

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**

**DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARCELA CAPITANIO TREVISAN**

**MEMORIAL DESCRITIVO ANALÍTICO DO PROCESSO CRIATIVO**

**CELAMAR- FORTE E PULSANTE**

**Florianópolis**

**2014**

**MARCELA CAPITANIO TREVISAN**

**MEMORIAL DESCRITIVO ANALÍTICO DO PROCESSO CRIATIVO**

**CELAMAR- FORTE E PULSANTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Salvatti

Florianópolis

2014

**MARCELA CAPITANIO TREVISAN**

**MEMORIAL DESCRITIVO ANALÍTICO DO PROCESSO CRIATIVO**

**CELAMAR- FORTE E PULSANTE**

Este Trabalho de conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel, e aprovado em sua forma final pelo Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 10 de março de 2014.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elisana De Carli  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Fábio Guilherme Salvatti- Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Souza Moretti - Examinadora  
Universidade Federal de Santa Catarina.

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Priscila Genara Padilha - Examinadora  
Universidade Federal de Santa Catarina.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Geneci Capitano e Valdocir Trevisan, pelo incondicional apoio.

A minha fiel amiga Thais Leilane Leite, pela enorme dedicação em fazer esse trabalho realizável.

Ao meu professor orientador Fábio Salvatti pelo grande auxílio e confiança depositados neste trabalho.

A Isabela Martins pela contribuição e apoio durante a criação do Processo Criativo.

Ao meu amigo Fellipe Lee Cosme, pelo suporte emocional e colaboração poética.

Ao professor orientador do Processo Criativo, Rodrigo Garcez, por todo o auxílio e incentivo.

A professora Débora Zamarioli, pelo apoio, incentivo e paciência.

Ao Gregori Homa, pela contribuição de ideias e excelentes fotografias.

Ao Márcio Cabral, por toda a contribuição e colaboração investidas neste Processo Criativo.

A Jessica Schütze que se mostrou presente, auxiliando nos momentos difíceis.

Ao Gabriel Guedert e Guilherme Rosário Rotulo, que estiveram auxiliando na iluminação e cenografia.

A Larissa Nowak, pelas lindas fotografias.

*Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer.*

*- Fayga Ostrower*

*(Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 2010.)*

## RESUMO

O seguinte trabalho apresenta a descrição do processo de criação da cena performática intermediática CelaMar - Forte e Pulsante, desenvolvida para a disciplina de Processos Criativos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e sua relação com a linguagem da performance segundo Renato Cohen e com os estudos da artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower em seu livro *Criatividade e Processos de criação*. Através dos conceitos de *performer* e configuração, sugerem-se possibilidades de se captar e configurar as informações do inconsciente, transpassando-os para a cena. Estando ciente do potencial do ser consciente-sensível-cultural inerente ao homem, busca-se em um entremeio de elementos desde os mais humanos e viscerais como o corpo, até os mais tecnológicos e virtuais como o vídeo e a projeção, promover a reconstrução e releitura de mundos.

**Palavras chave:** Processo criativo. Criatividade. Performance.

## ABSTRACT

The following paper presents the description of the process of creating the performative and inter media scene "Celamar" - "Forte e Pulsante", developed for the discipline of "Creative Processes", of the Federal University of Santa Catarina (UFSC), and its relation to language performance, according with Renato Cohen and with the studies of the plastic artist and art theorist - Fayga Ostrower, in her book "Criatividade e Processos de Criação". Through the concepts of performer and configuration, some possibilities are created to suggest themselves to capture and configure the information of the unconscious, passing over them to the scene. Being aware of the potential of being conscious-sensitive-cultural inherent to men, looking up at a inset of elements from the most human and visceral as the body, even the most technological and virtual as video and projection, promote reconstruction and reinterpretation worlds.

**Keywords:** creative process. Creativity. performance

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 - Improvisando com escova de dentes (a) .....	15
Foto 2 - Improvisando com escova de dentes (b).....	15
Foto 3 - Improvisando com escova de dentes (c) .....	16
Foto 4 - Frame 4 - Jogando papel higiênico na câmera.....	17
Foto 5 - Frame 5 - voyeurismo com a câmera.....	17
Foto 6 - Micromovimentos .....	18
Foto 7 - Frame do vídeo de ensaio de vídeo.....	20
Foto 8 - Frame da partitura dos micromovimentos dos olhos - Filmografia de Rodrigo Garcez.....	22
Foto 9 - Frame da partitura dos micromovimentos dos pés e dedos - Filmografia de Rodrigo Garcez.....	22
Foto 10 Sequência - sair da caixa .....	25
Foto 11 - Frame do vídeo dos olhos- Filmografia de Rodrigo Garcez.....	27
Foto 12 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (a) .....	31
Foto 13 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (b).....	31
Foto 14 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (c) .....	32
Foto 15 - Storyboard - imagens retiradas do google .....	36
Foto 16 - Inspiração para figurino das filmagens nas dunas - retirada do Google .....	36
Foto 17 - Dunas do Santinho - Fotografia Gregori Homa (a) .....	37
Foto 18- Dunas do Santinho - Fotografia Gregori Homa (b) .....	38
Foto 19 - Frame dos pés com unhas pretas – Filmografia Rodrigo Garcez .....	42
Foto 20 - Frame dos pés sem as unhas pretas - Filmografia de Rodrigo Garcez .....	43
Foto 21 - Tirando a última peça preta – Filmografia de Rodrigo Garcez .....	43
Foto 22 - Frame do vídeo “Olho desesperado” .....	46
Foto 23 - Frame do vídeo de um ensaio .....	47

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
UM PROCESSO DENTRO DE UM PROCESSO .....	9
<b>1 CORPO CENSURADO.....</b>	<b>12</b>
1.1 ANTECEDENTES DO PROJETO.....	12
1.1.1. O ESPELHO- UM REFLEXO DA SOCIEDADE ATUAL .....	12
1.1.2. LIBERANDO O SER SENSÍVEL.....	13
1.1.3. DOS PROBLEMAS.....	19
1.2 TRANSFORMAÇÃO PARA NOVA CONFIGURAÇÃO.....	20
1.2.1. TUDO COMEÇA NUMA CAIXA.....	20
<b>2 CORPO LIBERTO.....</b>	<b>23</b>
2.1 FORÇA MOTRIZ DO PROJETO CELAMAR - FORTE E PULSANTE.....	23
2.1.1. 1º PASSO - SAINDO DA CAIXA.....	23
2.1.2. A DIFICULDADE DE ME LIBERTAR.....	25
2.1.3. O ENTERRO DA PRISÃO.....	27
2.2 CONFIGURANDO O CORPO LIBERTO.....	29
2.2.1. O PRIMEIRO ELEMENTO.....	29
2.2.2. O SEGUNDO ELEMENTO.....	33
2.2.3. DAS GRAVAÇÕES.....	34
2.2.4. O ÊXATSE DA LIBERTAÇÃO.....	38
2.2.5. DAS MÚSICAS PRESENTES NO TRABALHO.....	39
<b>3 DA ENCENAÇÃO.....</b>	<b>42</b>
3.1. UMA QUESTÃO DE ORDEM.....	42
3.2. DAS MUDANÇAS .....	44
3.3. COMPARTILHANDO COM O PÚBLICO.....	48
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>50</b>
4.1. CONTRIBUIÇÕES.....	53
<b>5 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>55</b>
<b>6 ANEXOS.....</b>	<b>56</b>

## INTRODUÇÃO:

### UM PROCESSO DENTRO DE UM PROCESSO

A cena performática intermediática CelaMar - Forte e Pulsante, é o resultado de um processo de criação que teve como objetivo retratar a libertação de alguém que, por algum motivo se sentia aprisionado e angustiado. A cena vai da profunda angústia desse alguém, até a libertação e o alcance da sensação de liberdade total dessa.

Para tentar causar essas sensações no espectador, usei alguns elementos, como o trabalho corporal, a iluminação, um breve estudo sobre a textura do tecido usado, (no caso o tule), e a sua ressonância com os demais elementos, a maquiagem, o significado dos objetos e das cores utilizados na cena, a trilha sonora, até vídeos pré-gravados.

Fayga Ostrower, admirável artista plástica nascida na Polônia, porém residente no Brasil, em seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, discorre sobre a criatividade, a sensibilidade, intuição, percepção, associação e configuração, através de bases históricas, críticas e analíticas, explanando também sobre a materialidade dos elementos e a importância que eles concedem a cena, significando.

Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua - é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromisso a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros- tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações (OSTROWER, 2010, p. 9).

Ostrower na citação acima trata das formas, dos reflexos, das cores, dos sons, como sendo coisas que se configuram para nós através de um relacionamento e associação internos que criamos. Dessa forma, pretendi trabalhar com esses elementos na cena, fazendo com que esses valores internos que os elementos têm, transpassem ao externo e se configurem de maneira prática em objetos e materiais concretos.

Depois de compreender o conceito de Fayga Ostrower sobre *configuração*, entendi que se trata do processo de dar forma a uma relação interna de ordenações, associações e

percepções criada pelo indivíduo em um dado momento e numa determinada situação. Assim, sempre que usar este conceito, pressuponho do leitor tal conotação.

"Em nossa experiência vivencial estruturam-se configurações de vida interior, formas psíquicas, que surgem em determinados momentos e sob determinadas condições, e são lembradas, 'percebidas' em configurações." (OSTROWER, 2010, p. 19).

Esse processo criativo também trabalha com raízes na linguagem da performance. Renato Cohen, *performer*, diretor e teórico, argumenta em seu livro *Performance como linguagem* que, "a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade".

Enquanto Fayga Ostrower se mostra presente nesse trabalho, trazendo a visão de uma artista do mundo das artes plásticas com o conceito de que no ser consciente, sensível e cultural do ser humano é onde se baseiam os comportamentos criativos do homem, Cohen traz os apontamentos de uma arte que, como ele mesmo admite, possui característica anárquica, que procura escapar de rótulos e definições e que tem um objetivo de buscar uma arte total, integrando dança, poesia, vídeo, ritual entre outros, porém, que é sim uma expressão única.

