muito pouco. E outra pessoa que fez a trilha, mas que fez desde o começo. Que era mais eventual. Vinha uma vez, eu ia no estúdio outras vezes. Então , tem uma história que é assim, é difícil você ser acompanhado nesse processo, por várias coisas, porque que eu vou trabalhar de graça, essa pesquisa me interessa, quem é essa pessoa, porque que eu vou trabalhar com ela. Hoje em dia é até mais fácil, mas naquela época, no primeiro solo autoral. Então é uma barra pesada mesmo, dá vontade de desistir.

Então você falou de dor, pra mim das maiores dores da vida, é dor de passar pro um processo de criação , esse foi um dos mais dolorosos, mas o Caixa preta que eu fiz depois era de chorar. Assim, você conseguir uma residência na Espanha, a passagem tá paga e por quinze dias você não conseguir produzir nada. A pressão do tempo. Gastando dinheiro.

Eu na maioria das vezes não tenho pressão de tempo, porque eu nem sei se vou chegar a apresentar o trabalho. O Caixa Preta a gente tinha um prazo. Foi o primeiro trabalho que eu fiz que eu sabia que ia estrear. O que ao mesmo tempo que dá um conforto, também é uma pressão. O Dois dos Seis não, eu não sabia se alguém algum dia ia ver aquilo. Se ia ser ao vivo ou se ia ser em vídeo.

E eu fiz muito bem de levar no rumos porque muita gente, e ali eu já saí com coisas pra fazer. Foi um suporte importante. Foi a primeira vez que eu vi o trabalho no telão e vi que ele existia.

Agora assim, todo processo é duro demais. Não conheço ninguém que trabalhe com criação que diga que não dói. Tem dias que você começa a chorar. Sai na rua chorando a pessoa olha: - O que foi? E você : - Não sei, eu não sei, o trabalho...

Então a dor não tá exatamente nessa coisa concreta, mas tá em você falar como é que eu vou fazer. E também é uma exposição. E não é querer falar que a minha cicatriz é importantíssima, mas é porque essa cicatriz pode te remeter a outra coisa, não é que importa que eu tenho um buraco aqui, mas importa é que cada um tem os seus buracos e sabe onde ele dói.

É duro, até hoje eu fico enrolando pra ir pra uma sala sozinha, porque é duro, e eu trabalho muito sozinha até hoje. Mas hoje em dia é mais fácil ter alguém, mas mesmo assim cada um fica no seu trabalho. Essa coisa do coletivo da troca é um exercício muito difícil aqui no Rio e em São Paulo acho que também é. Mas acho que a pior dor é a dor de estar sozinho.

(A): Quando você pergunta : O medo de sentir dor te impede de fazer alguma coisa? É referente a criação ou é num sentido mais geral?

(C): Essa é uma pergunta que pode ser feita pra qualquer pessoa. Cada pessoa tem seus medos e sabe quais são. Pra mim os medos de dor, são muito mais os medos de exposição , de estar num lugar e falar algo inadequado. Eu não tenho esses medos corporais. De repente você ta num workshop importantíssimo e você fala uma bobagem e você é marcado pro aquilo pra sempre. É um mercado muito competitivo. Eu dou muita aula, se um aluno me fala que dói, é porqu dói, por mais que eu ache que não.

(A): Você tem medo de sentir muita dor?

(C): Eu acho que sou meio anestesiada , como eu te falei, agora menos, por toda uma coisa, não só de temperamento, mas de formação , o que eu acho que tão misturadas. Eu devo sentir umas dores que eu nem tenho noção , que é o que eu te falei ontem. E eu acho que isso em todos os campos, tanto no campo físico como no campo emocional, isso gera uma proteção , uma anestesia. Não é que não te dói, mas você não consegue ter a percepção . Eu tenho muitas manifestações, eu sou uma pessoa, que eu olho um filme, eu choro, acontece alguma coisa na rua, eu sento na calçada e choro. Já chorei no ônibus uma vez e o cobrador veio me consolar. Ai que mico!

Mas ao mesmo tempo eu tenho uma coisa de falar coisas duras e não me dar conta. E também de achar que eu tenho que segurar todos os trancos. E isso gera uma porção de coisas que eu vou me dar conta muito depois. Eu não tenho medo de me envolver em uma situação por causa de dor, eu prefiro experimentar do não. Acho que isso suavizou também com o fato de eu casar. Mas por muito tempo eu resolvi tudo sozinha. Nunca tive nenhum suporte emocional dos meus pais pra esse caminho que eu escolhi. É muito duro...