A criação presente neste trabalho é baseada em experiências de minha própria vida, o que, portanto, levando em conta a classificação tópica utilizada pelos americanos para conceituar as performances, citada no livro de Cohen, pode até certo ponto fazer-se relação com a chamada Organização pelo self: "Organização pelo self: o motor da performance é o ego pessoal do artista. Nesse caso se encaixa a performance de Beuys e as performances do americano Spalding Gray baseadas na sua própria vida." (COHEN, 2002, p. 87).

Ainda discorrendo sobre o fato de criar uma cena que vem das próprias experiências de vida, dos próprios sentimentos da criadora, a frase de Fayga parece completar: "Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante lembrado constitui uma situação em si nova e específica. Haveria de incorporar-se ao conteúdo geral da memória e, ao despertá-lo, novos contornos com nova carga vivencial." (OSTROWER, 2010, p. 19).

O presente trabalho é um memorial descritivo-analítico do processo criativo CelaMar-Forte e Pulsante, que tem a intenção de proporcionar informações e reflexões a respeito da criação da cena performática intermediática. Busquei descrever as etapas de elaboração, os desafios encontrados e os referenciais teóricos que me auxiliaram. O trabalho que aqui apresento está organizado em três partes.

Na primeira parte, *Corpo Censurado*, dissertarei sobre o processo criativo anterior que culminou na realização do processo CelaMar - Forte e Pulsante e como foi ocorrendo a

transformação da configuração do que era antes para outra configuração que já se dirigia para um novo trabalho.

Na segunda parte, Corpo Liberto, explanarei sobre o que foi o detonador do projeto CelaMar e o que impulsionou a aparição do fator liberdade que se tornou constituinte do trabalho, e através de que formas concretizei esse elemento em cena.

Por fim, na terceira parte, intitulada Da encenação, como o próprio nome diz, será abordado o produto final da cena performática intermediática, categoria com a qual intitulei meu processo, observando o que obtive como resultado através das experiências descritas nos outros dois capítulos e considerando a relação que o trabalho teve com o público através de relatos ocorridos com a platéia após as apresentações.

Além dessas três partes mostram-se presentes ainda na estrutura desse trabalho, a conclusão com minhas contribuições, a bibliografia na qual me baseei para expor esses escritos e as ilustrações de partes e inspirações deste processo criativo, ao final, funcionando como uma documentação de materiais e para uma melhor visualização e enriquecimento das informações presentes.

## **1** CORPO CENSURADO

### **1.1** ANTECEDENTES DO PROJETO

#### 1.1.1. O Espelho - Um reflexo da sociedade atual

Antes de começar o processo criativo CelaMar, eu participava de outro projeto intitulado O Espelho - Um reflexo da sociedade atual, que era realizado em dupla. Eu seria a atriz, e o meu colega o diretor, porém a criação seria coletiva.

Nós vínhamos com as inspirações e ideias que trabalhamos na disciplina de Cena Audiovisual, ocorrida no semestre anterior, ministrada pelo professor Rodrigo Garcez. Nesta pudemos exercer o diálogo do real com o virtual, e perceber que a própria performance já é um campo bastante abrangente, que engloba muitos elementos, desde os mais humanos e viscerais como o corpo, até os mais tecnológicos e virtuais, como o vídeo e a projeção.

Entrando a fundo nessas perspectivas, o nosso projeto tratava-se de um híbrido, que misturava elementos como a performance, a dança, a projeção, a música, e o que era mais relevante, a ideia que ele poderia ser transmitido tanto através de projeção que aconteceria ao vivo como pela internet.

Apoiados no texto, que se tratava de um monólogo teatral, pretendíamos abordar uma personagem chamada Valkíria, potencial suicida, que se trancou no banheiro de seu apartamento e há cinco anos não tem contato com pessoas, sua comunicação se dá apenas pela internet, tudo que ela fazia era mediado pela internet. Até que em um determinado dia ela resolve se suicidar e diante de sua possível loucura, convida a todos a assistirem o evento que estaria sendo monitorado por câmeras que estariam dentro do banheiro, e as imagens seriam transmitidas ao vivo.

O público seria convidado através das redes sociais da internet pela própria Valkíria dando início a performance da personagem, a assistir num dado apartamento, o suicídio dela monitorado e transmitido ao vivo através de projeção e internet.

Porém, nesse evento, quem iria decidir se a personagem morreria ou não seria o público. O público assistindo às imagens das câmeras do banheiro, através de alguma forma, ou dispositivo, poderia se comunicar com Valkíria, jogando com ela e podendo dizer o que gostariam que ela fizesse no banheiro. Depois de algum tempo, eles decidiriam se Valkíria deveria morrer ou não. Se ela morresse, ela permaneceria no banheiro morta, se ela fosse viver, ela sairia do banheiro e viria para com o público. Ou seja, Valkíria, seria uma espécie

de avatar, e o evento um grande game.

A ideia é que, tudo parecesse o mais real possível, para que o público (as pessoas que fossem até o apartamento e os que assistissem em casa pela internet), passassem a ter dúvidas se tudo aquilo era uma grande mentira ou se era real.

Como pode-se ver, estavam presentes aí vários elementos da performance.

No decorrer do processo, experimentando, vimos coisas que eram impossíveis no momento, fomos mudando e adaptando, porém tentando não perder a ideia central.

A ideia de fazer num banheiro real tornou-se um grande problema, tanto pelos ensaios no banheiro com todos os aparatos tecnológicos como a disponibilidade de apartamento onde deveria acontecer o evento.

O banheiro real então foi substituído por uma estrutura desmontável de banners e canos de PVC, que formariam um quadrado fechado, funcionando como uma cela.

Diante de tantos elementos que estavam inseridos no evento, a atriz, que seria uma espécie de atriz-bailarina deveria ter uma partitura de movimentos possíveis com os elementos do banheiro, mostrando a sua relação extra-cotidiana com os objetos do banheiro. Eu teria de criar pequenas partituras com o corpo e objetos que seriam captados pelas câmeras, e que demonstrariam o sofrimento, loucura e delírio da personagem. A cena começaria com ela já tomando um veneno e a dança seria como estabelecemos, uma dança da morte. Ela dançaria a morte. E daí, deveria ser desencadeado um bom número de relações com os objetos e com ela mesma. Ao mesmo tempo que tudo isso acontecia, em outra tela se passaria um vídeo já pré-gravado como um pequeno curta de sua história no banheiro e o porque de estar ali. Ela dançaria sua própria voz que estaria gravada no vídeo, porém de uma forma mixada, como se fosse uma música.

### 1.1.2. Liberando o ser sensível

Esse era o momento em que eu iria criar meus movimentos, e seria nesse momento em que eu deveria liberar meu ser sensível, segundo Fayga é dessa maneira que a criação se articula. “Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade.” (OSTROWER, 2010, p. 12).

Meus ensaios eram em uma sala de aula. Na criação dos meus movimentos e partituras, sempre deixava uma câmera ligada em um ângulo que ela pudesse pegar toda a área que eu estaria trabalhando, gravando minhas improvisações e descobertas de movimentos. Depois do ensaio eu passava para o computador, as assistia em casa e escolhia

movimentos que eu achava interessante, nomeando-os e sequenciando-os.

Nesse momento eu fazia aulas de dança contemporânea em uma escola de dança e a disciplina de consciência corporal I ministrada pela professora Débora Zamarioli, portanto a dança da morte era sustentada por movimentos da dança contemporânea somados aos movimentos e ações descobertas com os objetos.

Em um capítulo em que Renato Cohen trata sobre a aproximação entre vida e arte na performance, ele cita como participantes-influenciadores disso, nomes como de Isadora Duncan e Mercê Cunningham pioneiros e fundadores da dança moderna.

Sobre a relação da dança no projeto O Espelho e a perspectiva que ela traz para o processo podem ser vislumbrados no parágrafo de Cohen, no sentido de que os gestos cotidianos entram no processo de criação.

Dentro desse modo de encarar a arte, Isadora Duncan, Mercê Cunningham e outros libertaram de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia, como andar, parar e trocar de roupa, por exemplo. Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas, etc., passam a fazer parte das coreografias. Tudo isso hoje é lugar-comum na chamada "dança moderna", mas antes dessa ruptura, era considerado abjeto por alguns estetas (COHEN, 2002, p. 38-39).

Analisando o projeto O Espelho, pode-se perceber que ele trabalha bastante com uma ideia realista. A princípio seria um banheiro de verdade, num apartamento de verdade, com objetos que simbolizavam exatamente o seu significado comum e cotidiano. Mesmo que Valkíria estivesse escovando os olhos com a escova de dente, o sentido da escova de dente, se é que fosse modificado, só seria modificado para ela, porém o que o público iria ver seria a Valkíria fazendo algo fora do comum com uma escova de dentes, denotando a sua loucura.

Além disso, haveria sim uma mulher de verdade no banheiro que estaria sendo monitorada por câmeras de verdade.

Nesses ensaios, eu levava alguns objetos de banheiro para improvisar com eles, como escova de dente e rolo de papel higiênico, por exemplo.



Foto 1 - Improvisando com escova de dentes (a)  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 2 - Improvisando com escova de dentes (b)  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 3 - Improvisando com escova de dentes (c)  
Fonte: Da autora (2013).

Em uma folha de diário, escrevi uma sequência que havia criado com uma observação que poderia ser utilizada na construção da "cena":

*1- Bolinha ----- 2- Abro pra frente (sentada de joelhos dobrados) -----3- Tiro papel higiênico da calcinha ----- 4- deito com todas as partes do corpo ao mesmo tempo -----5- volto----- 6 -faço volta (só que ao invés de bola, mexendo no cabelo) ----- 7- volto, pulinho----- 8- de lado de joelhos----- 9- braços (desmunhecam)----- 10- de quatro como um bicho até flexão----- 11- desce peixinho.*

*2- Deu coincidência com a parte do filme que eu rio e se repete um monte de vezes*

Também tive que trabalhar a atuação para as câmeras, afinal Valkíria só seria vista pelo público através delas. Comecei então a pesquisar essa relação que eu deveria ter com as câmeras.

Na busca por encontrar tal relação, surgiram coisas como jogar objetos na câmera (dando a impressão que eram para o público que a assistia), até uma certa relação de voyeurismo.

Num dos ensaios, por exemplo, enquanto improvisava com movimentos com a escova de dente incessantemente dentro da minha boca, observei o formato da escova de dente e percebi que poderia trabalhar com ela em uma conotação sexual.



Foto 4 - Frame 4 - Jogando papel higiênico na câmera  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 5 - Frame 5 - voyeurismo com a câmera  
Fonte: Da autora (2013).

Nessa atuação, fui pensando em partituras de micromovimentos, como um repertório só de movimentos com os olhos, só com a boca, só com mãos, só com pés.

Nesse estudo dos micromovimentos então, filmei apenas minha boca e com a câmera na minha mão descobri coisas como mostrar apenas a boca bem de perto respirando e daí a

câmera embaçava, brincando também com a textura da imagem passada.



Foto 6 - Micromovimentos  
Fonte: Da autora (2013).

Abaixo segue um trecho do meu diário de um dia de ensaio de "O Espelho":

*Terça-feira, 16 de abril de 2013. Na sala 401.*

*Ensaio " O Espelho"*

*Ensaiei corpo e câmera. O professor Rodrigo me dirigiu.*

*Dividir em momentos a relação com a câmera.*

*1º Momento: Como se a câmera fosse um espelho.*

*2º Momento: Relação sexual com a câmera.*

*Ele dirigiu para duas sensações: dor e gozo.*

*Uma coisa que achei interessante, onde parece que consegui conectar com a Valkíria, foi prendendo a respiração e soltando, arfando. Depois de não aguentar mais, olhando bem de perto para a câmera, eu colocava o meu rosto bem na frente da câmera. E repetia isso. Isso fez com que o meu olhar se transformasse e virasse o olhar da Valkíria"*

Os fatores iam se relacionando com o continuar do processo. Ainda alguns dias depois, escrevo no meu diário o motivo da respiração ofegante de Valkíria:

*Segunda-feira, 06 de maio de 2013.*

*Filmando descobri que legal que fica o barulho de respiração. E percebi que aquilo me passava uma ideia de ataque de pânico - sem ar.*

Como eu já havia passado pela síndrome do pânico uma vez, sabia como eram os

sintomas e como eles se davam, e ao colocar em prática os movimentos e ideias que foram aparecendo, reparei que apesar de intuitivo no começo, aquilo foi se tornando consciente e tomando uma forma bastante contundente em relação ao estado emocional da personagem.

Intuindo, procura-se estabelecer relacionamentos significativos para uma matéria e para nós. Seja qual for a área de atuação, a criatividade se elabora na nossa capacidade de selecionar, relacionar e integrar os dados do mundo externo e interno de transformá-los com o propósito de encaminhá-los para um sentido mais completo. Dentro de nossas possibilidades procuramos alcançar a forma mais ampla e mais precisa, a mais expressiva. Ao transformarmos as matérias, agimos, fazemos. São experiências existenciais- processo de criação - que nos envolvem na globalidade, em nosso ser sensível, no ser pensante, no ser atuante (OSTROWER, 2010, p. 69).

### 1.1.3. Dos problemas

Toda a partitura de movimentos seria "dançada" dentro da estrutura de canos com paredes de tecido nas quais estava desenhada a imagem de um banheiro.

Com a estrutura já levantada o próximo passo foi experimentar os movimentos e as partituras criadas, dentro desse espaço, seguidas de um ensaio de vídeo neste, para ver como se daria a imagem e como precisaria ser feita a iluminação dentro dessa estrutura.

Neste processo, vimos que o espaço era bem menor do que achávamos que seria, era quase como o tamanho de um box de banheiro, e precisei restringir bastante meus movimentos. E cada vez mais utilizar dos micromovimentos de olhos, mãos, boca, etc. Porém havendo essa restrição de movimentos, o sentimento de dor deveria ser potencializado na realização desses.

Também foi sendo colocada em jogo como proposta de trabalho, uma certa ambiguidade e confusão entre a personagem Valkíria e eu mesma. Nesse momento o processo de trabalho começava a mexer não só com as mágoas da personagem, mas também com as minhas próprias.

Além disso, tivemos alguns problemas para conseguir realizar o projeto, como a falta de aparatos tecnológicos e a falta de verba. Essas questões, aliadas a prisão de Valkíria e sua total falta de liberdade e segurança, tornando-se uma completa marionete na mão do público, o cada vez mais não saber os limites de toda essa "brincadeira", foram abalando minha

estrutura psicológica e fazendo eu me sentir realmente em uma prisão. Surgia ainda uma nova ideia, a de que Valkíria iria morrer de qualquer jeito independente da escolha do público, o que me fez sentir mais ainda sem escapatórias.



Foto 7 - Frame do vídeo de ensaio de vídeo  
Fonte: Da autora (2013).

## 1.2 TRANSFORMAÇÃO PARA NOVA CONFIGURAÇÃO

### 1.2.1. Tudo começa numa caixa

O processo criativo *O Espelho* não vingou. Muitos eram os problemas e diante das reais situações o processo não parecia poder ser realizável. A parceria foi desfeita e agora eu deveria fazer um processo sozinha.

Como a idéia do banheiro já era um grande problema, e a personagem Valkíria, como já comentei acima, se tornou para mim um pouco Marcela, resolvi abandonar o texto de *O Espelho*, e trabalhar essa prisão, que agora realmente eu estava sentindo, de outra forma.

Não há mais personagem. Assumo que agora a personagem sou eu mesma.

Na reunião de orientação do processo criativo, o professor Rodrigo Garcez sugeriu que eu pensasse em o que e que elementos que me traziam a prisão.

Uma simples caixa de papelão foi o objeto que me passou pela cabeça quando pensava em uma sensação de aprisionamento, de sufocamento, e a partir disso fui desenvolvendo a ideia de estar literalmente presa, de estar fechada dentro de uma caixa. O banheiro naquele

momento foi então simbolizado pela caixa. Configurei o sentimento de aprisionamento numa caixa, e a signifiquei como sendo uma cela; prisão.

O vídeo e a projeção são elementos que eu já utilizava no trabalho anterior, e que já vinha estudando e desenvolvendo um diálogo com o virtual e o que se passava ao vivo. No processo O Espelho era somente através das tecnologias, da câmera e projeção que o público iria ver a agonia da personagem. E aquela relação para mim ainda era forte. Então, para reafirmar e intensificar a idéia e a sensação que eu gostaria de passar, e estabelecendo esse diálogo do real com o virtual, cogitei a possibilidade de relacionar esses elementos tecnológicos com a caixa, assim como era relacionado o banheiro de Valkíria com as imagens transmitidas para uma tela de projeção do lado de fora deste.

Enquanto eu estivesse dentro da caixa e ninguém pudesse me ver, um vídeo estaria sendo projetado do lado de fora da caixa. Nesse vídeo o que ia ser mostrado era eu de dentro da caixa, porém, em um vídeo pré-gravado, já que a transmissão ao vivo foi um dos tópicos problemáticos no outro trabalho, mas que mesmo assim passaria uma impressão de que aquilo estava sendo gravado e transmitido para a projeção, ao vivo. Para esta filmagem contei com a ajuda do professor orientador Rodrigo Garcez que filmou e deu um apoio na direção deste.

Para dar ainda mais confusão a essa relação, ao vivo x pré-gravado, a ideia que tive foi deixar o vídeo que se passava, sem som, e gritar de dentro da caixa. Todo o som que tivesse na cena, seria eu de dentro da caixa que faria. Porém, logo mais, meus membros tentariam sair da caixa, denunciando que aquilo não estava sendo filmado ao vivo, e ao mesmo tempo criando um novo diálogo com o vídeo projetado.

A linguagem aí estabelecida pode ser relacionada com a linguagem da performance.

Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando com uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo ( COHEN, 2002, p. 28).

Outros elementos resgatados do processo O Espelho foram os micromovimentos que, aqui tiveram de ser muito menores, por se tratar de uma caixa. Aquelas partituras trabalhadas lá, aqui se reduziram ao máximo e o que ficou foram as partituras de olhos, boca, rosto, mãos, pés, dedos, todas denotando sofrimento e agonia.



Foto 8 - Frame da partitura dos micromovimentos dos olhos - Filmografia de Rodrigo Garcez  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 9 - Frame da partitura dos micromovimentos dos pés e dedos - Filmografia de Rodrigo Garcez  
Fonte: Da autora (2013).

## 2 CORPO LIBERTO

### 2.1 FORÇA MOTRIZ DO PROJETO CELAMAR - FORTE E PULSANTE

Como já se foi falado, o processo criativo O Espelho não existia mais, e eu agora entrara em uma nova configuração.

Observando a configuração “encaixotada” que estava obtendo, seria eu quem escolheria os rumos de eu mesma. A prisão já estava configurada, aqueles problemas-chave que havia no processo antigo, nesse foram solucionados e conseguiram ser materializados. A prisão estava lá. E o passado também. Agora era a hora de me livrar dele e assumir a minha liberdade. Tanto como Marcela (a nova "personagem" da peça, *performer*), como criadora.