A minha condição sempre foi muito assim, fica na tua, não fala nada, não fala que dói. Tipo quando eu era pequena eu escondia que eu tinha bronquite, minha mãe ia descobrir quando eu tava quase morrendo assim. Uma vez eu tive uma queimadura de uma acidente de moto, e achei que nem era nada, não contei pra ninguém e ficou

grave depois. Minha mãe achou que eu era mentirosa, e na verdade eu achei que não era grave e não quis incomodar por causa de uma bobagem. E até hoje ela acha isso. E então sempre foi assim, agüenta, vai segurando a onda aí porque você nasceu sozinha.

(A): Sim, e eu to te fazendo essas perguntas, porque teu trabalho é a sua vida, é o que você é, então tudo o que você disser é relevante e importante pra mim...

Você já falou ontem, mas vamos conversar mais um pouco sobre a questão do publico ser ativo.

(C): Eu tento incluir o publico, o ativo que eu quero dizer não significa que a pessoa tenha que fazer alguma coisa. Mas eu acho que tem trabalhos que te chama mais a uma participação que não necessariamente física. Por exemplo no Caixa Preta é uma participação pela imaginação. Você tem que construir o trabalho, o trabalho não existe. E eu gosto de pensar que o publico não é um receptor, não é um espectador, acho que o publico é co-autor. E tem trabalhos que dão mais brecha pra isso e outros menos. Mas eu pelo menos gostaria de fazer trabalhos que a pessoa esteja mais implicada. E que público tenha rosto. Que eu possa lembrar das pessoas. Tipo no Dança Contemporânea a Domicílio que é muito pra pessoa.

(A): Existe alguma relação com o nascimento no começo da performance quando você começa no chão?

(C): Não, no fim eu fiquei interessa em fazer como se fosse três blocos. O chão, a comissária e a escrita no corpo. E o finalzinho com o público. Tinham questões técnicas de ordem, porque o chão eu teria que estar de roupa pra poder deslizar. E também o chão me facilita e da a possibilidade de tirar a roupa. Eu acho bonita essa imagem de eu terminar meio suja de vermelho. Eu começo arrudinha e no final eu to toda desconstruída. E pra mim é muito isso o que se esgassa, o que se modifica, o que toma outra forma, e nem é tanto esse peso do bonito ou feio. Mas eu acabo totalmente transtornada.

(A): Desconstrução mesmo. Quando termina com a palavra umbigo, querendo ou não me remete ao nascimento e por ser a tua vida. E por estar manchada no final, me remete a uma imagem fetal.

(C): Pode ser sim uma interpretação possível. Eu fiquei pensando quando coloquei essa palavra se não iria ser meio egocêntrica colocar, mas querendo ou não, é a marca queda a tua origem. É a primeira marca que a pessoa tem. Cada um tem uma diferente. As pessoas olham umas das outras. A minha mãe guardou o meu umbigo. Se não cortam isso, você não tem existência separada.

Eu não queria dar essa conotação meu umbigo, mas é o que fez pessoa. Poderia ser outra data de qualquer pessoa. É mais pela questão do que que te origina, de onde você vem. Eu não fiz uma imagem direta com o nascimento mas é uma leitura possível.

Teve uma história do trabalho que é bem interessante. Eu já tava apresentando a um ano e pouco. E se organizou uma mostra de trabalhos para curadores internacionais. E lá pelas o um curador de Portugal, que hoje é um grande amigo falou: - A parte do chão é linda, mas essa coisa de você de escrever com batom, Geronime Bell já fez.

E eu fiquei mal, porque ele é uma referência assim, tudo o que ele fazem é Geronime Bell. E eu virei e falei que eu não sabia, que tem outros trabalhos no mundo. Mas é uma coisa do poder econômico da França. E eu péssima com aquilo, e ele falou: - Na Europa você não pode mostrar esse trabalho.

Eu tava indo pra Espanha, e eu falei pro coordenador do Panorama que eu não sabia o que fazer e o Edu falou assim pra mim: - Se escrever com batom, você fez, Geronime Bell fez, e duzentas outras pessoas fizeram. O trabalho dele não tem nada a ver com o seu. Ele não pode patentear a escrita no corpo. Tudo bem ele escreve data, mas você não sabia.

O Wagner Schawatz fala muito isso, vem um curador de fora e fala: - Onde está a brasilidade do trabalho de vocês.