Eu havia pensado tudo aquilo como um primeiro momento, e agora se tornava claro que a força motriz de meu novo trabalho era o desejo por liberdade. Estava na hora de sair da caixa. Nasce então o processo criativo CelaMar - Forte e Pulsante: CelaMar, meu próprio nome Marcela com as sílabas trocadas, e Forte e Pulsante, o título de um dos únicos textos da cena performática intermediática, que é um poema de minha própria autoria. Além de fazer um trocadilho com meu nome, CelaMar, pretende vislumbrar Cela, de cela de prisão significando o sentimento de aprisionamento e Mar, o grande mar da natureza, significando a liberdade.

#### 2.1.1. 1º Passo - Saindo da caixa

Como um primeiro passo, estava claro o que eu deveria fazer. Sair da caixa. Comecei então a trabalhar e a experimentar os movimentos possíveis com ela. Assim como eu fazia com os objetos do banheiro, agora era com a caixa que eu deveria improvisar.

Fiz basicamente o mesmo processo, deixava uma câmera ligada nos ensaios, para depois escolher e nomear os movimentos. Nesse momento as etapas de realização do projeto eram as mesmas. Veio-me a ideia de que o elemento da dança que eu trabalhava antes no momento de aprisionamento, poderia ser dado agora na saída da caixa. Passava de uma dança da morte, para um dança de libertação.

Novamente em outra folha de meu diário escrevi uma sequencia que criei para a saída da caixa através dos métodos mencionados no capítulo II, e mais algumas anotações:

*Saio da caixa (primeiro os pés, mãos, cabeça).*

- *Bichinho de 4*
- *Feto pro lado direito.*
- *Giro de joelho.*
- *Me estiro no chão.*
- *Cruz.*
- *Vira-vira.*
- *Pés na cabeça.*
- *Cambalhota.*
- *Ponte.*
- *Abro as pernas.*
- *Joelho fecha.*
- *Cambalhota para trás.*
- *Olha para a caixa.*
- *Dor na barriga.*
- *Mão no cabelo: fala - eu acho que o meu bem estar é bom para o mundo, não tente me convencer do contrário.*

*Explorar movimentos de saída da caixa. Tartaruga sem a casca.*





Foto 10 Sequência - sair da caixa  
Fonte: Da autora (2013).

Ainda depois de criada essa sequência fui improvisando um pouco mais nos ensaios, até estabelecê-la como produto final.

#### 2.1.2. A dificuldade de me libertar

O período de aprisionamento e a sensação de sufocamento eram muito fortes e se mostravam bastante vigorosos na cena. Libertar-me, porém, não seria tão simples. A saída daquela caixa não seria fácil, deveria ocorrer membro por membro e com certa resistência. Depois de ter conseguido sair da caixa totalmente, e realizado a dança de libertação, em que me via liberta das amarras do passado e pronta para dar o próximo passo, veio outro sentimento, o medo.

Como o medo era uma reação muito pessoal, era claro para mim que esse sentimento deveria ser configurado na cena. O forte sentimento de aprisionamento não me deixaria tão fácil, e agora se apresentava a mim através do sentimento do medo. O senti, o captei e agora

iria configurá-lo. Como configurar esse medo? Com os elementos da prisão que voltavam a me atacar. Volto minha memória não mais às sensações ou sentimentos de prisão, mas agora aos elementos que configurei como tal: a caixa e a projeção de minha imagem aflita dentro da caixa. Da caixa eu já havia me libertado, mas e do vídeo? E daquelas imagens de sofrimento? E daquela relação com a câmera? E dos micromovimentos sofridos advindos do outro processo? E daquela Marcela ou Valkíria presa e agoniada? Aqueles micromovimentos gravados ainda estavam presentes em minhas retinas, e sentia que aqueles olhos com seus micromovimentos voltavam a me olhar. Os meus próprios. Aqueles olhos repletos de sofrimento e agonia. Era aquela a imagem então que iria me perseguir.

Depois de terminada a dança da libertação quando eu finalmente me reergueria, as imagens gravadas apenas dos meus olhos voltariam a ser projetadas em mim, em meu corpo, já que agora não havia mais caixa, e eu tentaria fugir, mas ela me perseguiria até que por fim eu a matasse de vez.

Isso foi pensado da seguinte forma: alguém estaria manipulando o projetor, movimentando-o, fazendo a imagem me perseguir mesmo que eu corresse para os lados.

Eu fugia e chegava o momento de matá-la, mas como matar aquela imagem que ainda me assombrava? E mais concretamente falando, como matar uma imagem? Como primeira ideia e assumindo uma linguagem de performance foi me sugerido matar o projetor, pois era dele que vinham as imagens. Eu mataria o projetor com a caixa. Eu caminhava até ele despistando-o e colocaria a caixa em cima dele, encaixotando-o e metaforicamente falando, matando-o, deixando aquelas imagens no lugar delas, na caixa, com as memórias daquele passado aprisionado.

E assim foi realizada essa parte, pelo menos nas três primeiras apresentações.

Na operação do projetor pude contar com a ajuda de minha colega Isabela Martins que esteve me ajudando durante toda a criação deste processo.



Foto 11 - Frame do vídeo dos olhos- Filmografia de Rodrigo Garcez  
 Fonte: Da autora (2013).

### 2.1.3 O enterro da prisão

O fim de um período e começo de outro se daria neste momento, e esse fim seria configurado como um enterro. A caixa com a parte aberta virada para baixo cujo projetor estava dentro, na frente do palco, aliada à ideia de morte do projetor e das imagens de sofrimento, passava a ideia de um caixão.

A transmutação de energias que a cena daqui em diante sofreria, aconteceria na fala de um poema, dando alusão às últimas palavras do padre antes de enterrar o caixão do falecido. Como aquele processo de certa forma era o que se passava comigo, o orientador me sugeriu que eu usasse um texto de minha autoria. Lembrei-me de um poema que havia escrito há uns três anos. Ao lê-lo vi que tinha total relação com o processo criativo em questão. Havia escrito aquele poema em um momento em que sofria muito e percebi que existia nele a essência de meu sofrimento. O poema intitula-se Forte e Pulsante.

*quinta-feira, 10 de junho de 2010*

*Forte e pulsante*

*Às vezes fico imensamente triste  
 e me vem uma vontade forte e pulsante de chorar.*

*Então choro.  
forte e pulsantemente,*

*Minhas lágrimas descem molhadas e pesadas sobre meu rosto  
e vão alargando os meus olhos,  
minhas pálpebras inferiores descem desmanchadas,  
Meus olhos ganham estranha circunferência, e vão tomando conta de minha face  
todos ignoram minhas córneas caladas;*

*E ninguém sabe o que se passa aqui.*

*Minhas memórias, são mais meras memórias  
meus desejos, mais meros desejos  
quero gritar,  
gritos, meros gritos  
Mas quero mais que meros gritos  
insaciáveis gritos!*

*Meus dentes estão estridentes  
e meus ouvidos ruídos.*

*Minha visão agora necessita de roedores  
Não! Não precisa ter medo! Me dê sua mão! Me dê sua mão!  
Vou te levar para conhecer as ratoeiras*

*Sim, tem podridão, mas essa podridão é vasta e leve  
de ratos!*

*Meus poemas são sujos sabe?  
Não, me desculpe! Volte, volte! Não foi isso que eu quis dizer!  
Meus poemas nem sempre são sujos!*

*É que*

*Às vezes fico imensamente triste*

*e me vem uma vontade forte e pulsante de chorar*  
*Então choro.*  
*forte e pulsantemente,*

*Postado por Marcela quinta-feira, junho 10, 2010*

Ao final, como geralmente se fazem em enterros na hora da grande despedida, pego uma rosa, que se encontra escondida em um canto na frente do palco, e fazendo o sinal da cruz com ela, a beijo e a jogo no caixão dando um adeus definitivo ao corpo censurado.

## 2.2 CONFIGURANDO O CORPO LIBERTO

### 2.2.1. O primeiro elemento

Comentada com o professor orientador Rodrigo Garcez, a nova direção de libertação que o processo criativo iria tomar, novamente ele me sugeriu que eu pensasse nos elementos e demais coisas que me trouxessem a sensação e o sentimento agora de liberdade.

De forma totalmente sensória e intuitiva, o que veio em minha mente foi o vento. Estava aí um elemento que me trazia a sensação de liberdade. Porém, como configurá-lo? De que forma trazer o vento para cena?

No desejo de que todos pudessem senti-lo também comigo, me vinha a ideia de que realmente ventasse na cena e que realmente pudéssemos sentir o vento. Neste caso, pensei literalmente em um ventilador. Um grande ventilador que fizesse um grande vendaval. Fui atrás da ideia, porém os ventiladores faziam muito barulho e para usar aparelhos de alta tecnologia que podem ser instalados nos teatros não havia dinheiro nem estrutura necessária, além do barulho inapropriado, que seria de ventilador e não de vento em si.

Refletindo sobre as sensações de liberdade, que agora se relacionavam interiormente em mim como a sensação do vento, me questionava o que poderia trazer a sensação ou a impressão desse, já que o vento em si não seria possível. Algumas ideias me foram sugeridas pela professora Débora Zamarioli, que também esteve me apoiando e sugerindo ideias desde o início desse processo, como o movimento corporal que poderia denotar que ventava, ou o barulho do vento que eu poderia colocar de alguma forma, como um sopro, um assovio, uma gravação. O som de vento já me ajudava a passar um pouco da ideia que eu gostaria, mas

além do corpo, imaginava que eu precisava de um elemento que visualmente desse a impressão do vento.

Percebendo os caminhos que a liberdade ia tomando dentro de mim, lembrei-me de Isadora Duncan, renomada bailarina considerada a pioneira da dança moderna. Neste momento ela se tornara uma das minhas grandes inspirações para a configuração da liberdade.

Relacionei o ato de Isadora Duncan de "tirar as sapatilhas" dizendo não ao conservadorismo e tradicionalismo do balé clássico e sim a liberdade de um corpo e de sua própria expressividade, com a ideia de liberdade que eu queria propor na cena.

Segundo Roger Garaudy em seu livro *Dançar a vida* (1980), Duncan fazia seus movimentos inspirada nos fenômenos da natureza como o movimento das plantas, o fluir das ondas, a força das tempestades e, vindo de encontro com o fenômeno pretendido para minha cena, o vento.

Além disso, para libertar totalmente o movimento e a expressão do corpo, e inspirada nas danças rituais da Grécia antiga, Isadora Duncan, passou a dançar apenas com uma túnica ou xale. Os pés descalços e cabelos soltos reforçavam ainda mais a noção de liberdade.

Em um parágrafo de sua autobiografia *Minha vida* (2012), traduzido por Beatriz Horta, nota-se que Duncan vai trazer também a questão da nudez, elemento esse que do mesmo modo me serviu de inspiração.

Na infância, não tive brinquedos ou brincadeiras de criança. Muitas vezes fugia sozinha para as florestas ou à praia junto do mar, e lá dançava. Sentia que meus sapatos e roupas apenas me estorvavam. Meus sapatos pesados eram como correntes; minhas roupas eram minha prisão. Por isso eu tirava tudo. E sem olhos me espiando, inteiramente só, eu dançava nua diante do mar. E parecia-me que o mar e todas as árvores dançavam comigo (DUNCAN, 2012, [s.p.]).

Comentado com o orientador sobre minha nova inspiração e a ideia de dançar com algo que desse leveza, ele me mostrou um vídeo do grupo de dança Momix intitulado *First Born*, onde os dois bailarinos dançam apenas com um tecido que parece ser um tule. Com esse tecido pude então configurar a ideia de um visual de leveza que se joga e se deixa modular pelo vento, é quase como se ao me movimentar o tule desse forma ao vento gerado pelo movimento.



Foto 12 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (a)  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 13 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (b)  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 14 - Frame do vídeo First Born do grupo MOMIX (c)  
Fonte: Da autora (2013).

Assim como Isadora Duncan dançava com sua túnica, iria eu dançar com meu tule. Assim como Isadora Duncan dançava os fenômenos da natureza, dançava eu o vento, descalça e com os cabelos soltos. Pretendia assim chegar a uma ideia de liberdade sensória-emocional. O tule com meus movimentos aliado à gravação de meus assovios, aí estava configurado o primeiro elemento de minha liberdade, o vento.

Esses movimentos seriam uma dança, porém eu não iria dançar uma música e sim minha própria liberdade. Iria dançar meu vento, meus assovios.

Como geradores dessa ideia surgiram nomes como Mary Wigman e Merce Cunningham, importantes bailarinos e coreógrafos da dança moderna, que tratavam de uma maneira diferente a música em relação à dança.

Roger Garaudy ainda comenta em seu livro sobre esses dois bailarinos. Mary Wigman ousou dançar o silêncio, para ela a música não era necessária, sua dança culminava no improviso e centralizava-se nas emoções. Para Cunningham, a dança deveria ter forte ligação com o aqui e o agora, tornando-se um movimento natural, que buscava explorar os elementos sugeridos pelo acaso, além de para ele a música representar apenas um acompanhamento, não precisando ter uma harmonia com os elementos dos bailarinos.

Inspirada nessas ideologias, eu dançaria com o tule ao som de meus assovios, movimentos improvisados, brincando com sua leveza.

Porém, com a opinião pessoal de que no meio de tantas emoções não coubesse apenas uma linha ideológica, e com a pretensão de que o sentimento de alegria que agora eu tentava

passar, fosse aumentando, pensei que, depois de um dado tempo em que eu estivesse dançando apenas o som de meus assovios, eu pudesse, voltando ao exemplo de Isadora Duncan, mixar os assovios a uma música instrumental, 6 Momento musical Op. 94 de Schubert, a mesma música que a própria Isadora Duncan dançou em uma de suas apresentações. Pude ver o vídeo dessa apresentação no site do Youtube.<sup>1</sup>

### 2.2.2. O segundo elemento

Recordemos aqui que no projeto de O Espelho, enquanto as imagens da personagem Valkíria no banheiro estariam sendo transmitidas ao vivo, ao mesmo tempo seria rodado um curta pré-gravado com as memórias da personagem. O curta chegou a ser feito, porém mostrava apenas as vivências dela no banheiro. Como aprimoramento do curta a ideia foi que gravássemos cenas que fossem memórias misturadas com delírios. Uma das ideias de cena a ser gravada, era uma em que Valkíria escovasse os dentes no mar e tomasse banho como se estivesse em um chuveiro.

Com a imagem dessa cena fixada em algum lugar de minha mente, correlacionei-a com a ideia que o próprio título desse novo processo denota em uma de suas sílabas, o mar, um dos meus elementos de liberdade. Pensei então em capturar um pouco da ideia e adaptar para o novo contexto. Não seria mais Valkíria em um de seus loucos delírios ocasionados pela sua prisão doentia no banheiro, mas de fato Marcela em sua realidade, liberta, jogando-se nua no mar. Enquanto aquele não passava de um delírio para Valkíria, esse era um êxtase real da liberdade para Marcela.

Iria trabalhar essa cena com o elemento do vídeo e da projeção novamente, o mar deveria aparecer como ele realmente é, não apenas como uma metáfora como foram trabalhados os outros elementos, além de referenciar uma cena performática intermediática.

Sobre a utilização dos Elementos Cênicos no discurso da *Mise en Scène*, Renato Cohen vai dissertar que: “O uso de multimídia cria o que Schechner chama de *mutiplex code* que vem a ser o sinal capitado a partir de uma emissão multimídica, reforçando esse efeito da ‘re-signagem’” (COHEN, 2002, p. 66).

A ideia a princípio era apenas fazer o vídeo, porém ainda não sabia como relacioná-lo com a minha atuação ao vivo. O fiz, o editei e depois fui experimentá-lo projetando-o no grande pano preto no fundo do palco.

---

<sup>1</sup> O vídeo está disponível no seguinte link: <<http://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>>. Acesso em out. 2013.

### 2.2.3. Das gravações

Numa manhã de sábado do dia 22 de junho, fui com uma grande equipe de colaboradores para as dunas do Santinho realizar as primeiras filmagens. Nesse estavam presentes, o professor orientador do processo criativo Rodrigo Garcez que foi quem filmou, a professora Débora Zamarioli que ajudou na direção, e os graduandos de artes cênicas Gregori Homa que fotografou, e Isabela Martins que além também estar gravando cenas para o seu processo criativo, foi que me concedeu a oportunidade e esteve me dando total apoio.

Neste lugar não havia mar, apenas areia e a areia foi um elemento surpresa para mim. A princípio o elemento com que eu iria trabalhar era o mar, porém seria bastante interessante experimentar a areia. Ela é o caminho para o mar, um caminho de liberdade a ser traçado para chegar ao êxtase da libertação. Refletindo em um simbolismo para isso seria como se a areia fosse o sexo e o mar, o orgasmo.

As movimentações e a coreografia filmadas foram totalmente improvisadas no momento da filmagem, na pretensão de que fosse algo espontâneo e livre, sem marcações definidas.

Fiz com imagens retiradas do google um rascunho de storyboard para visualizar como eu gostaria que fossem os quadros de filmagem. Porém por questão de tempo e as condições que tínhamos no dia, só foi possível gravar alguns deles.

## Storyboard

 <p><i>(Parte de cima nua, com os braços tapando os seios, soprando uma pena, ou algo assim)</i></p>	 <p><i>(girando com os braços abertos, aparece o céu e a areia ou o mar)</i></p>	 <p>a liberdade só será possível quando você estiver tão inteiro que também possa enfrentar a responsabilidade de ser livre.</p> <p><i>(Movimento com os cabelos)</i></p>
 <p><i>(Cabelos ao vento)</i></p>	 <p><i>(Sentindo a liberdade, aparecem céu e mar)</i></p>	 <p><i>(Exatamente o mesmo movimento e a mesma paisagem só que sem os balões)</i></p>
	 <p><i>(Gostaria que fosse filmado dessa perspectiva da foto)</i></p>	 <p><i>(Eu pulando só que aparece só o céu sem a grama embaixo)</i></p>
 <p><i>(Talvez filmar algo assim, somente com a parte de baixo do figurino)</i></p>	 <p><i>(Ideia de liberdade que seria na areia, rolando na areia talvez)</i></p>	 <p><i>(Correndo nessa posição, deixando o vento bater)</i></p>



Foto 15 - Storyboard - imagens retiradas do google  
 Fonte: Da autora (2013).

Além do storyboard tive que pensar no figurino que eu estaria vestindo nas filmagens. Ainda com a ideia de uma vestimenta que fosse leve, aberta e pudesse fazer o movimento do vento, pesquisei na internet algumas imagens como inspiração.



Foto 16 - Inspiração para figurino das filmagens nas dunas - retirada do Google  
 Fonte: Da autora (2013).

Refletindo sobre o figurino para as filmagens, percebi que eu ainda não havia estabelecido um figurino para a cena. Pensei então nas cores que eu poderia usar. Por uma questão de relação já estabelecida na cultura, pensei no branco para dar um tom de leveza, limpeza e paz. Peguei então uma blusa branca na qual fiz uns cortes baseados nas minhas pesquisas, e um vestido também totalmente branco de tecido muito leve e o amarrei como saia. Para completar o visual que eu usaria no dia, pensei em estar de pés descalços e cabelos soltos, fazendo referência às inspirações de Isadora Duncan e usaria como maquiagem apenas um corretivo e base para deixar o rosto limpo, deixando-o mais natural possível.



Foto 17 - Dunas do Santinho - Fotografia Gregori Homa (a)  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 18- Dunas do Santinho - Fotografia Gregori Homa (b)  
Fonte: Da autora (2013).

#### 2.2.4. O êxtase da libertação

Por motivo de tempo, as filmagens no mar seriam realizadas outro dia.

Eu vinha pensando no figurino que eu usaria nesta cena, e com as influências de Isadora Duncan vislumbrei o nu.