Mas o que é a brasilidade? Dançar samba? Ninguém fala onde está a “francecissidade” do seu trabalho.

Aí mostrei na Espanha, ninguém falou nada. E em Portugal mostrei também. Aí a gente entra numa questão que é assim, o que é autoria? Quem é o dono de uma idéia? Existe dono de uma idéia? Existe alguma coisa original que ninguém nunca viu? Não existe isso. Existe uma organização. E claro, tem trabalhos que você olha e vê que a organização é de outra pessoa, mas não era o meu caso. Eu nem quis ver o trabalho dele.

Na Europa eles tão lendo Helio Oiticica, Lygia Clark e são daqui. Então quem disse que tal pessoa é o precursor e você copiou sabe.

Então isso por exemplo aconteceu com o Dois do Seis...

(A): Teve muito workshops, residências e cursos que você fez durante o processo fora a dos escritos no corpo que você já citou? Dentre elas, quais que contribuíram mais para a construção desse novo corpo?

(C): Teve a do Gel Stevens que é um performer inglês muito bacana. Depois o Christophe Levi e teve aqui no Rio durante um bom tempo. Teve a Vera Mantero, que é super artista, já tinha feito o Dois do Seis, mas sempre lembro nela, refaço os exercícios no meu ensaio, porque acho bacaníssimo o trabalho dela. Muitas gente passou aqui por causa do Panorama, do Rio Cena Contemporânea. O Rio é muito bacana por conta disso, circula muita gente, a gente assiste muita coisa, mas falta ainda troca entre os artistas.

Eu to aqui desde 98, e se você perguntar se eu quero sair daqui, eu não quero. Eu quero viajar e voltar. Eu morei na Alemanha, você acha que tem muita coisa, é ilusão. Tem muita produção teórica também, mesmo que as vezes não publicadas como deveriam. Eu vim por conta disso. Quando a Bienal de Dança de Leon era o tema Brasil os grupos quase todos era daqui do Rio. A Bahia tem muita coisa, Curitiba também. Tem o coletivo Couve-Flor lá que tem gente de vídeo, teatro, dança, trabalhando juntos. Minas tem muita coisa, você vai no Rumos você vê que tem muita coisa. Você não vai encontrar um país que tenha a diversidade de produção que tem o Brasil.

Ah se você quer ir estudar algo específico em tal país, vai. Por exemplo eu adoro a Espanha, já trabalhei lá, mas é um lugar difícil de criar. Tem duas faculdades de dança na Espanha só. Olha quantas tem aqui. É muito rico.

(A): Você ensaia aonde?

(C): Bom além de aqui em casa, tem uma sala no Centro Cultural José Bonfácio. É um centro cultura da prefeitura do Rio que muitas pessoas não só de dança utilizavam. Desde de 2002 que eu uso o espaço. Não falaram que querem nos expulsar, mas existe uma negligência no espaço. Chega lá a sala tá fechada. Tem horário marcado de ensaio, ao pode abrir o portão. A sala é imunda, mas ao mesmo tempo você não pode limpar, porque se não complica com a prefeitura. Então é duro. Ano que vem eu não quero estar lá, mas ao mesmo tempo que não tem muito lugar pra estar.

Então o que eu quero fazer no meu próximo trabalho é fazer uma residência lá em Patinho. Combinei com eles que vou ficar uns vinte dias lá, num horário eu trabalho com eles e no outro sozinha. E tem uma pessoa lá que eu já quero colaborar.

(A): E voltando na discussão do Dois do Seis...

(C): Eu gosto muito das artes visuais. Pra eles qualquer material serve. Pra falar disso eu preciso usar unhas, ele usa. Se ele quiser usar pneu. Ele vai usar ele não tem esse problema. A gente assim, por estar muito atrelado ao corpo, e achar que o trabalho de

dança só está nesse corpo, acho que tem vários corpos possíveis pro trabalho de dança. O objeto também é o corpo. Tem um cara das artes visual, o André Serrano, que fala que ele quer encontrar beleza nessas coisas que as vezes são meio assustadoras e estranhas sabe. Por aí também tá a beleza. Eu gosto de pensar nisso. Porque o padrão do bonito, as vezes você olha e fala, isso é bonito pra quem? Se você olha vinte vezes por dia a mídia, o bonito é isso, você nem pensa mais. Mas em outras épocas o padrão era outro, eu estaria ferrada, porque o bonito era mulher rechonchuda. Eu formei pra uma coisa, mas meu corpo é esse. Imagina se ficar na moda ser gorda, eu vou ficar horrorizada.