A ideia é que durante a cena performática eu fosse me livrando do sentimento de aprisionamento e me limpando. Como havia o tule branco que já estava inserido na cena, e o branco até nas filmagens se utilizava de uma ideia de limpeza, pensei que ao contrário do branco eu poderia usar o preto, dando a ideia daquele mau sentimento que estava em mim e que deveria me livrar. Vislumbrei então estar nua, usando apenas uma calcinha preta. Como minha pele é branca, minhas unhas seriam pretas e o bico dos seios também, e deles eu iria me limpar.

As unhas seriam limpas com as ondas do mar, tirando o esmalte preto das unhas das mãos e dos pés. A calcinha eu iria tirar quando fosse entrar no mar, me livrando de um dos últimos elementos obscuros que ainda restariam em mim, mergulhando nua no mar, e alcançando assim o êxtase da liberdade.

A liberdade ofende. Mulher de olhos brilhantes, Isadora é inimiga declarada da escola, do matrimônio, da dança clássica e de tudo aquilo que engaiole o vento. Ela dança porque dançando goza, e dança o que quer, quando quer e como quer, e as orquestras se calam frente à música que nasce de seu corpo (GALEANO, 1998, [s.p.]).

Ainda nessa parte final, considere a possibilidade de adicionar algum texto, afinal por enquanto só havia um poema durante a cena performática toda, e que ainda fazia parte de um momento aprisionado. Porém dessa vez eu o gravaria e editaria unindo-o com essa última filmagem. Agora gostaria de um poema que vislumbrasse a liberdade.

Por um desses acasos do destino, um amigo Felipe Lee Cosme, poeta, me enviou o seguinte poema que ele havia escrito há alguns dias, e que, no entanto era exatamente do que eu precisava.

Há um mistério nas palavras e entre as palavras, como existem nos gestos e no silêncio entre os gestos. Algo está mudando em mim, quando te olho, quando me olho, quando percebo o que sou em ti, quando percebo o que és em mim, numa transição sem conceitos, sem razão, inexplicável. São palavras, mas não somente palavras. São gestos, mas não somente gestos. Teus dedos levitam algo de ti, quando te permites sentir o que não sentias, quando estás te abrindo para profundas sensações de liberdade do que és. É uma dança, é um ritual de mudança das células, e da essência delas. Um gesto não é um gesto somente, quando teu olhar cruza com o espelho do que és, e te mudas, e percebes essa mudança.<sup>2</sup>

Com a permissão concedida por ele, mais um poema agora estava incluído na cena.

#### 2.2.5. Das músicas presentes no trabalho

A música neste processo criativo veio quase como um dos últimos elementos, e é por isso que discorro separadamente, neste tópico, sobre ela. As cenas foram criadas independentes da música, algumas até mesmo no silêncio, buscando os sons da respiração e de meu próprio corpo. Talvez seja por isso que muitas delas acabaram sendo mixadas com sons gravados, gerados de meu próprio organismo, como por exemplo, sons de gritos e respiração, suspiros, e assovios, além de ter sido uma alternativa, na impossibilidade do momento de obter uma música que viesse da cena, como pretendido por mim e meu professor orientador Rodrigo Garcez.

---

<sup>2</sup> Poema de um amigo da autora. Felipe Lee Cosme, poeta

Como comentei anteriormente, esse processo criativo foi sendo criado baseado nas coisas que eu estava vivendo, e as músicas que foram escolhidas vieram da mesma forma. As músicas presentes na cena são:

Foolish Games - Jewel

Sycamore feeling - Trentemoller

Solo (2000) - Beat Furrer

6 Moment Musical Op. 94 - Schubert

Wonderful tonight instrumental - Eric Clapton

Tristezas de um violão - Garoto

Pode-se notar que não há unidade na seleção de músicas escolhidas. As músicas não são todas instrumentais, nem todas cantadas, também não há um idioma em comum, nem um ritmo, são de natureza totalmente diferente entre si. Ouvi de um espectador que elas soam como um caráter de psicodrama. Para mim não havia a preocupação ou a necessidade que elas se dessem de forma organizada ou coerente, quando no momento o que eu gostaria de poder transpor para a cena era a total confusão e o turbilhão de emoções e pensamentos que passavam em mim, não existindo uma unidade certa para isso, talvez a singularidade dessa seleção fosse a própria não unicidade.

A primeira música citada acima, Foolish Games, da cantora *estadunidense* Jewel, foi apresentada para mim através de um amigo. Ao ouvi-la senti total identificação com o momento que eu passava interna e externamente, e conseqüentemente ela pareceu se encaixar no momento da cena em que estou tentando de sair da caixa, pois ela passava o mesmo sentimento que eu pretendia para esse momento da cena. As músicas Wonderful tonight instrumental de Eric Clapton e Tristezas de um violão de Garoto, também foram selecionadas de maneira parecida.

Como já comentei em outro tópico, no momento em que saio da caixa e faço minha dança de libertação, experimento aí um pouco da linguagem da dança contemporânea. Essa me remeteu às aulas de dança contemporânea que fiz durante um tempo na escola Célula Dança, onde usávamos a música Sycamore Feeling, uma das experimentações do músico dinamarquês Trentemoller, em algumas coreografias, a música com sua sonoridade e ritmo pareciam se encaixar na sensação proposta para a cena e a partir daí ela foi escolhida para tocar na dança da libertação.

Eu fazia o momento que intitulei como Perseguição dos olhos no silêncio, mas parecia que faltava algo. Então em um dos ensaios, o meu colega e um dos grandes colaboradores

para desse processo, Gregori Homa, que estava presente, comentou sobre o diferente trabalho do músico francês Beat Furrer que poderia combinar com aquele momento. Pesquisei e realmente notei que as músicas dele faziam total conexão com essa parte da cena, escolhi então Solo (2000) que melhor parecia se relacionar.

A música 6 Moment Musical Op. 94 de Schubert foi inspirada em uma das apresentações de dança de Isadora Duncan, como já comentei anteriormente.

Depois das três primeiras apresentações, no período em que houve mudanças depois do recesso, em concordância com meus novos colaboradores a última música Tristezas de um violão de Garoto, foi retirada pelo fato de causar certo estranhamento na cena final e a música Wonderful tonight foi prolongada no lugar dessa.

### 3 DA ENCENAÇÃO

#### 3.1 . Uma questão de ordem

No meu processo criativo, divido a cena performática em momentos. Há o momento da caixa, da saída da caixa, da dança da libertação, da perseguição do olho, do poema, do vento, da liberdade na natureza e do êxtase da liberdade com o mar e a nudez.

Cada momento foi pensado separadamente, quase como quadros de um storyboard, e depois interligados.

Através de um trabalho de simbolização destes quadros, busquei fazer uma releitura do que eu estava vivendo.

Esse processo de simbolização pode ser visto na forma como trabalhei com as cores preto e branco na cena. Os elementos do figurino, como a calcinha preta, as unhas pretas, simbolizam a escuridão, o sentimento de prisão. O mar sendo o elemento de liberdade, como já mencionei acima, limpa, leva toda a sujeira e os maus sentimentos embora.



Foto 19 - Frame dos pés com unhas pretas – Filmografia Rodrigo Garcez  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 20 - Frame dos pés sem as unhas pretas - Filmografia de Rodrigo Garcez  
Fonte: Da autora (2013).



Foto 21 - Tirando a última peça preta – Filmografia de Rodrigo Garcez  
Fonte: Da autora (2013).

Discorrendo sobre esse momento final de ligar os quadros, ou seja, interligar os momentos, surge outro tópico, a ordenação. Fayga Ostrower (2010) trata sobre essa questão em seu livro sob o subtítulo Ordenações, argumentando sobre a importância que a ordem, ou seja, a disposição dos elementos, possui na obra. É através da ordenação que será possível a

comunicação de seu significado.

“[...] a forma incorpora e expõe o conteúdo significativo. Comunicando-nos suas ordenações, a forma nos comunica a razão de seu ser e o sentido.” (OSTROWER, 2010, p. 97).

Ela ainda comenta que a proposição matemática “a ordem dos fatores não altera o produto”, jamais se aplicaria as configurações.

Para refletir sobre isso, refiro-me aqui, a ideia que proponho em minha cena que é a de ir me limpando e me livrando dos sentimentos de aprisionamento. Um dos fatores que foram configurados como esse sentimento de prisão, são as peças de figurino e as pinturas de cor preta que estão em meu corpo, e que no decorrer da cena vou tirando e me lavando. A significação de que me liberto delas, só é possível porque coloco o momento, ou o “quadro”, em que é projetada a imagem de minhas unhas sendo limpas pelo mar e tirando a última peça de roupa preta antes de entrar nele, como quadro anterior ao que eu apareço completamente nua. Se eu colocasse depois desse, ao invés do momento do nu, o momento do poema, por exemplo, onde apareço vestida com o tule e com as unhas e bicos dos seios ainda pretos, não seria possível essa leitura de limpeza e de libertação.

Foi analisando e percebendo isso que fui designando a ordem dos momentos, colocando cada quadro em seu devido lugar.

### 3.2. Das mudanças

Depois das três primeiras apresentações, tivemos um período de recesso. Na volta desse algumas coisas foram modificadas por questão de tempo e foco de interesses, e agora tinha novos colaboradores, a Thaís Leilane Leite que iria operar o projetor, e o Márcio Cabral que me deu uma ajuda na direção e com os elementos técnicos, ambos colegas de faculdade.

Desta vez, com o trabalho já tendo sido apresentado três vezes, observei o produto como um todo e podendo analisá-lo melhor com as filmagens realizadas pelo professor Rodrigo Garcez, pude ver como o trabalho havia sido configurado e notar algumas falhas que com a ajuda desses novos colaboradores pude reajustar e melhorar.

Analisando em conjunto, pude notar uma falha na significação da cena performática intermediária, no momento em que mato o projetor. No final da parte em que os olhos me perseguem, intitulada aqui “A dificuldade de se libertar”, faço uma metáfora de morte do projetor, colocando a caixa em cima dele, me livrando assim daquela imagem assombrada. Porém, nos momentos finais do CellaMar, o projetor é usado novamente, projetando as cenas gravadas da praia no grande pano preto. Aí nota-se uma grande incoerência, pois se eu já

havia matado o projetor, ele não deveria retornar.

O que eu pretendia nessa cena era matar aquela imagem que me assombrava. Foi me sugerido então pelos meus colegas que quando eu estivesse fugindo dos olhos, eu os dispersasse e me aproximando aos poucos da caixa fazendo com que eles acabassem perdendo o foco em mim e ficando projetados na caixa. Eu lentamente e discretamente fecharia a caixa, colocando sua parte aberta para baixo, encaixotando-os, assim matando apenas a imagem e não o projetor. Aí deveria haver total sincronia da abaixada da caixa com o desaparecimento da imagem.

Observando também a imagem que tínhamos gravadas dos olhos percebi que não se podia ver muito bem, pois não eram apenas dois olhos, eram os olhos, as sobrancelhas, às vezes aparecia um pouco do nariz, e os movimentos que eles faziam atrapalhavam a visualização da projeção, mesmo porque essa filmagem no começo não havia sido gravada para isso. Então pensamos que poderíamos gravar apenas um olho, e o resto do rosto pintado de preto, para quando projetada, a imagem funcionasse melhor.

Em uma tarde, eu e minha colega Thaís, pegamos uma sala de ensaio, e na tentativa de obter um fundo preto onde pudesse ver apenas um olho, pintamos meu rosto com tinta preta, maquiagem de palhaço, e com a câmera bem próxima a um dos meus olhos, gravamos algumas partituras de micromovimentos deste. Na edição trabalhamos nos tempos de cada micromovimento, o sincronizando com a minha nova movimentação criada para essa parte. Para facilitar a edição selecionamos as tomadas e intitulamos os micromovimentos, assim como eu fazia na criação das minhas partituras dos outros momentos. As micropartituras foram intituladas: Olho desesperado, olho pros lados, olho sentimental, vídeo 1 (calmo, lado, cima).



Foto 22 - Frame do vídeo “Olho desesperado”  
Fonte: Da autora (2013).

Na edição também notamos que a tinta dava um brilho que não era o pretendido, porém como não havia muito tempo para a apresentação deixamos dessa maneira, que funcionou muito melhor que a outra filmagem dos olhos.

Ainda nessa reformulação da cena performática intermediária, o Márcio deu a ideia de que eu dialogasse mais com o vídeo projetado, sendo que na hora que eu começo a caminhar em direção ao mar na filmagem, eu me sincronizasse com a filmagem e entrasse na cortina, misturando o eu da cena com o eu da filmagem. E quando eu voltasse de trás das cortinas, que era o momento do nu, eu voltasse além de nua, molhada e com os cabelos molhados, pois na filmagem eu mergulho no mar, além de aproveitar esse único momento fora do palco para limpar a tinta preta dos seios.

Além dessas modificações que só vieram a acrescentar, pensamos melhor na iluminação. Esta foi agora concebida pelo Márcio e pelo operador de luz Gabriel Guedert, refletindo numa melhor significação através dessa. Numa tentativa de retirar o excesso de cores que havia, reforçando os símbolos, agora só seria usada iluminação branca, azul e um leve amarelo na parte da areia. Outra ideia sugerida por ele também, foi que durante toda a cena, eu estivesse com o corpo inteiro com pancake branco, contrapondo com a cor da caixa que agora era preta, reforçando o simbolismo proposto. Na parte da iluminação ele teve a ideia de que a luz branca poderia estar saindo da caixa, trabalhando muito bem com a maquiagem branca que eu usava por todo o corpo e com a textura do tule. Quatro lâmpadas de emergência brancas foram coladas então dentro da caixa. E aí estava uma nova configuração

de iluminação.

Algumas coisas que foram mexidas acabaram influenciando em outras, que foram resolvidas na própria encenação. Agora não haveria mais um enterro do projetor em si, a parte da rosa seria cortada, sendo criada outra partitura para esse momento da fala do poema, e uma nova relação com a caixa antes de ser totalmente dispensada da cena.



Foto 23 - Frame do vídeo de um ensaio  
Fonte: Da autora (2013).

Aqui podemos ver que uma obra nunca está completamente pronta, e vislumbrar a ideia do *Working in progress da arte, onde nós como criadores e pesquisadores estamos sempre descobrindo, reconfigurando e abrindo novos leques de possibilidades para a cena*. Fayga (2010) também pode surgir aqui como um forte ponto de referência quando explica sobre níveis integrativos e qualidades.

"[...] a cada nível, de acordo com a crescente complexidade e organização nos inter-relacionamentos, surgem qualidades novas." (OSTROWER, 2010, p. 95).

Esse processo criativo desde seu início passou por muitas mudanças, porém essas mudanças de alguma forma fizeram parte do trabalho, elas próprias também são os níveis integrativos, pois com elas foram aparecendo o que Fayga trata como propriedades novas.

Podem até não corresponder às propriedades de um estado anterior, porquanto essas qualidades novas se originam exclusivamente nas condições estruturais da nova configuração. São qualidades que se referem diretamente às coerências da integração alcançada, à sua nova forma (OSTROWER, 2010, p. 95).

O roteiro final então ficou da seguinte maneira:

- 1º - Momento na caixa
- 2º - Dança da libertação
- 3º - Perseguição dos olhos
- 4º - Poema
- 5º - Dançando o vento
- 6º - Caminho para o êxtase da liberdade
- 7º - Êxtase da liberdade no mar

### 3.3. Compartilhando com o público

No final da quarta apresentação deste processo criativo, realizada no dia 19 de setembro, abri um espaço de conversa com o público, na pretensão de me inteirar sobre a visão deles a respeito do CelaMar.

Uma mulher da plateia pediu para que eu comentasse um pouco sobre como foi o processo. Respondi que contei com a ajuda de muitas pessoas e comentei um pouco sobre o trabalho pretendido com as cores.

Depois um professor da universidade me perguntou a respeito da seleção das músicas. Tentei lembrar-me dos conceitos que haviam dito se encaixar neste trabalho, porém não eram essas coisas que naquele momento eu tinha a dizer, não haviam nomes a serem ditos, conceitos ou estéticas de referência, não naquele momento, então em um ímpeto respondi tentando esclarecer a todas as perguntas já feitas. Disse que iria ser bem sincera, que esse processo era uma fase da minha vida e as músicas que se encontram nele foram músicas que se apresentaram para mim nesse dado período e que de uma forma me tocaram. Uma delas, por exemplo, chegou a mim quando eu estava triste em minha casa e, trocando mensagens com um amigo, ele me enviou uma música. Eu à escutei, e ela me tocou, coloquei-a então no meu processo.

Depois de ter discorrido sobre isso, me pareceu que o meu próprio processo criativo tornou-se mais claro para mim, e as respostas foram fluindo, jorrando e mergulhando nas pessoas.

Um rapaz que estava na plateia resolveu falar, disse que estava deprimido. Houve um momento de riso nervoso da plateia e ele perguntou se eu usava o teatro como terapia, ou o trabalho só se formulava depois do sofrimento passado. Eu disse que os dois. Inquieto, ele comentou num tom de questionamento que um trabalho desse tipo poderia talvez soar como narcisista, e gostaria de saber o que eu pensava sobre isso. Eu falei que já havia refletido a

respeito em um momento de crise com a minha própria arte, e que me questionando pude ver que o que eu queria e que busco fazer é ser um espelho, um espelho para quem assiste. Um espelho de sentimentos, de emoções, de fases e dos ciclos que, afinal, todos passamos. E ainda comentei que o fato de ele ter se sentido a vontade de declarar ali diante de todos, seu estado emocional, soava para mim como um sinal de que meu trabalho estava funcionando.

As pessoas aos pouco foram se sentindo a vontade para falar. Então, outro rapaz perguntou sobre a questão do nu, como eu lidava com isso. Respondi que nunca tive muito pudor e que via e tratava do meu corpo como se ele fosse um objeto cênico. Um outro ainda perguntou se eu ensaiava nua ou não, falei que as vezes. Ele perguntou também se o nu foi uma construção para mim, no sentido de algo que precisava me libertar durante o processo, respondi que não pela perspectiva do pudor, mas que sensorialmente o que mais eu conseguia vislumbrar como o êxtase da liberdade era o nu e o mar.

Terminado esse tempo de conversa, as pessoas do público vieram me cumprimentar e uma estudante que não havia falado antes, comentou sobre a agonia que ela sentiu no começo, na cena em que eu permaneço dentro da caixa. Ela comentou de como aquilo para ela era agonizante, e que ela estava na torcida para que eu saísse da caixa. Outros dois estudantes que assistiram, também comentaram que em alguns momentos eles pensaram que deveriam tentar me tirar de dentro daquela caixa.

## 4 CONCLUSÃO

Fayga Ostrower, ao discorrer sobre uma talvez psicologia das palavras e do uso da fala, comenta em seu livro, sob o subtítulo Falar, simbolizar, a ocorrência de "um deslocamento do real físico do objeto para o real da ideia do objeto", ou seja, isso se dá quando usamos as palavras, tentando expor através delas a ideia de algo que antes era apenas matéria.

“O homem usa palavras para representar as coisas. Nessa representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência.” (OSTROWER, 2010, p. 22).

É isso que pretendi nestas páginas, conseguir mostrar através de um diário de trabalho e de suas relações com a linguagem da performance e dos argumentos de Fayga sobre princípios da criatividade, um pouco da ideia que está embutida nos elementos e no produto final da encenação de CelaMar - Forte e Pulsante, na tentativa de transpor para a linguagem das palavras, um trabalho bastante intuitivo, metafórico e sensorial.