Bem, tem uma pergunta no *off*, que é você fez essas marcas ou elas aconteceram? Tem marcas que a gente faz deliberadamente na gente. Que as vezes elas nem precisam acontecer, a gente faz elas acontecerem.

(A): Bem Cláudia pra fechar, eu queria que você falasse de como aconteceu o teu encontro com a performance.

(C): Bem, tem duas pessoas que me abriram a vida que são os o Maurício Dias e o Walter Riedweg. Que é um brasileiro e um suíço, e o é muito interessante porque eu sou metade brasileira e metade suíça. A questão da cartografia, do nomadismo, são temas que super me interessam. O Taz do Hakim Bey. Os não-lugares do Marc Augé. Eu to usando com o pessoal de Patinha, que está pesquisando sobre corpo e cidade. Agora eu to entrando na questão do que é fronteira, do que é outro, do que sou eu.

O meu professor do Budismo fala que isso é um Koan, Koan é uma pergunta no qual você não tem uma resposta. Que não é possível ter uma resposta objetiva, mas que segue sem dúvida uma questão. Por exemplo um Koan do budismo é qual é o som da batida de uma mão só?

Outra coisa *walkscapes* que é um grupo que faz uma pesquisa percursos e trajetos como formas artísticas. Você vai encontrar isso num trabalho da Marina Abramovic. Que ela encontra o cara que era marido dela e eles se separam na China. É um trajeto que eles fazem perto da muralha da China. É a ultima vez que eles simplesmente se encontram artisticamente e pessoalmente. Eles se despedem ali e cada um segue o seu caminho. É um trabalho pessoal que se transforma numa performance. Tem um livro também que se chama *Mujeres Artistas de los siglos XX e XXI*.

(A) : A questão do feminino também é presente no teu trabalho?

Digamos que eu sou meio feminista. Não dessas que vai fazer passeatas, e sem confundir, porque algumas pessoas acha que ser feministas é ser contra homem. E não é nada disso. Mas tem uma questão assim, de quanto que as mulheres consegue ser representada nas artes na vida, na política. mas em ser contra.

Mas tenta uma posição de encontros, porque a mulher é diferente do homem. Ela não é igual, mas ela produz igual. Até um dia eu tava falando sobre essa questão do feminino. Eu me divirto quando eu pego homens falando mal de mulheres. Teve uma conversa num audiência, e tinha uma pessoa falando muito mal de uma mulher e aí eu não me contive e falei, você deve gostar de homem. Porque não é possível falar tão mal de mulher. Mas é uma questão que é como você distingue o feminismo e o feminino sem necessariamente ser uma panfletária, ser uma chata e sem ser uma mulher masculinizada. Isso é muito mais da mulher seguir certos padrões. Eu casei de Sare, eu acho lindo, mas para algumas pessoas pode não ser. Tem essa coisa também da mulher seguir certos padrões na cultura da mulher. O padrão estético é muito forte. Que a mulher protagoniza esse padrão de beleza, tem uma cobrança grande do que é o feminino. Tem uma imposição da mulher seguir certos padrões. Eu sou contra isso assim. Embora eu ache também que você não precisa se vestir como um homem e ser bruta, bem pelo contrário acho que a delicadeza e a generosidade tem muitos ganhos. São mais poderosas que outras coisas. Mas não deixa de ser feminina ou feminista. Tem que ter cuidado com as bandeiras. Mas eu sou uma mulher e só consigo ser a vida do ponto de vista de uma mulher, não dá que eu nascer homem eu vou olhar o mundo com o olhar de um homem. Mas por isso meu trabalho está ligado ao feminino e a mulher, mas não porque eu resolvi trabalhar sobre esse tema, mas é só porque é o que eu sou, e eu só faço meus trabalhos em cima daquilo que eu sou.

(A): Bem voltando ao teu encontro com a performance, como foi a busca de fazer teu trabalho autoral de ser uma criadora e etc?

(C): Tem a ver com a coisa da formação de eu achar que era dissociado o que eu era com o que eu fazia. E tem outra coisa, meu irmão sempre foi ligado a arquitetura e artes visuais. Eu conheci Lygia Clark aos 13 anos. Ele me levou numa Galeria de Arte, e me mostrou Lygia Clark, Helio Oiticica, Cildo Meirelles, Ana bella Gueider. E eu tive a sorte de não somente ver as obras deles, como de ir com alguém que entendia do trabalho deles. Isso tem a ver com o trabalho do meu irmão também. Meu irmão fez escola de Artes Visuais na Parque Lage, fez

arquitetura, trabalha com desing. E eu ia seguindo meu trabalho de dança sem pensar nisso tudo. Mas sempre achando que uma hora tudo ia se juntar. Meu irmão me mostrou que aquilo existia no mundo. Mas sempre fui trabalhando sem fazer muito e entender as conexões. Mas isso começou a fazer mais sentido quando eu fui trabalhar com a Lia. E ela até se surpreender de eu conhecer as coisas. E para a própria Lia Rodrigues Lygia foi uma grande influência. E pelos trabalhos da Lia, a gente vivenciou, a gente fez as proposições, usou os materiais dela. E aí foi um divisor de água. Aí quando eu comecei a fazer o meu trabalho sozinha, eu fiz uma parceria com a Micheline que trabalhava com a Lia, e a gente pensou em juntar tudo, trabalhar com objeto, com dança, com performance, não queria trabalhar segmentado. Tava conosco um músico também. Porque depois de experimentar as coisas da Lygia Clark, a gente não separava mais as coisas.

Embora as pessoas me cobrem um trabalho corporal. No Caixa Preta eu falo meio hora e me mexo muito pouco. Tem todo um trabalho coreográfico em cima disso, eu nunca conseguiria realizar sem a minha formação corporal. Fazer essas coisas me deu a possibilidade de poder ser livre por isso que admiro os artistas plásticos, porque eles são muito livres em relação ao material que eles usam. Não tem mais essa coisa na arte contemporânea, eu só faço isso, escultura ou pintura. A ideia é alargar esses limites, por isso nomes como vídeo-dança, não se preocupar muito. Por exemplo a menina que trabalha no caixa preta é atriz, mas os trabalhos dela vão muito para festivais de dança. Que ele tem sido mais abertos para esse hibridismo. É uma brincadeira com os materiais. Se eu tiver em casa sozinha e ninguém ver, ninguém saber que eu sei que eu sou artista.

BIBLIOGRAFIA

- AGRA, Lucio. História da Arte do século XX, idéias e movimentos. Editora Anhembi Morumbi, 2006.
- ANDY, Clark Mindware. An introduction to the philosophy of Cognitive Science. Oxford, 2001.
- AUSLANDER, Philip. From Acting to Performance. Essays in Modernism and Post Modernism. Routledge. London ad New York, ano.
- BANES, Sally(ed). Reinventing dance in the 1960s. Maadison Wisconsin, 2003.
- BURNIER, Luís Otávio. Da técnica è Representação. Editora da UNICAMP. Campinas-SP, 2001
- BORER, Alan. Joseph Beuys. São Paulo. Cosac & Naify Edições, 2001.
- CARLSON, Marvin. Performance a critical introduction. Routledge, 1999.
- CARTER, Alexandre(ed.). Rethinking dance history, a reader. Routledge, 2004.
- CHURCHLAND, Paul. Matéria e Consciência. UNESP, 1998.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem. Editora Perspectiva. São Paulo: 2002.
- COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea. Editora Perspectiva. São Paulo: 1998.
- DAMÁSIO, Antônio. Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos. Companhia das letras. São Paulo, 2004.
- DAMÁSIO, Antônio. O mistério da consciência. Companhia das letras. São Paulo, 2000.
- DAMÁSIO, Antônio. O Erro de Descartes. Companhia da Letras. São Paulo, 2001.
- DOMINGUES, Diana (org.). Arte no século XXI : A Humanização das Tecnologias. Editora da UNESP. São Paulo, 1997.
- DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI : Tecnologia, ciência e criatividade. Editora da UNESP. São Paulo, 2003.
- ECO, Umberto. Como se Faz uma tese. Editora Perspectiva. São Paulo: 1993.
- ELKINS, James. Pictures of the Body. Stanford University. Califórnia, 1999.
- EDELMAN, G. Wider than the sky, a revolutionary view of consciousness. Penguin Books, 2005.

- FUSCO, Coco. Corpus Deleted. Performance of the americas. Routledge. New York and London, 2004.
- GALTENS, Mora. Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality. Routledge, 1996.
- GIL, José. Metamorfoses do corpo. Relógio d`água editores. Lisboa, 1997.
- GIL, José. Monstros. Relógio d`água editores. Lisboa, 2006.
- GIL, José. Movimento total, o corpo e a dança. Relógio d`água editores. Lisboa, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. Editora Perspectiva. São Paulo: 2003.
- G`OES, Fred E VILLAÇA, Nízia. Em nome do corpo. Antropologia da doença. Martins Fontes. Artemídia Rocco, 1998.
- GOLDBERG, RoseLee. Performance Art. Thames and Hudson. New York: 2001.
- GREINER, Christine. Butô – Pensamento em evolução. Escrituras Editora. São Paulo: 1998.
- GREINER, Christine e AMORIN, Cláudia, organizado por. Leituras do Corpo. São Paulo: Annablume, 2003.
- GREINER, Christine. O Corpo- Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- HILTON, Alexander. Laban Biocultural Approaches to the emotion. Cambridge, 1999
- JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. Armand Colin/Her Éditeur, 1998.
- JONES, Caroline A. Sensorium. Embodied Experience, tchnology, and contemporary art. Mosquito Bottleneck, 2005
- KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia, organizado por. O Corpo Torturado. Escritos. Brasil, 2004.
- KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia. Dialogo sobre o corpo. Escritos. Brasil, 2004.
- LAPLANTINE, Français. Antropologia da Dança. Martins Fontes. São Paulo, 2004.
- LEPECKI, André. Exhausting Dance, performance and the politics of movement. Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. Of The presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory. Wesleyan University Press, 2004.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário-O Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo. Edusp: 2001

MARINIS, Marco. El Nuevo Teatro, 1947 – 1970. Barcelona. Edicion Instrumentos Paidós: 1987.

MCGINN. Consciousness and its Objects. Oxford, 2004.

MIGLIETTI, Francesca Alfano. Extreme Bodies. Skira Editore. S.p.a. Milano, 2003.

MIRANDA, Regina. Lições de Dança 2. Texto: Dança e Tecnologia. Editora da Universidade.

MORIN, Edgar. O Método 4. As idéias. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre. Editora Sulina, 1998

MURRAY, Timothy(ed). Mimesis, Masochism e Mime. Michigan, 1994.

NOË, Alva. Action in Perception. Bradford Book 2004.

PHELAN, Peggy. Unmarked, the politics of performance. Routledge. New York, 1996.

PLAZA, Julio & TAVARES Mônica. Processos Criativos com os meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. São Paulo. Editora Hucitec:1998.

PEIRCE, Charles Sander. Os pensadores. Editora Abril. São Paulo, 1992.

PEIRCE, Charles Sander. Semiótica. Editora Cultrix. São Paulo.

PEIRCE, Charles Sander. Semiótica e filosofia. São Paulo.

RAMACHANDRAN, V.S A Brief. Tour of Human Consciousness. PI Press, 2005

SALLES, Cecília. Gesto Inacabado- processos de criação artística. Annablume. São Paulo: 2002.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica aplicada. Editora Thomson Pioneira. São Paulo, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. Editora Brasiliense. São Paulo, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. A Teoria Geral dos signos. Editora Thomson Pioneira. São Paulo ,2000.

SANTANA, Ivani. Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SOBRAL, Sonia(Org.) . Rumos- Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

SCARRY, Elaine. The Body in Pain. Oxford University. 1985.

SCHECNER, Richard. Performance Studies 2 E: An Introduction. Routledge. New York, 2006.

SCHECNER, Richard. Between Theater and Antropology. New York, 1985.

SCHECNER, Richard. Performance Theory. Routledge, New York and London, 1988.

SHIMMEL, Paul, Shinichiro Osaki, Hubert Klocker, Kristine Stiles, Guy Brett e Kellie Jones. Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979. Thames & Hudson. 1998.

SODRÉ, Muniz. A Antropológica do Espelho. Editora Vozes. Petrópolis :2002.

SODRÉ, Muniz. As Estratégias Sensíveis, Afeto, Mídia e Política. Editora Vozes. São Paulo: 2006

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Companhia das Letras. São Paulo, 2003.

STUCKY, Nathan and Wimmer, Cynthia(Schechner ,Richard ed.).Teaching Performance Studies. Southern Illinois University Press, 2002.

TAYLOR, Diana. The Archive and the Repertoire, performing cultural memory in the Americas. Dwce University Pres, 2003.

WARR, Tracey e Amélia Jones. The artist's body. Phaidon press Limitd. London, 2002.