O que antes se encontrava apenas na linguagem prática, agora passa por um processo de teorização, que decorrente de um distanciamento, eu mesma, consigo analisar e autoanalisar o trabalho, trazendo também para o consciente, os elementos que ainda permaneciam em caráter inconsciente.

“Orientado por um propósito básico seletivo e qualificador, o falar torna-se mais do que um assinalar, torna-se um representar as coisas com seus conteúdos, torna-se um avaliar e um significar.” (OSTROWER, 2010, p. 21).

Através desse distanciamento, além de relatar sobre o processo de criação realizado, observo de que forma algumas noções e conceitos da teoria da arte, se mantiveram e se transformaram desde quando conhecidos até o momento de sua aplicação.

Conceitos como o de *performer* e configuração foram expostos e colocados em jogo neste trabalho. Relacionando os caminhos que fui desenvolvendo em meu processo criativo com os pensamentos de Fayga e Cohen, fui dissertando e estabelecendo visões a respeito de tais conceitos.

No começo da faculdade ainda desconhecia a linguagem da performance, chegava portanto apenas baseada nos conceitos de personagem e estrutura estabelecidos pelo teatro tradicional. Cohen cita em seu livro a estrutura de encenação que um teatro deveria ter, para ser considerado teatro, segundo a afirmação de Jacó Guinsburg em seu livro "O Teatro no

Gesto" (1980).

“[...] para este, a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência.” (COHEN, 2002, p. 28).

A linguagem da performance questiona esse e outros conceitos pré-estabelecidos, e anarquicamente mostra um outro leque de possibilidades, colocando essas verdades em discussão.

Cohen chega a comentar que o “atuante” não precisa ser necessariamente um ser humano, pode ser até mesmo um boneco, um objeto, ou uma forma abstrata qualquer, o “texto” pode ser um conjunto de signos que não precisa ser apenas simbólico (verbal), mas também pode ser icônico (imagético) ou até mesmo indicial, e quando vai argumentar sobre a necessidade de um “público” para algo ser considerado arte, ele menciona Adolphe Appia com sua proposta de existir uma cena que não haja espectadores, só atuantes, a chamada “Sala Catedral do Futuro”.

“[...] a supressão deste implicaria algo como um psicodrama, onde todos têm a possibilidade de ser espectadores-atuantes [...]” (COHEN, 2002, p. 29).

Como afirmei anteriormente, categorizei esse trabalho como sendo uma cena performática intermediária, ou seja, não se trata de uma performance em si, apenas possui elementos dela. Não posso deixar de admitir que acabo usando de alguns aspectos das formas ditas por Jacó Guinsburg, quando ele fala da existência de um atuante e de um público, e de certa maneira, da linha narrativa da forma aristotélica, o que fugiria da ideia de estrutura de performance segundo Cohen (2002).

“A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma collage como estrutura e num discurso da mise en scène.” (COHEN, 2002, p. 57).

Interessei-me muito por essa nova linguagem, e nesse processo criativo, assim como no decorrer de minha formação no curso de artes cênicas, me coloquei a arriscar-me em experimentos.

Conhecendo e estudando mais sobre a linguagem da performance nas disciplinas de Performance I e II, com os professores Fábio Salvatti e Rodrigo Garcez, fui ampliando minha visão tanto de estrutura como de conceito de encenação.

Na performance surge a figura do chamado artista *performer*. Geralmente quem está atuando não é um personagem, mas sim o próprio artista, entretanto esse artista não estará em seu estado natural do dia-a-dia, mas sim em outro estado, em um estado de ritual.

“E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está

compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia.” (COHEN, 2002, p. 58).

Cohen (2002) cita o exemplo do *performer* Joseph Beuys, “*é lógico que o que Beuys faz na sua performance é diferente do seu fazer cotidiano*”.

Mesmo que, como comentado na introdução deste trabalho, o CelaMar - Forte e Pulsante seja uma criação baseada em cima de minhas próprias experiências de vida e sentimentos, onde pude também fazer relação com a chamada organização pelo self, cuja as performances são baseadas na própria vida do artista, seria um tanto equivocado falar que eu fiz a mim mesma:

“[...] este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de self as context.” (COHEN, 2002, p. 58).

Sou Marcela, mas o que faço é representar sensações e sentimentos em cima de eu mesma.

Ainda, como base, acompanhando tudo isso, quase como uma essência do meu fazer, aparece a ideia de configuração segundo Fayga, arraigada nesse processo.

O que posso afirmar é que meu processo é totalmente uma configuração. A configuração segundo ela passa por um processo de inter-relacionamento entre o nosso mundo interior e exterior, e é dada através de associações, memória e percepção, que resultam em formas.

Sinto a sensação de liberdade, portanto através de inter-relacionamentos e associações de minhas memórias e percepções ocorridas ao longo de minha vida, vou configurá-las em algum elemento ou forma. Pode-se observar isso quando disserto sobre as associações das cores que uso na cena, como o preto e o branco, e dos elementos, como a caixa que configura minha prisão, e o mar que configura minha liberdade. Além de todo o resto, como o figurino, música, maquiagem e etc, que passaram pelo mesmo processo.

Como o que eu gostaria de passar para a cena não era uma história nem uma ideia, mas sim sensações e sentimentos, buscava uma maneira de conseguir transpor esses para a cena. Durante todo o decorrer do trabalho as ideias surgiam para mim de maneira bastante intuitiva e sensória, e é por isso que a artista plástica e sua teoria das configurações se encaixaram perfeitamente neste trabalho. Ela menciona muito sobre a questão da sensibilidade e da intuição do artista.

“Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula

principalmente através da sensibilidade.” (OSTROWER, 2010, p. 12).

No entanto, ela explicita também sobre a importância do tornar consciente e do fator de ordem. No tópico “Questão de ordem” presente neste trabalho, podemos vislumbrar o que seria a ordenação dos elementos, elementos esses que vieram do inconsciente e adquiriram uma forma concreta, que na ordenação serão dispostos em uma ordem, conscientemente.

#### 4.1. Contribuições

Os ensaios em que eu explorava as relações com os objetos, podem ser ditos como momentos intuitivos, que serviam para a descoberta dos elementos estruturantes da cena. Alguns elementos que podem ser chamados estruturantes deste encontrados nos ensaios são os micromovimentos e importância do detalhe, como uma unha pintada de preto, por exemplo, a respiração e a memória, quando discorro no capítulo do Corpo Censurado sobre a síndrome do pânico que tive uma vez e que se relacionou com a respiração que eu experimentava, entre outros fatores que discorro nas etapas de criação deste trabalho.

Esse processo criativo acabou imprimindo por ele mesmo, uma corporeidade, um tempo e um método de realização. Através da configuração dos elementos, das sugestões, das ajudas, dos ensaios gravados, e dos insights, o processo CelaMar - Forte e Pulsante foi realizado. Este tomou e foi tomado por vários caminhos, foi preciso estabelecer prioridades. Ao mesmo tempo em que eu tinha total liberdade de criação, eu tentava buscar, em meio a tantas emoções que eu passava e que estão inseridas na cena, dentro de mim mesma as normas e as regras necessárias para potencializar cada detalhe.

Será uma busca que não se esgota na palavra, por mais lúcida que seja, pois é uma busca que integra formas de ser. Essa mesma busca, o indivíduo não sabe quanto poderá durar nem exatamente aonde ela levará. Conquanto exista uma predeterminação interior que o impulsiona e também o orienta, algo que, ao iniciar o trabalho, o indivíduo mais ou menos pressupõe e imagina, há ainda, e sempre, uma enorme distância entre aquilo que se imagina e os fatos concretos que o trabalho apresenta (OSTROWER, 2010, p. 71).

O processo foi realmente uma busca, decorrente de muitas incertezas, ansiedades, e conflitos, mas que ao finalizá-lo, pude ter um momento de reconhecimento de mim mesma.

"Encontrando, saberá o que buscou." (OSTROWER, 2010, p. 71).



## 5 BIBLIOGRAFIA

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2012.

DUNCAN, Isadora. Vídeo da Isadora Duncan. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>>. Acesso em: 01 junho 2013.

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GUINSBURG, Jacó. **O Teatro no Gesto**. São Paulo: Polímica, 1980.

MOMIX. **First Born**. Vídeo contendo uma coreografia de dança do grupo MOMIX, criada por Cynthia Quinn e Moses Pendleton. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=XxhjVRiozK8&hd=1>>. Acesso em: 01 junho 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

## 6 ANEXOS

Fotografias da quarta apresentação- Fotografia Larissa Nowak:



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK

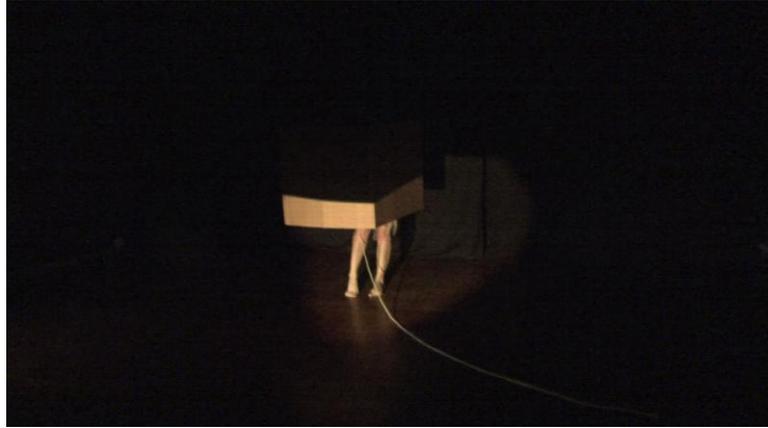


LARISSA NOWAK



LARISSA NOWAK

Frames da primeira apresentação- Filmografia Rodrigo Garcez:





Frames da última apresentação -Filmografia Rodrigo Garcez:



