



UnB – IdA – Cen

ELA ERA SÓ UMA CRIANÇA

BRASÍLIA

2013

ELISE HIRAKO DIAS

ELA ERA SÓ UMA CRIANÇA

Monografia apresentada à banca avaliadora do curso de graduação em Artes Cênicas– Bacharelado, oferecido pela Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, sob a orientação da Prof.^a Doutora Simone Reis.

BRASÍLIA,
2013.

ELA ERA SÓ UMA CRIANÇA

UNB – DISTRITO FEDERAL

2013.

Prof.^a Doutora Simone Reis

Prof. Doutor Fernando Villar de Queiroz

Prof.^a Doutora Soraia Maria Silva

AGRADECIMENTOS

Agradeço esse trabalho à porta de Kairos, a minha pequena filha Midori Hirako por toda inspiração, paciência e amor. Aos meus pais, Manoel Dias e Missaé Hirako, inicialmente por serem meus pais, pelo fundamental apoio e compreensão. Aos meus irmãos Augusto e Sayuri pela brincadeira e pela bela e saudosa infância vivida em cabanas de beliche. A toda família árvore Hirako, Kuramoto, Dias, Souza e Campos. A Björk pela eterna companhia. A minha grande musa inspiradora e aos grandes e pequenos passarinhos, verdes, cafeinos, azuis, a peruana, lptvinos, deanos, a coca-cola, mineiros, plásticos, amores, cinzas, chás, punks, poetas, amarelos, ao advogado, virtuais, dançantes, filósofos, vermelhos, interestaduais, multicolores, que passaram por mim contribuindo com conversas, sensações e inspirações. Ao Setor Terminal Norte, pelos trinta metros quadrados de silêncio, caos, criação e liberdade do ‘eu’. A Jazz, Mari, Hugo, Denver e Loli pela amizade, aprendizado e descobrimento do ‘nós’. Ao professor mago Fernando Villar pelas palavras mágicas, pelo encantamento e descoberta de um mundo plástico. A professora doce Soraia Silva por acreditar e me orientar em uma descoberta e resgate à minhas raízes. Expresso por fim o especial agradecimento à professora Simone Reis, que admiro como pessoa e profissional. Por todos os cafés e conversas, pela dedicada orientação, pela paciência e confiança que depositou em mim e que se não fosse por ela este projeto não teria ido para frente.

Arigato gozaimasu.

SUMÁRIO

<i>Okaeri!</i> Axé!.....	6
Eu - <i>Gaijin</i> - Cabelo encaracolado né, hihihhi.....	9
Riscando com <i>Hashi</i> – O Risco.....	19
<i>Tema-KI</i> - Quem disse que não.....	22
Uma brincadeira solitária – o embolhamento.....	29
<i>Tema-KI</i> - Quem disse que é Arte?.....	32
<i>Itte kimasu</i> ou até logo.....	37
Bibliografia.....	39

Figura

I e II	9
III.....	15
IV.....	18
V	29
VI e VII.....	31
VIII.....	34

Apendicite

As historietas de Alice

Um processo não tão Paralelo

Frag-Mente

*Okaeri!*¹*Axé*²

A monografia a ser apresentada tem como objetivo refletir sobre o processo criativo da performance, num contexto teatral, dentro de uma perspectiva intercultural. Importa assinalar que todos esses conceitos investigados são ainda um pouco nebulosos para mim e possivelmente passíveis de variações interpretativas, plenos de contradições e miscigenações conceituais a serem exploradas.

Busquei compreender um pouco mais desses principais aspectos os quais compõem a minha pesquisa artística e acadêmica que considero tão importantes quanto o resultado de diplomação. Eles também são considerados significativamente desafiadores, no panorama geral desse tortuoso e rico percurso iniciado no ano de 2007, na graduação em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Universidade de Brasília – UnB.

Desde que iniciei minha trajetória nas Artes Cênicas, foram inúmeros os processos criativos e resultados nos quais deparei-me com essas questões que me levaram a desenvolver uma versão provisoriamente final do meu percurso como estudante, atriz e pesquisadora no espetáculo “*Quem Disse que Não*” que foi o resultado da disciplina diplomação 1, apresentado no Teatro Plínio Marcos – FUNARTE nos dias 27, 28 e 29 de junho de 2012.

Busquei considerar que em minha formação foram vários os pequenos processos composicionais experimentados e que todos eles me impulsionaram a pesquisar a as identidades culturais, os códigos pessoais do ator em cena, a dramaturgia do ator, o corpo, a palavra, o eu e o outro, o nós, a performance e a interdisciplinaridade.

O que é Performance? A professora e performer Eleonora Fabião, afirmou que este conceito não era apenas contraditório ou reducionista, chega mesmo a ser impossível. Esclarecendo que delimitar a performance era um falso problema.

Nesta entrevista concedida ao Caderno 3, do Diário do Nordeste (FABIÃO, 2009), Fabião norteou o leitor em para buscar uma compreensão mais abrangente acerca da performance, transmitindo algumas formas de entendimento do tema a partir de levantamentos históricos.

¹Significa em japonês, Seja bem vindo!

² Significa no ioruba, força!

Percebi a importância de levantamento histórico através da disciplina de interpretação 4, que faz parte da cadeia do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ministrada pelo Prof. Fernando Villar. Ele nos apresentou uma valiosa perspectiva histórica de artistas que ele afirmou ser parcial, pois dentro desta outros artistas poderiam compor a linha do tempo, desde as vanguardas históricas até os dias atuais.

Fernando Villar, afirmou em seu artigo “performanceS” (VILLAR, 2003) que o mais preocupante é a banalização da dúvida em torno dos diversos desdobramentos do conceito, dos gêneros artísticos. Compreendi que as dúvidas deveriam ser inflamadas, buscando ângulos, panoramas e olhares diferentes de compreensão de tão controverso tema, a performance.

Nesta disciplina tinha como metodologia uma série de exercícios que me inspiraram a construir uma performance pensando nas camadas de entendimento, na plasticidade e no poder de síntese. Busquei a dramaturgia do ator possibilitou imergir em minhas referências, origens, sendo esta uma forma parcial de ver o mundo. Busquei questionar a forma que me vejo, de onde vinha e de maneira descontraída sugeri um acarajé japonês.

Buscando uma referência gastronômica pergunto-me, somos o que Comemos? Dentro da minha vivência com meus familiares pude compreender na prática o que significa “*I-shoku dogen*, comida como remédio”, por acreditar que somos o que comemos.

Desta forma, as refeições são momentos ritualizados, tendo consciência do que se está comendo, respeitando a hora de comer. Brinquei com esta monografia, acrescentando referências nos capítulos baseado no livro, Cozinha Japonesa (FUKUOKA, 2009) que nos apresenta receitas tradicionais e contemporâneas.

Eu, miscigenada, “japonega”, com sobrenome Hirako Dias. Sou Dias por um lado, filha de um pai baiano/carioca, disto vindos o samba, sensualidade, extroversão, alegria, da diversão, malandragem e do esquecimento, do erro, do dionisíaco e do impulso? Sou Hirako, por outra perspectiva, filha de uma mãe, vinda de uma família tradicional japonesa, com os valores rígidos, a gratidão, a cultura gestual, a submissão feminina, a delicadeza, a sofisticação, a seriedade, o dever e a moral?

Tudo isso parece uma lista de clichês preconceituosos, multiculturalismo banalizante. Como lidar, porém, com esse possível e destrambelhado choque cultural que persiste? Como lidar com a constante sensação apátrida, desta sensação de ausência de vínculo com a nacionalidade, apesar da certeza de que sou simplesmente brasileira, híbrida e comum ao mesmo tempo?

Clarice Lispector, também alienada e deslocada, estrangeira brasileira, nordestina, carioca e ucraniana, escreve no livro *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1999) que ela não é uma intelectual, que escreve com o corpo. O que ela afirma é uma nevoa úmida. Que as palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Seu livro é um silêncio, uma pergunta.

Busquei propor perguntas não silenciadas, sem a pretensão e objetivo de respondê-las, mas sim de encontra-las. Perguntas incendiadas e exaltadas dentro desse processo de formação acadêmica. Associo e agrego por fim as minhas palavras às expressões poéticas de Clarice, unindo letras e versos para encontrar um vocábulo mais compreensível.

“Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego -- uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. (LISPECTOR, 1999)

Eu - *Gaijin*³ - Cabelo encaracolado né, hihihhi



I-O Risco – BSB, 2012. Fotografia: Sergio Neves II- O Risco – RJ, 2012 Fotografia: Debora Passos.

Segundo a Declaração Nacional de Direitos Humanos:

“Artigo XV 1. Toda pessoa tem direito a uma nacionalidade. Ninguém será arbitrariamente privado de sua nacionalidade, nem do direito de mudar de nacionalidade.”

O que determina a nacionalidade uma vez que toda a formação cultural implica necessariamente na construção de uma identidade? E quando não há reconhecimento dessa fronteira⁴?

A sensação apátrida⁵ sugerida não se trata de um contexto de ações políticas, do sistema internacional, do Estado e dos cidadãos. Seria então uma impressão, de permear no meio, como uma percepção de ser um eterno estrangeiro.

³Gaijin significa estrangeiro em japonês.

⁴Telma Rocha Lisowski, explica que “a função da fronteira é, primariamente, uma de inclusão e exclusão de porções territoriais, mas muito mais importante que isso é a função de inclusão e exclusão de pessoas, que acaba sendo uma decorrência inevitável daquela.” Conceito exposto no artigo *A Apátrida e o “Direito a ter Direitos”*: *Um Estudo sobre o Histórico e o Estatuto Jurídico dos Apátridas*, Disponível em: http://www.pge.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_PGE_2012/Artigo_4_A_Apatridia.pdf, último acesso em 04/02/2012. Pág. 9.

No ano de 2012, participei na Caixa Cultural do Workshop demonstração *Butoh-MA* com Tadashi Endo pude refletir sobre a potência criativa causada pela sensação apátrida. Endo conheceu o mestre Kazuo Ohno em 1989 que foi uma grande referência em sua trajetória.

Tadashi desenvolveu seu estilo próprio de dança *butoh*, que explora os limites entre cultura oriental e ocidental e entre performance, teatro e dança. Ele chama sua obra "*Butoh-MA*", explicando-a que no Zen Budismo, *MA* significa vazio, bem como os espaços entre as coisas. Endo visualizava estes espaços de transição como mudanças muito finas e sutis.

Naquele workshop Tadashi falou de sua inquietação de estar no entre das duas fronteiras, oriental e ocidental. Pois para ele é importante estar no meio delas, estando em risco, vivendo sempre em tensão para criar. Partindo desta afirmação, pude reconhecer em mim essa sensação de distanciamento, de ser estrangeiro no pequeno mundo ao qual se deseja pertencer. Fiquei fascinada por essa percepção e passei a pesquisar outros autores que tratavam do mesmo tema.

Clarice Lispector, em livro *A hora da estrela*, descreve e nos apresenta um lugar “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo” (LISPECTOR, 1999).

Este lugar se assemelha ao de Tadashi, o qual é descrito no texto, que a autora denomina como um “limbo impessoal” ao se referir à personagem Macabéa. Clarice como Tadashi, parecem ser autorreferentes, os dois vivem no entre, deslocados estrangeiros, alienados.

No livro *Escuta e subjetivação: A escritura de pertencimento de Clarice Lispector* a autora afirma que a condição de estrangeiro é própria de quem está na vida,

⁵ “Apátrida, segundo Telma Rocha Lisowski, define como “a ausência de vínculo formal de nacionalidade, foi um fenômeno de massa que marcou a história do século XX e abalou profundamente as estruturas do direito internacional”. Disponível em: http://www.pge.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_PGE_2012/Artigo_4_A_Apatridia.pdf último acesso em 04/02/2012. Pág. 1.

da própria vida. Viver é estar sujeito à irrupção constante do estranho- estrangeiro, uma forma sempre renovada de habitar e desautomatizar, surpreender-se sobre si mesmo, colocar-se em risco. (KANAAAN, 2002).

Tendo em vista essa afirmação pude concluir que esta é uma relação de alteridade, uma ideia de pertencimento faz parte da condição humana. Sendo o ‘eu’ reconhecido a partir do momento que é projetado e alienado no outro.

Por meio da minha participação no workshop “*O teatro é o outro*”, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB em 2012, ministrado pelo ator Maurice Durozier do Théâtre du Soleil de Paris e compreendi esta relação e desta forma pude afirmar que teatro não se faz sozinho.

Essa relação de alteridade e da identidade se fez presente, por exemplo, na obra de Clarice Lispector. Desta forma, ao retomar a leitura de *A hora da estrela*, tive muitos momentos de plena identificação. Pois essa sensação apátrida pode ser identificada quando o eu não se reconhece no outro, tornando-o tão outro e impassível de reconhecimento de si mesmo.

Busquei saber mais sobre a própria autora ao perceber que Clarice Lispector entraria como uma das minhas principais referências. Na tentativa de compreender não mente o livro, *A hora da Estrela*, mas a autora Clarice Lispector, por isso investiguei possíveis relações etnográficas entre a autora e sua obra.

Quem é Clarice? Assassinarei poeticamente Clarice ao ler sua obra? Vale lembrar que para o nascimento do leitor, é necessária a morte do autor. Roland Barthes afirma que sabemos que para devolver à escrita o seu devir⁶, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1998, 6). Contudo, é importante lembrar que os conceitos não devem ser lidos com olhares totalitaristas, não necessariamente é um assassinato, mas que essa pergunta extrema se trata apenas de uma brincadeira.

⁶ Deleuze entende o devir como coexistência de durações distintas e heterogêneas, o princípio de uma realidade própria ao devir. Sendo o conceito de devir-criança, uma possibilidade de uma criança que persiste em residir no adulto possibilitando-o explorar dimensões inventivas da sistema cognitivo.

Clarice Fotobiografia(GOTLIB, 2008), mostrou um contexto sociopolítico de Clarice da vida da escritora e assim, por simples análise, pude finalmente relacionar sua vida com sua obra.

Dentro dessa leitura imagética e histórica pude compreender a trajetória da família Lispector, de origem ucraniana. Clarice teve seu nome alterado ao chegar ao Brasil, pois se chamava Haia Lispector e seu nascimento ocorreu possivelmente dia 10 de dezembro em 1920, durante a viagem de emigração da família em direção à América. O nomadismo desta família acabou trazendo-a ao Brasil, país este que Clarice tomou como seu lar, onde é meu lar?

Perguntei-me ainda: O que é o nome? O que significa e o que está relacionado ao nome de uma pessoa? De que forma essa mudança de nome afetou a mulher e a artista? Qual a relação secreta que Clarice Lispector poderia ter tido com seu nome estrangeiro inicial e suas longínquas origens? Qual a relação que tenho com meu nome? Quando sou Dias e quando sou Hirako? Quando desejo ser a japonesa “pura, sofisticada, rica, amarela, sushi, Butoh, Nô, controle remoto, Hihihirako, suave, silenciosa e meiga” e quando sou sem querer sendo a “nega, maluca, pobre, rica, orixá, axé, bagunçada, barraqueira, colorida, favelada, atabaque ,macumba, odus, sexy, samba picadinho”? Será que nego minha origem afro-descendente? Talvez. Talvez. Talvez.

Enfatizar-me japonesa torna-me mais singular? Não. O Brasil possui a maior imigração japonesa do mundo. É possível que o Japão seja considerado superior à África? Ser Hirako dá mais status? O Japão massacra a Bahia magia. No Japão também tem magia.

Em *O que é um autor*, Michel Foucault diz que o nome próprio e o nome dos autores estão situados entre esses dois pólos, da descrição e da designação tendo uma ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição (FOUCAULT, 2000, 8).

Ao buscar a pessoa Clarice Lispector, pesquisei através do site *youtube*, alguma entrevista onde pudesse ouvir sobre Clarice, por Clarice. A entrevista que encontrei e escolhi é do ano de 1977, onde a autora é entrevistada pelo repórter Júlio Lerner, na TV Cultura. Fiquei com o desejo de materializar a entrevista comecei a transcrevê-la, contudo, ao buscar um trecho que não estava muito audível, descobri que esta ação, já

havia sido realizada, e que esta se encontra disponível no site <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>.

Nesta entrevista ao falar de seu sobrenome Clarice Lispector questiona “É um nome latino, não é? Eu perguntei a meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e foi formando outra coisa que parece “Lis” e “peito”, em latim”.

Quando me apresento como Elise Hirako, naturalmente o receptor que entendem e associam meu sobrenome ao Japão, subentende minha origem e por vezes manifestam algum tipo de comentário relacionado. Geralmente logo em seguida querem saber a minha ascendência, *nissei*⁷, *sansei*⁸, e surgindo assim a clássica piada do “nunsei⁹”.

Acredito que possuir compreensão da nossa origem a partir do nosso nome é uma das diversas possibilidades de buscar suas raízes, sua tradição. Hirako, já foi me dito através de traduções simples que significava filho do fogo. Naquela ocasião não compreendi muito bem, pois não falo japonês e alegrei-me, pois havia um significado forte e imponente. Talvez venha daí a escolha inicial de me apresentar como Elise Hirako? Por que o Japão ganhou da Bahia na minha decisão? Seria uma expressão das relações familiares e sociais? Sou “auto racista”? Sinto-me mais forte como japonesa do que como negra desbotada? Essas são perguntas a serem exploradas ao longo da minha vida, garanto.

Anos após essa descoberta, minha irmã, Sayuri Hirako, trouxe outra possível tradução: espírito de criança. Nesse instante tudo que eu acreditava passou a não mais existir, pois, não me permitia acreditar que o significado do sobrenome que outrora era tão imponente, se reduziu a algo tão simples, frágil e sutil.

⁷Nissei significa filho de japonês nascido fora do país.

⁸Sansei significa neto de japonês nascido fora do país.

⁹A palavra nunsei é um neologismo que deriva da negação, Não Sei.

Essa pesquisa começou a partir da procura de identidades, sem ter o objetivo de definir e limitar, mas sim, de conhecer, reconhecer para assim poder reinventar. É importante acrescentar que viajei em 2012 para São Paulo e me hospedei no Bairro da o Liberdade, que é um bairro tradicional de outros japoneses e descendentes. Esses meu possíveis ‘pares’, conterrâneos não conheciam minha origem e me viram como uma brasileira morena de cabelos encaracolados, uma falsa baiana? Esse contato provocou em mim uma significativa crise de identidade cultural, uma vez que, dentro da minha realidade brasiliense, eu era por muitas vezes identificada como ‘a japonesa’.

Busquei através de memórias e registros, como uma forma de voltar as minhas raízes, a minha origem. Compreendi através do diretor e pesquisador Eugenio Barba que essa busca faz parte de um processo de pesquisa quando ele afirma “a necessidade de revisitar, de buscar as raízes, que elas estavam muito mais próximas entre si do que as plantas que delas se desenvolviam” (BARBA, 2009).

Ao resgatar minhas memórias, constatei a importância de revisitar, pois foi através dela que pude perceber como o passado influencia no presente e que o presente pode ser um reflexo do passado. Eugênio Barba afirma que “a memória é a canção que cantamos para nós mesmos, é uma vereda de hieróglifos e perfumes com os quais nos aproximamos de nós mesmos.” (BARBA, 2009, 119)

Ao me aproximar desse imaginário de mim mesma, percebi que por vezes poderia ser tanto uma índia tupi guarani, a japonesa de Anápolis, uma falsa baiana, goianinha maquiada, nipo-brasileira, *sansei*, *nunsei*, ninguém, alguém, alga marinha, singular, massa de acarajé, estrangeira, *performer*, uma ilustradora de mentiras de infância, escritora amadora. Um peixe vivo fora da água fria a girar: *sashimi* sufi.

Tracei um pequeno resumo onde eu era uma criança dentro de uma pequena bolha, uma anarcopunk, talvez me reconhecendo aquele momento como uma necessidade de expressar alguma opinião, seguido pelos dois anos de silêncio, sendo este o cárcere da criação e por fim volta da criação.

Voltei a produzir dentro do departamento de artes cênicas, através do grupo de extensão da Universidade de Brasília - UnB Laboratório de Performance e Teatro do

Vazio – LPTV¹⁰, coordenado pela Dra. Simone Reis. Percebi a necessidade de brincar¹¹, e queria esse espírito brincante, mas eu tinha a sensação de que talvez aquilo tivesse fugido, se perdido, caído no esquecimento e me fazia todos os dias a mesma pergunta: como brincar? Como eu brincava? Eu brinco sozinha? Onde eu brinco? O que me faz rir?

Dentro do LPTV, assumi a função de assistente de direção onde reaprendi, pela observação, o sentido de brincar. Percebi a singularidade de cada um dos integrantes através de suas brincadeiras e que muitas vezes estava pautada a suas origens, a suas vivências e a sua formação cultural.

Passei a absorver esse espírito brincante e pude experimentar dentro do projeto Tubo de ensaios-2012¹², cujo tema era Latinidades, compreendendo assim o ‘rir de si mesmo’, que a Dra. Simone Reis, dito em vários ensaios do LPTV.



III: *Mi Casa es Su Casa* – Tubo de ensaios – Latinidades, 2012.

¹⁰LPTV é um coletivo artístico que pesquisa o teatro contemporâneo, a performance e sua relação com as outras áreas do conhecimento. www.lptv.com.br, último acesso dia 10/02/2013 às 12:38

¹¹ Mariza Vargas Mendes Campos sugeriu no artigo “*O ator e o jogo: reflexões acerca de seu trabalho*” que existe um diálogo entre o cerne adulto/criança no âmbito do sujeito. Quando o brincante, a criança dentro do jogo expressa através do riso e do prazer a realidade do possível crível mundo imaginário com regras definidas e não definitivas, mas sim passíveis de mudanças.

¹²“O projeto Tubo de Ensaios vinculado ao Decanato de Esporte Arte Cultura e Secretaria de Assuntos Acadêmicos DEA/SAC tem a finalidade de possibilitar na Universidade de Brasília-UnB, mais um espaço para experimentação, em artes de forma coletiva e transdisciplinar, mesclando as diversas linguagens artísticas enveredadas pela performance” <http://tubodeensaiosunb.blogspot.com.br/p/tubo-de-ensaios.html>, último acesso 10/02/2013 às 11:59.

Tendo essas ideias em vista percebi a importância de não se levar tão a sério e de buscar sorrir acima das adversidades do passado, brincando com minha história. Apresentando a performance “*Mí Casa es su Casa*”, onde eu era a empregada japonesa.

Nessa performance intercultural, não ousei falar muito, busquei os estereótipos de comportamento japonês, a niponicidade¹³, a relação entre trabalho e submissão, uma vez que dados históricos mostram que o Brasil é o país com maior colônia japonesa no mundo. Perguntava aos passantes do evento, “- Quer café?” E servia em uma bandeja, um café sem açúcar. Os outros integrantes do LPTV compunham essa família misturada e sempre me mandavam fazer alguma coisa.

Mas, o que é performance intercultural? Richard Schechner sugere que não olhemos para ver performances acabadas, os fragmentos foram recebidos em diferentes culturas e contextos: “Considerando não apenas performances puras, idealizadas de gêneros tradicionais, mas também mostra turísticas, híbridos e gêneros no meio de profunda perturbação e / ou transformação” (SCHECHNER,1990).

Estudando sobre a performance compreendi que ela é naturalmente interdisciplinar e está dentro de um entendimento intercultural pois não podemos excluir a relação antropológica das artes performáticas.

A antropologia teatral¹⁴ aliada a performance intercultural me possibilitou a experimentação dentro da fronteira. Dentro da fronteira o hibridismo pode criar camadas de entendimentos de acordo com as referências do espectador. Aquele que não possui a referência, por exemplo, do luto japonês, que é o branco, não o identificará, mas o performer pode buscar outras referências para expor o luto, seja na própria ação, interpretação ou utilizando outros meios que clareiem esse objetivo.

¹³“o termo niponicidade refere-se ao imaginário de construto cultural que direciona supostamente à idéia do ser japonês, sobretudo na edificação discursiva de um passado em comum, de mesma origem étnica, simbólica e cultural que devem ser compartilhados e perpetuados pela comunidade” SATO, Aureo de Jesus, Undokai: a construção da identidade étnico-cultural em torno da niponicidade. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011, p. 9.

¹⁴“Segundo Eugênio Barba no livro “*A canoa de papel*” afirma que a antropologia teatral é “o estudo do comportamento cênico pré expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas”(BARBA, 2009)

A partir da pesquisa que realizei procurei experimentar buscando por meio dos diários pessoais, das minhas fotografias e vídeos que contam parcialmente minhas histórias de relação com a tradição. Segundo Richard Schechner a “performance é composta principalmente de tradições orais. Sempre onde estão escritas no teatro, as artes da realização são transmitidos através da transmissão oral direta”(SCHECHNER,1990).

Partindo deste entendimento pude compreender que minha vivência oral e parcial nipo-brasileira não descarta o entendimento da tradição. Dentro desse vasto universo nipônico, vale lembrar que pude vivenciar parcialmente essa niponicidade através de convívios familiares e eventos da associação Nipo-Brasileira de Anápolis-(GO).

Ganhei um livro dos meus avós que contava a historia da imigração japonesa em Goiás e pude compreender que a imigração japonesa para o Brasil se deu pela conjunção de dois fatores fundamentais. O primeiro, a necessidade do Japão em dar ocupação para os milhares de japoneses e a necessidade do Brasil em importar mão de obra na lavoura de café, uma vez que não podia mais utilizar a mão de obra negra escravizada com a abolição da escravatura. Compreendi e relacionei a figura da japonesa, sendo então uma critica ao sistema de trabalho sugerido na época.

Investiguei nos documentos da Associação Nipo-brasileira de Anápolis que ela foi fundada em 11 de fevereiro de 1963 por Sakunoshim Fujimori, Hissao Moribayashi e Keso Hirako, sendo Keso meu avô materno que chegou ao Brasil, navio *Kanagawamaru*, dia 5 de dezembro de 1928.

O encantamento pela cultura japonesa aliada a minha origem me deram a oportunidade de pesquisar dentro do Coletivo de Pesquisa em Dança, o CDP-Dan – Eros Velusia, do Departamento de Artes Cênicas da UnB coordenado pela Prof. Dra. Soraia Silva, sobre as manifestações culturais japonesas.

Riscando com Hashi – O Risco



IV: Performance: O Risco – BSB, 2012. Fotografia: Sergio Neves.

A cidade bolha é a cidade branca que se confunde com a cidade céu. O branco torna a cidade homogênea. O branco contrasta com a realidade. Os prédios brancos criados normalmente para pessoas brancas que vivem na asa sul e norte. Eu, vestida de branco como um pássaro “branco” que tenta pegar voo quase em vão. Um pequeno voo que me transportará da utopia branca para realidade multicolor. Dentro do espaço diversidade encontramos a bolha da desigualdade social. Essa é a bolha central. Encontra-se no núcleo da célula mãe. A pichação e o lixo se faz presente. A cidade desconectada da realidade nacional. A cidade desconectada da pluralidade social. A sociedade desconectada do problema regional. O outro desconectado de qualquer outro. A bolha desconectada do mundo real.

Elise Hirako

A performance *O Risco*, foi o primeiro trabalho solo onde pude expressar minha individualidade e propor uma sequência de ações a partir de um texto que foi escrito por mim.

A proposta da performance era uma vídeo-performance onde eu me enrolaria em fita crepe, que é um material dito como fundamental no teatro dada a sua versatilidade. Utilizei-o vendando parcialmente os olhos e sufocando intencionalmente, pois a fita crepe bloquearia minhas vias nasais tornando a respiração algo bastante difícil. Caminhando no meio do eixão e atravessando uma passagem subterrânea. Passagem esta que os pedestres por vezes têm medo de passar pelo alto índice de assaltos, pelo mau cheiro e estupros. Clarice Lispector descreve em seu conto titulado de Brasília:

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. – Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, vêem nisso

uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. (LISPECTOR, 1970)

Sinto Brasília, fria e artificial. Brasília que tanto me assusta, que me causa costumeiramente insônia e que através desta me fizeram pensar, onde eu me encaixo em Brasília? Trabalhei com o Sergio Neves que fez toda a filmagem e editamos juntos de acordo com nossos objetivos. A sonoplastia da performance também foi feita por mim. Um pequeno trecho de violão distorcido que é reproduzido em *loping*, como um mantra sem palavras. A escolha do branco foi proposital, remetendo à cidade de Brasília que possui seus monumentos brancos e aos funerais, às cerimônias budistas. Como afirma Louis Frederic:

“A forma de funeral (*otsuya*) mais praticada no Japão é a cremação, segundo os ritos budistas; o *Shintô* nunca trata dos funerais, pois o contato com a morte é considerado “sujo”. Pouco antes da morte, é dever do parente mais próximo umedecer os lábios do moribundo. O corpo é, em seguida, lavado com água quente, depois vestido com roupas brancas (*kyôkatabira*).” (FRÉDÉRIC, 2008).

E continua com o branco, o pano branco, o sal branco envelope branco e por fim o caixão branco.

“Durante o velório (*tsuya*), o corpo é posto horizontalmente com a cabeça para o norte, coberto por um pano branco. Ao lado, sobre uma pequena mesa, são colocadas algumas oferende de arroz branco, sal e água; bastões e incenso são acesos todo o tempo, enquanto o religioso budista recita sutras. Os convidados costumam levar “dinheiro para o incenso” (*kôden*), dentro de um envelope branco, e flores. No dia seguinte, o corpo é colocado num caixão de madeira branca de cipreste e é cremado” (FRÉDÉRIC, 2008).

E assim concluí que a morte é anunciada com uma folha de papel branco com bordas pretas, fixada na porta da casa durante todo o período de luto. Para Lispector,

Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo meu Deus? – Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar – É uma praia sem mar. – Mamãe, está bonito ver você de pé com esse capote branco voando (É que morri, meu filho). – Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria pra onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre. – Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza (LISPECTOR, 1970).

Por muitas vezes me senti estrangeira, invisível, morta-viva, solitária em Brasília. Esse deserto silencioso, de espaços caóticos, com passagens subterrâneas que pedestres evitam passar, esse era o próximo caminho da performance.

Chegando à rodoviária onde é o núcleo da célula brasileira, que é o ponto de encontro e passagem de muitos trabalhadores, pessoas que tornam a máquina brasileira possível de existir. Onde podemos encontrar uma diversidade espantosa de pessoas e mundos/realidades diferentes.

Podemos? Onde estão os estrangeiros das infinitas embaixadas? Eles não passam pela horrorosa rodoviária de Brasília ou passam? Brasília, Bras-ilha, mil ilhas. Um lugar de ninguém e de todos ao mesmo tempo assim como Mariko Mori¹⁵ se utilizou do aeroporto na performance *Miko no Inori* (1996).

Mariko Mori¹⁶ afirma em conversa com Nicola Goretti que a escolha do aeroporto de Kansai partiu do interesse de que o aeroporto foi construído em um terreno criado por mãos humanas. Então, era um lugar completamente artificial que foi criado.

Miko No Inori – a prece de uma Miko – é um de seus primeiros trabalhos de vídeo instalação onde ela mescla elementos da cultura japonesa e do futurismo. O vídeo reproduz Mori como uma personagem dos mangás, que manipula uma bola de cristal e canta uma música que repete *ad infinitum*: “As palavras se fundem e tornam-se uma” fazendo uma alusão aos mantras budistas.

A vídeoperformance *O Risco* foi selecionada em 2012 para participar do Encontro Nacional dos Estudantes de Artes – (ENEARTE) tendo como tema o “Território do íntimo, matéria do coletivo”, sediado no Rio de Janeiro composto, em sua maioria, por estudantes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – (UERJ), contudo, devido à mudanças técnicas e infraestruturais ao invés de exibir o vídeo, fiz novamente a performance.

Durante o encontro conheci o Rafael Grillo, estudante de belas artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – (UFRRJ) ao final da performance e ele

¹⁵“Mariko Mori é uma artista e performer japonesa que está entre as personalidades mais atuantes no cenário artístico atual. Sua poesia e estética marcam momentos sublimes, revolucionando alguns aspectos do pensamento cultural contemporâneo. Mariko Mori une design, tecnologia e espiritualidade para compor uma arte de vanguarda e forte impacto físico e visual.” MORI, Mariko, Oneness. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, 1º edição. p.9

¹⁶ Tive acesso a essas informações pois fui mediadora em 2011, no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, Brasília –DF, que me deu a oportunidade de conhecer Mariko Mori. Ela apresentou e conversou sobre suas obras juntamente com o curador Nicola Goretti.

me propôs uma parceria, pois gostaria de fazer uma escultura a partir da minha performance.

Foram feitas algumas reuniões por meio de plataformas virtuais durante quatro meses onde mostrei para ele todo o meu processo criativo para a videoperformance e falei dos fatores que me motivaram a repeti-la. Dia 15 novembro de 2012, viajei para o Rio de Janeiro, para a abertura da exposição coletiva chamada, *Cotidiano Imaginado*, onde ele havia exposto a escultura e o desenho em nanquim, no Salão de exposições temporárias, no Forte de Copacabana.

Na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, fizemos no salão nobre uma mesa redonda sobre processos criativos dos participantes da exposição. Nela pudemos falar sobre as ligações dos processos, que partiu de uma videoperformance e que após meu próprio desdobramento se desdobrou novamente nos trabalhos do Rafael Grillo.

O Risco que a principio foi uma videoperformance, se resignificou ao ser apresentado novamente, tendo seu conceito desdobrado para outras linguagens das artes visuais, pois o Rafael Grillo buscava uma forma de dar movimento para a escultura, tirando-a do eixo, dando a sensação de quase queda, o risco.

Rafael Grillo também desdobrou a performance em uma série de estudos em nanquins, desenhos, pintura e outras duas esculturas. Todos esses trabalhos puderam ser vistos na exposição, *Imaginário Criativo*, na sala de cultura da UFRRJ, onde minha videoperformance pode, enfim, ser vista pelos visitantes.

Tema-KI¹⁷ Quem disse que não Ou Dramalhão Harakiri do Cerrado

“Numa refeição em grupo, a família e os amigos se juntam e sentam em torno da mesa onde há um grande cozido e uma bandeja com ingredientes de seis a vinte tipos, todos para serem cozidos pelos participantes enquanto comem. Esse estilo “faça você mesmo” de jantar, que inclui o temaki (sushi enrolado à mão) geralmente ocorre nos finais de semana ou em celebrações”. (FUKUOKA, 2009)

Enrolar o *Temaki-Zushi/Sushi-temaki/temaki* é uma ação tradicionalmente de celebrações feitas em grupo, onde todos se sentam à mesa e como em uma brincadeira, recheia seu temaki com cores e sabores diferentes.

Visto que a ação de comer, transforma-se em rituais coletivos, faço aqui uma relação com o processo de criação do espetáculo *Quem disse que não*, resultado de diplomação I, do ano de 2012.

A conversa, o tema, acabou por nortear todo o espetáculo, de diplomação era a negação. Ao me aprofundar, estudar, pesquisar, passei a me autoquestionar, busquei remover os véus que silenciavam tudo que eu escondia de mim mesma, pois a princípio, não sabia o que eu negava, por exemplo: O que você nega e o que você aceita em sua realidade? O que você diz que nega não é uma fuga para não encarar o que você realmente nega? Pra quem e por quem você nega? Quando você nega você se esconde ou se revela? Eu sou uma representante viva da sociedade nipo-brasileira de Anápolis? Porque você se nega? Por que japo-nega? Por que japo-negra? Porque você se esconde de você mesma na fita crepe branca performativa? Quem é você Elise? Por Elise?

Após não conseguir resolver essa questão existencial acerca de mim mesma, tudo parecia nebuloso e ao buscar um fio de coerência me integrei ao grupo que trabalhava com o tema do corpo. Havia mais dois grupos com algumas ideias propostas que também trabalhariam o tema da negação que era o da raça e a negação de si.

¹⁷KI - “é uma espécie de força ou energia vital que age sobre a pessoa ou através dela, em várias ocasiões. É um pouco o equivalente ao *campo de cinabre* dos taoístas chineses e do *prana* dos indianos. O ki se localiza no hara (abdome) (FRÉDÉRIC, 2008).

aA negação do corpo, do movimento, a anulação e a passividade diante do outro foi a forma que encontrei de expressar a minha negação sobre a minha pessoa. Houve uma cena intitulada de cena “do gozo” que foi criada no grupo do corpo a partir do depoimento da integrante do grupo Érica Rodrigues. Contudo, em virtude do acaso ela não chegou a fazer a cena, ou seja, sendo um presente para realizar a cena pela ausência.

A cena foi construída e realizada por mim durante todo o processo onde me apropriei de palavras chaves que poderiam provocar sensações, como o asco e o nojo. Ela acontecia inicialmente de forma simultânea a uma coreografia coletiva das rosas. Era silenciosa, que implicava em focar o público para os atores.

Experimentar diversas sonoridades foi uma forma de encontrar uma atmosfera para cena. Utilizei o silêncio, a música japonesa, o som de vidros quebrando, o texto para no fim após sugestão da orientadora Alice Stefânia, utilizar o Trash Metal para dar um estado de tensão.

Dentro da construção dessa cena fizemos uso de tecnologia, com um projetor e câmera, que capturavam *super-closes*, mas que tornou a cena opressora e literal. Os orientadores da disciplina, Alice Stefânia e Marcus Mota disseram que faltou subjetividade no desenvolvimento das ações. Compreendi a partir desse retorno dado pelos orientadores que a beleza da agressão, da opressão está nas entre linhas.

Questionei-me, como manter uma passividade e ser presente? O olhar foi trabalhado durante todo o semestre, pois buscava um olhar onde eu, Elise encarasse sem oprimir, um simples olhar, sem buscar piedade, sem passar a intenção de padecer. Um olhar vivo, mas sem intenções. Chegando assim a uma passividade.

John Martin é um diretor de teatro e professor. Ele é diretor do Centro de Artes Pan Interculturais, com sede em Londres unidade de pesquisa de performance e afirma que a presença é o controle correto da nossa energia. Mas como controlar a energia? Percebi que o treinamento era a minha ferramenta fundamental para a cena.

“Esta não é uma qualidade mística que alguns têm e outros não. Há elementos desta presença que podemos aprender e absorver, e, tendo aprendido, esta presença é no ator, e não apenas no caráter¹⁸(MARTIN, 2004)

¹⁸ “This is not a mystical quality which some have and some do not. There are elements in this presence which we can learn and absorb, and, having learned it, this presence is in the actor, not just in the character.”

E discorre afirmando que:

“A performance intercultural, portanto, não é um estilo, não uma coisa, é processo contínuo de reunião, de polinização cruzada e produção de ambiente de trabalho novas e relevantes. Enquanto os povos e culturas se encontram haverá novas idéias, novas formas de comunicar e de criar¹⁹ (MARTIN, 2004)

Passei a buscar referências que poderiam clarear esse entendimento e foi através de exercícios e leituras que percebi que a performance intercultural é como uma base de treinamento do ator, através da relação do indivíduo com o meio, da troca de experiências.

E uma das experiências que acrescentou na minha trajetória foi quando voltei do workshop de *Kumi Odori*, que é uma dança tradicional japonesa de Okinawa, em São Paulo. Uma frase foi dita pelo *sensei*²⁰ que mudou a minha forma de pensar minha movimentação para esta cena. Ele disse: A complexidade está na simplicidade, encontre o ki da sua movimentação.

“No teatro japonês o conceito de "ki", no teatro chinês do "chi" são energias ensinadas como sendo latente no corpo - pronta para ser despertada e canalizada, falam desta energia como uma entidade muito tangível -. E cada artista que trabalha para descobrir e experimentar que também irá sentir a energia como uma força muito definitiva”²¹ (MARTIN, 2004).

Inicialmente houve uma grande dificuldade, pois como corpo presente ativo, um olhar vivo, com movimentos mínimos? Cadê meu *KI*? Busquei um corpo expressivo com pequenas movimentações. Onde eu encontrei o *KI*? O *ki* deveria preencher meu corpo, minha energia vital pulsava, mesmo sentada na escada, com uma papinha de gosto arrepiante era arremessada em minha direção ou simplesmente tocando uma música composta com mim.

¹⁹ Intercultural performance, therefore, is not one style, not one thing; it is ongoing process of meeting, cross-pollinating and producing new and relevant work surroundings. As long as peoples and cultures meet there will be new ideas, new ways of communicating and creating.

²⁰ *Sensei* significa professor, mestre.

²¹ “In the japonese theatre the concept of ‘ki’, in chinese theatre the ‘chi’ are energies taught as being latent in the body – ready to be awakened and channeled.(...) all speak of this energy as a very tangible entity – and every performer who works to discover and experience it will also fell the energy as a very definitive force.”

Concentrei meus esforços em transmitir a energia no olhar. Tomando como verdade a frase de Leonardo da Vinci que os olhos são a janelas da alma e espelho do mundo, busquei transmitir o que pulsava internamente.

Busquei uma série de exercícios que pudessem auxiliar dentro desse processo de tornar vivo um olhar aliado a uma imobilidade do corpo. Treinei desde a preparação do olhar, o olhar no espaço e o contato do olhar com o espectador. Esses exercícios foram extraídos do livro *The Intercultural Performance Handbook*, de John Martin, que possui uma série de exercícios e atividades que auxilia no treinamento individual do performer.

Além do estudo do olhar, busquei formas de sentar que me auxiliassem a manter a energia despertada e que se remetesse a posição *Seiza*, posição em que se fica sentado sobre os tornozelos e com as costas eretas. Sendo esta uma posição tradicional e inicialmente dolorosa, necessita de treinamento para ficar nela durante muito tempo. Esta posição faz parte da cultura japonesa e das técnicas de uma luta japonesa, o *Aikido*.

Ao colocar e transformar a teoria em prática precisei adaptá-la, visto que a base para sentar era a arquibancada não sentei exatamente nessa posição, mas busquei manter a posição da coluna vertebral e dos braços para o *ki* circular pelo meu corpo. Nessa imobilidade busquei me manter intensa, viva, pois como diz Eugenio Barba “Existe uma imobilidade que transporta e faz voar. Existe uma imobilidade que aprisiona e faz com que os pés se afundem na terra.” (BARBA, 2009)

Após toda a agressão de papinha lançada por Pedro Lima e Mariana Brites ao som de *trash metal* de Hugo Carvalho e Denver Moura, respondia corporalmente com uma tensão do corpo controlada inspirada na dança pós-guerra, a partir de referências como Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno e Tadashi Endo, *butoh*. A razão desta escolha partiu das próprias questões existenciais que permeia a dança *Butoh*. No livro *Taanteatro - Teatro Coreográfico de tensões* da dançarina e pesquisadora Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek sintetizam esse contexto:

Na dança, por um lado, as inscrições culturais, sociopolíticas e identitárias do corpo aparecem com profundidade; por outro lado, as barreiras linguísticas não operam, o que lhe confere o status de arte universal, sem fronteiras. Com a dança *butoh* os japoneses, além de se apropriarem de técnicas ocidentais, conseguiram produzir uma linguagem gestual totalmente nova ancorada na complexa contemporaneidade de seu país. Um contemporaneidade nascida de, pelo menos, dois fatos marcantes: uma experiência profundamente traumática da destruição da bomba atômica de Hiroshima e Nagasaki e o conflito entre o

modo de vida ocidental ultra-moderno e uma cultura milenar como a do Japão. (BAIOCCHI, 2007)

A procura pelo encontro de movimentos que expressassem uma quebra do padrão corporal anterior, a imobilidade, como um grito do corpo, uma resposta me fizeram chegar até a dança Butoh, pois como afirma o coreógrafo Ushio Amagatsu, do grupo Sankai Juku, “Butoh não é uma técnica, mas um método para retornar, através do corpo, às origens da existência e responder à questão: Quem somos nós? Isso implica uma grande concentração de energia: o corpo do dançarino de butoh é como uma taça cheia até a borda que não pode receber nem mais uma gota de líquido.” (BAIOCCHI, 2007).

Na cena do gozo me posicionava de costas para o público, aparentemente estática sentada na arquibancada. Nesse tempo de isolamento, buscava me concentrar e tudo pulsava. Lembrava-me de todas as histórias e razões que permeavam e me motivavam na construção daquela cena, na desconstrução de mim mesma e sentia os olhos pulsarem. Percebia a energia do meu corpo concentrada para a rotação da arquibancada.

Quando a música da cena anterior começa a soar, quando todos em coro cantavam essa música eu sentia uma energia irradiar por todo meu corpo. A letra composta por Jessica Vasconcellos se transformava em um mantra: “- Se já não me importa o que ouves, se não entende mais meu devaneio, dentro já está bem diluído alucinante auto alterado, mas mesmo evaporado ainda sustenta ergue mantém, mantém”.

Mariana Brites que estava na cena anterior gritava ferozmente: - Mudança! Busquei me manter sustentada, com minha energia vital, meu *KI* (kikiki? Como numa gargalhada silenciosa nipônica de super herói japonês, *animê!!!* Anime-se Elise!), expandindo até o momento que a arquibancada girava. Clarissa Portugal e Mariana empurravam a arquibancada com toda a ferocidade três vezes e soltavam para que ela girasse sozinha. Sentia todos olhando para mim. Nesse instante deveria olhar para todos que estavam presentes na plateia. Sou um *sudoko*? Adivinhem que eu sou se forem capazes! Super Hirako ri por dentro, (kikikiki), na atmosfera sofisticada da cena, eu não sofro mais. Japonês quer mais arroz! Viva a Associação Nipo-Brasileira de Anápolis!

Com o olhar fixo e sem me segurar sentia a força centrípeta e não podia fugir pela tangente. Pelos poderes do Axé! Super niporixá! Flutuai espírito de criança! Pude ver toda a aplicação das aulas de física ensinadas no ensino médio se materializando naquele instante, pois precisava me unir heroicamente, com meus superpoderes de diva de desenho animado japonês, num animê interior, axé e vigor físico à arquibancada, sem me segurar.

Permanecia naquela posição e conectava-me com a Terra, sentia o cordão dourado que foi falado em todos os semestres da minha graduação. O cordão que nos conecta com o universo, que parte do centro do seu corpo com as pontas conectadas ao centro da terra e ao infinito.

Sobre o cordão John Martin explica que “na nossa experiência prática, bem como nas teorias de formas teatrais muitos, lutas e técnicas de meditação, descobrimos que a energia tem uma área dada fonte no corpo. Invariavelmente isso está centrado na banda que circunda o corpo do abdômen para a base da coluna vertebral. Em frente e ao centro do corpo, é que a pressão de início para a ativação da respiração, na parte de trás que é onde a coluna vertebral emerge da pélvis, o ponto focal e distribuição do nervo central espinhal” (MARTIN, 2004).

Pude enfim, compreender não somente a necessidade do treinamento, que consiste em preparar o corpo e mente, a necessidade da experimentação, seja ela sonora, corporal ou uma cena de improviso. A interdisciplinaridade se fez presente e contribuiu para o processo uma vez que já havia transitado por artes marciais e curso de meditação.

O risco que encontrei dentro desse processo foi de trabalhar com a dramaturgia do ator sem cair na “traumaturgia”²² do ator. Dessa forma, hoje ressalto a necessidade de pensar em como construir uma performance.

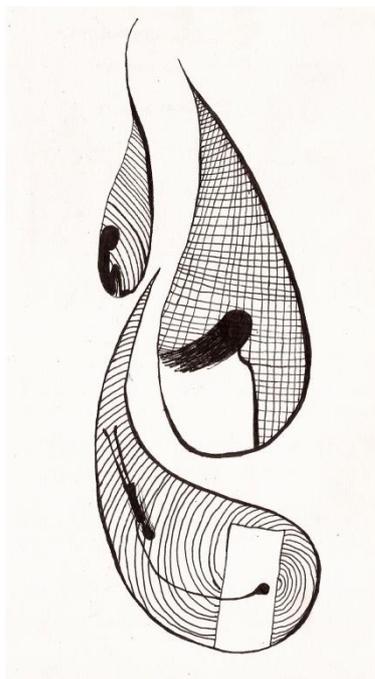
Uma frase foi repetida no decorrer dessa universidade, “A arte é terapêutica, mas não é terapia”. Fiz jus a essa ideia ao me observar durante o processo criativo ao confrontar meus próprios demônios. Questionava-me com frequência, como transcender

²²A palavra traumaturgia foi ouvida na disciplina de interpretação 4, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Villar. A palavra traumaturgia é neologismo criado a partir das palavras trauma e dramaturgia.

a história para ela ir além de um mero recorte de sua vida? Para utilizar as histórias vividas, foi necessário desapegar para que assim se transforme.

Percebi que a dificuldade de trabalhar com sua história foi de estar se enfrentando sempre e de entender que é um material, por isso, dentro do processo criativo também é igualmente importante que haja algum distanciamento, para que assim a memória, sublime. Dessa forma o registro não é somente um registro, mas um material com infinitas possibilidades.

Uma brincadeira solitária – o embolhamento²³



V- Frag-mente desenho de nanquim, BSB, 2013.

A caixa preta teatral é o espaço das múltiplas realidades ditas, a princípio, impossíveis. O sonho pode ser realizado no teatro, mas, para que isso ocorra foram-se necessárias muitas pesquisas, onde artistas plásticos, cenógrafos, iluminadores, enfim, pesquisadores dispostos a romper com a barreira do real e a sair dos cenários bidimensionais.

Para o teatro se redescobrir, reinventar, resignificar e brincar, foram necessárias muitas pesquisas em diversas áreas para realizar o sonho do impossível. Fazer disciplinas no departamento de Artes Visuais e fazer disciplina não deve ser visto como uma obrigatoriedade do sistema educacional da universidade, mas, para os estudantes de artes cênicas.

Compreendi que o teatro não está só e que pessoas de diversas modalidades, sejam elas artísticas ou não, estão pesquisando, estudando, para chegar onde estamos hoje.

O ator ação faz parte de um processo plástico. Se este não possui uma relação com seu espaço e não tem a compreensão de que uma mudança de objetos ou marcas

²³Embolhamento é um neologismo a partir do substantivo feminino 'bolha' transformando em um verbo 'embolhar', sendo então o embolhamento um substantivo derivado a partir do verbo embolhar.

não executadas ou um posicionamento equivocado na luz, enfim, se ator se negligenciar a essas questões, a magia não acontece ou pior, pode destruir a proposta. Roberto Gil Camargo afirma que “o ator possibilita movimento no espaço. Por outro lado, seu corpo é um elemento plástico” (CAMARGO, 2000).

Depois de ter percorrido minha trajetória com essa pesquisa de diplomação 1, onde o 'nós' foi negado por mim, causando o fenômeno embolhamento resultando no projeto *As historietas de Alice* (2012), que é um zine²⁴. Nascido de um processo de registro de vivências e retorno de memórias já esquecidas que saltavam no meio do processo das disciplinas pré- projeto, diplomação 1 e diplomação 2.

Contudo, estar em um processo com vinte pessoas com vinte interesses diferentes, tornava a proposta das historietas impossíveis de ser realizadas. Os textos e desenhos partiram da brincadeira de expressar as relações cotidianas interpessoais de uma garota que simplesmente vivia de acordo com regras imaginada por ela.

Redescobrir-me nos desenhos e na escrita foi um grande deleite onde posso individualmente expor aquilo que tenho interesse. *As Historietas de Alice* é também resultado deste ano de 2012. Onde pude manifestar meu desejo de experimentar outras modalidades artísticas, buscando outras possibilidades de expressão.

A história do teatro mostra que não é possível fazê-lo sozinho, mas dentro do espaço de criação do artista plástico percebi por meio da observação do meu pai, Manoel Dias, que é um processo mais individual. Esse ação/efeito de embolhar causado por um processo coletivo, o *Quem Disse Que Não* pode parcialmente ser materializado em palavras, desenhos e performances.

O valor da interdisciplinaridade se dá no momento em que o estudante de arte, seja ela qual for, se coloca como um investigador de outros mundos a princípio, alheios a sua realidade, mas que, na realidade sempre se fez presente dentro da composição.

Sendo *As Historietas de Alice*, o projeto onde eu aplico tudo que aprendo, seja em qualquer modalidade artística, essa brincadeira que começou com um livreto e agora se desdobra em outras possibilidades de expressão.

²⁴Zine é um meio de comunicação independente, feitos normalmente por uma contracultura, seja ela o movimento punk, o jornalismo independente ou a poesia, geralmente xerocados ou mimeografados e trocados pelo correio.

Buscava a multidisciplinaridade, um conjunto de habilidades sendo desenvolvidas simultaneamente, sem nenhuma cooperação. Contudo, percebi que não era o suficiente, pois não havia relação, cooperação, integração entre as atividades.

Percebi através da multidisciplinaridade a possibilidade da interdisciplinaridade, pois almejava uma cooperação e relações entre as disciplinas, às modalidades. Passei a aplicar as ações multidisciplinares em um mesmo contexto, em um mesmo objetivo, o valor plástico em uma performance.



VI - Colagem na UFRRJ, 2012, RJ



VII- Lambe o OME, 2013, BSB.

Tema-KI - Quem disse que é Arte?

Entendi que o espetáculo *Quem disse que não* foi um processo para condensar nosso trabalho, um exercício diário de relações entre o eu e o outro e como tudo isso se encaixava. Compreendi que o processo serviu para criar e propor afinidades que agora com a fragmentação surgiram outros espetáculos desdobrados daquela ideia é apenas outra forma menos fatalista de ver o presente.

Reunir vinte pessoas desconhecidas entre si para montar um espetáculo já era uma ideia anacrônica e ainda estes proporem que seja um processo colaborativo é uma ideia tida como ousada.

Eis que surgiu grupo o qual acabei me integrando em razão dos interesses que foi composto por Jessica Vasconcellos e Mariana Brites, e pelos músicos Denver Moura Lorena Aloli e Hugo Carvalho. Definimos quatro figuras que permeavam o espetáculo, Mariana ficou com a Mãe Terra, a Sacerdotisa, Jessica, com a mulher bem sucedida, Lorena, Hugo e Denver como os oráculos, a anunciação e eu com a criança, a infância.

Para a pesquisa poética utilizamos o livro *Assim falava Zarathustra*. Nietzsche fala das três metamorfoses do espírito, sobre a criança ele diz:

Dizei-me, porém, irmãos, que poderá fazer a criança, de que o próprio leão tenha sido incapaz? Para que será preciso que o altivo leão tenha de se mudar ainda em criança? É que a criança é inocência e esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si própria, primeiro móbil, afirmação santa. Na verdade, irmãos, para jogar o jogo dos criadores é preciso ser uma santa afirmação; o espírito quer agora a sua própria vontade; tendo perdido o mundo, conquista o seu próprio mundo. Disse-vos as três metamorfoses do espírito: como o espírito se mudou em camelo, o camelo em leão, e finalmente o leão em criança." Assim falava Zarathustra, e morava nesse tempo na cidade que se chama Vaca Malhada. (NIETZSCHE, 2002)

Busquei novamente meus diários, investigando a Elise criança. Como toda criança, sonhava e inventava mundos. Encontrei muitas cartas que escrevi para meus grandes amores, a grande maioria delas nunca foram entregues. Deparei-me com poesias de amor desde os meus dez anos de idade até os dias de hoje. O que é ser criança? Perguntei-me durante todo esse período.

Clarice Lispector ao ser entrevistada por Júlio Lerner pergunta: “adulto é sempre solitário?” Clarice Lispector rapidamente responde: “O adulto é triste e solitário”. Júlio retruca: “E a criança?” Clarice finaliza afirmando: “A criança tem a fantasia solta.”²⁵

O que é ter a fantasia solta? Pensando nisso busquei soltar minha fantasia imergi na brincadeira *As Historietas de Alice* simultaneamente a esse processo estou desenvolvendo duas historietas de Alice sobre essa temática. *Alice e o Coelho*, que fala sobre a relação do outro com um olhar de uma criança, sendo este sem palavras e *Sadako e a porta de Kairos*, que apresenta o enigma de Kairos.

Nesse período desenhei, escrevi e re-li minha historia em busca de um fio de coerência e recorrências para assim conseguir traçar uma linha de pensamento da criança. Mas, perguntei-me, o que a criança quer dizer?

Ainda que não possamos adivinhar o futuro, sim, temos ao menos o direito de imaginar como queremos que seja. Em 1948 e em 1976, as Nações Unidas proclamaram extensas listas de direitos humanos; mas a imensa maioria da humanidade não tem mais do que o direito de ver, ouvir e calar. Que tal se começarmos a exercer o jamais proclamado direito de sonhar? Que tal se delirarmos, um pouquinho? Vamos a fixar os olhos mais além da infância, para adivinhar outro mundo possível. (GALEANO)

A criança que vive em mim que clama pelo direito de sonhar, que fantasia mundos impossíveis. Percebi que espírito infantil não adormeceu, por essa razão, pesquisei na psicologia sobre a eterna criança.

A criança carrega consigo a esperança pelo próprio fato de que podemos dela esperar quase tudo o que nossa ilusão desejar. O fascínio pelo ser do infante é antigo, e há muito adorado. A cada vez que uma criança nasce, diz o vulgo, a esperança de que os conflitos e problemas insolúveis do mundo possam se ajustar vem revigorada, como uma onda insensata trazida pela força da idéia mestra de que tudo agora pode ser diferente. (HOMEM, 2009)

Dentro desta afirmação pude compreender que a melancolia saudosista do adulto, que relembra sempre com encanto os tempos infantis. Decifrei assim a afirmação de Clarice Lispector: “o adulto é triste e solitário”. Sendo este também um espírito, o espírito do adulto.

Clarice Lispector na continuidade da entrevista a Júlio Lerner pergunta: “A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?” Clarice Lispector responde: “Ah, isso é segredo. Desculpe, não vou responder. A qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso

²⁵ Fonte: <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>. Ultimo acesso em 06/05/2013 às 15:00

acontece. Mas eu não sou solitária. Tenho muitos amigos. E só estou triste hoje porque estou cansada. No geral sou alegre.”²⁶

Intui que as adversidades modificam nosso espírito e que esse maravilhamento da vida, desse universo infantil deveria ser constantemente inflamado. Sendo este um mundo cheio de verdades e medos, onde somos condicionados, gados humanos do sistema de mercantilização de imaginação e desejo. Percebi que o que sempre neguei foi mundo real.

Descobri que minha negação foi a negação de amadurecer, de crescer, permeado pelo medo da responsabilidade, mas que esta fase de transição faz parte da vida de qualquer pessoa. Pelo simples direito de sonhar e brincar, por buscar um caminho com mais leveza em um mundo onde tudo pode ser vendido, assassinado, inclusive o nossos desejos. O mundo padroniza e automatiza nossos sonhos por meio do capitalismo e do materialismo. Por fim, a partir de simples observação de minha filha Midori Hirako compreendi a forma de resgatar o espírito infantil, a brincadeira.



VIII - Minha filha Midori, 2012 – BSB.

A ausência de encantamento na vida havia apagado meu desejo de viver como ser brincante. A padronização dos sonhos, a partir das cores sempre foi algo questionado por mim e hoje vejo minha filha nesse mesmo momento. Midori perguntou-me: “? Mamãe essa bola é azul?” Respondi como uma ‘adulta’: “não Midori, essa bola não é azul.” Rapidamente ela perguntou-me: “Por quê?” Atônita com a poesia deste questionamento disse: “Eu não sei...”

Eu nunca soube porque o verde é verde e o azul é azul. Não compreendia esses limites das cores e da não mutação deles. Por que os nomes? Lembrei-me dos exercícios

²⁶ Fonte: <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>. Ultimo acesso em 06/05/2013 às 15:00

e das em interpretação 4 pelo Prof. Dr. Fernando Villar pois sempre me preocupava com a composição de cores de cada exercício.

O tema escolhido foi a infância e certamente me auxiliou na forma de pensar o desdobramento do espetáculo *Quem Disse Que Não*, sendo reinventado agora como um concerto performático em espaços abertos, sendo então chamado de *Quem Disse Que é Arte?* (2013).

Esta apresentação poderia ser caracterizada como um concerto, pois a música esta igualmente em evidência e esses elementos sonoros criam as tensões, climas e estados da apresentação.

Performático pelas ações, reações, pelos desdobramentos, tentativas, sublimações, reinterpretações e interdisciplinaridade todos os participantes desse novo grupo. Como afirma Fernando Villar em seu artigo “performances” onde ele fala da amplitude e da pluralidade do conceito performance:

Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante ‘performance’ é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que ‘performance’ tem orientado, práticas inspirado e/ou desobstruído teorias e de sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. (VILLAR DE QUEIROZ, 2003)

No que consistia então a apresentação *Quem Disse Que é Arte?* Buscamos a partir da música um fio de dramaturgia que conectasse todos os integrantes, seja através de instrumentos ou da própria voz.

Mas como integrar as quatro figuras daquele espetáculo de tantas pessoas? Buscando compreender os ruídos, como afirma Rubens Rewald no livro *Caos Dramaturgia*, o ruído seria todo evento aleatório à história do processo, uma informação que a priori não faz parte do seu programa, sendo que sua ocorrência causará sempre um efeito impassível no processo (REWARD, 2005).

O que era ruído naquele negado espetáculo? Percebi que a negação do outro em benefício de si foi um ruído. A negação do outro dentro da universidade, uma vez que naquele período diversas ações políticas estavam acontecendo e foram negligenciadas em benefício de um conforto e conformismo. Era a ausência de posições acerca do que acontecia do lado de fora daquela sala de aula. Para ouvir o ruído era necessário estar no ruído e constatar a existência dele.

A ausência de motivações políticas relacionadas à Universidade de Brasília, seja na marcha do estudante, como nas assembleias estudantis ou até mesmo se propondo a

discutir e se inteirar no que estava acontecendo nos levaram para os palcos da FUNARTE.

A necessidade de nos colocar perante aos acontecimentos, da ausência de espaço físico, a interdição do Teatro Helena Barcellos nos levaram para os palcos externos de Brasília. Ruas, praças, skate Park em uma cidade satélite, reitoria e subsolos seriam os espaços ocupados para o manifesto.

Rubens Rewald afirma que as flutuações não necessariamente são aleatórias ao processo. Ao contrario dos ruídos, elas podem ser provocadas pelo próprio processo, tirando-o de seu equilíbrio. O que eram flutuações naquele espetáculo? As sujeiras provocadas no espetáculo eram por vezes entendidas como flutuações, como algo não aleatório com significância e mesmo causando um efeito foi por vezes negligenciada dentro do processo (REWARD, 2005).

A partir da paleta de cores do espetáculo buscamos dentro desse processo intensificar a sujeira, seja o sangue vermelho da figura da mulher bem sucedida de Jessica Vasconcellos, a papinha branca que era tacada no rosto da minha figura, a criança e a lama, a terra da figura da sacerdotisa de Mariana Brites. Acentuaríamos então as flutuações e ouviríamos o grito, a música dos oráculos da anunciação, o ruído. Seríamos por fim ruídos flutuantes em uma assemblagem sonora e plástica.

Segundo Rubens Reward a bifurcação é o ponto critico a partir do qual uma possibilidade é escolhida, enquanto as outras se perdem para sempre. As bifurcações surgem como resultantes de instabilidades (internas ou externas) em sistemas longe do equilíbrio (REWARD, 2005).

Busquei encontrar uma logica para as ações da criança onde ela deveria sair vitoriosa diante das adversidades. Tracei um mapa de ações a partir da bifurcação e da escolha de reagir, mas como?

Se a criança não reagisse, ela estaria novamente aceitando a opressão externa, sendo assim, ela não sublimaria como não aconteceu no espetáculo *Quem Disse Que Não*. Ela também não deveria agredir o agressor, pois assim ela estaria se igualando a ele, sendo uma agressora. Essa possibilidade surgiu a partir que a criança poderia manifestar seu lado mais cruel.

Descobri a partir de uma conversa com a Prof. Dr. Simone Reis que vomitar a papinha não seria sair vitoriosa, mas sim, estaria mostrando que tinha sido atingida internamente e por isso precisaria do vômito como um ritual de purificação. Naquele

momento lembrei-me do 'rir de si mesmo', sem a proposta do riso como uma manifestação de desespero, mas como uma solução pautada na soberania da brincadeira.

A bifurcação e a transformação da criança, do espírito infantil, partiriam do grito como um prisma da terra, que é a figura de Mariana clamando por mudança.

Dentro deste percurso foi elaborado um diário de bordo coletivo onde constam mais informações dessa apresentação e por isso proponho uma bifurcação, vide apêndice da monografia de Mariana Brites: *Multigrafia: rabiscos a bordo*, 2013, que mostram descrições, razões irracionais, desenhos, fotografias e rabiscos deste percurso.

Itte kimasu ou até logo

O que nos faz único? A individualidade do ser compreende em formar ideias buscadas em outras ideias, ideias de outros seres ‘únicos’? Identidade seria então o reconhecimento de si no outro? A engrenagem monográfica está no fim. Agora me despeço desta reflexão de alguns processos criativos. Certo de que não cessaram e entristeço-me porque quarenta páginas não me parecem suficientes.

Debruço-me em diários e rabiscos, observo. Agora me despeço com um tiro no papagaio imaginário da autosabotagem que azucrinava meu ouvido. Perdi-me por vezes em distrações vazias que me propiciaram a sentir o nada. Axé à filosofia do ócio criativo, ao Dadá e ao fenômeno embolhamento que me permitiu criar. A arte de não fazer nada e tudo ao mesmo tempo. De não ser nada para o outro, do simples isolamento. De simplesmente não ser.

Ao abrir a porta de Kairos compreendi a importância do acaso 1,2 e 3 sugerido por John Cage(1937). A arte beleza do acaso me deu a oportunidade de criar um micro mundo paralelo de mim que foi multiplicado pelo ‘nós’. Pude por fim abarcar a ideia da obra *Oeness*, de Mariko Mori, que seria por livre tradução, unicidade.

Lembrei-me que Mariko disse que a *Oeness* parte do conceito de conexão entre todas as coisas. A idéia de união universal. Ela se amparava em um sentimento de pureza espiritual, a experimentação acontecia em um espaço abstrato, um universo imaginário no qual seis alienígenas aguardam em silêncio de mãos dadas.

Batizei como boa católica budista punk, por livre licença poética, cada um desses estranhos aliens azuis de: Jazz, Mari, Hugo, Denver, Loli e Hirako. Seis estranhos de mãos dadas à espera da completude da performance. A obra *Oeness* somente era completada quando o público tocava ao mesmo tempo seu coração tecnológico, sentindo seus batimentos cardíacos, seus olhos brilhavam e um círculo luminoso era formado no chão.

O *Quem Disse Que é Arte*, se completaria quando buscássemos o outro para completar nossa apresentação. Nessas últimas palavras dessa monografia posso por fim, usar a tão sonhada primeira pessoa do plural. Buscamos viver o nós, experimentamos a performance e o coletivo tão almejado em *Quem Disse Que Não*.

Decifrei que a performance é o espaço onde se é permitido ser, ou você ou o que você quiser. De brincar com o eu e o outro, o nós, o sonho e o real A performance nos tornou especiais, mesmo que tenha sido inicialmente para nós mesmos, historietas brincadas apenas com o ideal de querer fazer algo importante. Mas, importante para quem?

Primeiramente foi importante para o ‘eu’, a autovalorização e tomada da consciência, passei a dar importância para aquilo que fazia, sem a falsa modéstia ou a irritante arrogância. Em seguida foi importante para minha família, por acreditarem naquilo que eu buscava e me apoiarem no meu sonho.

“Com a nossa consciência presente, as artes que conhecemos até agora nos aparecem, em geral, ser fakes equipados com uma afetação tremendo. Tomemos partir dessas pilhas de objetos falsificados nos altares, nos palácios, nos salões e lojas de antiguidades. Esses objetos estão disfarçados e seus materiais como tinta, pedaços de pano, argila, metais, mármore ou são carregados de significado falso por mão humana e por meio de fraude, de modo que, em vez de apenas apresentar o seu próprio material, eles assumem o aparência de algo mais. Sob o manto de um objetivo intelectual, os materiais foram completamente morto e não pode mais falar conosco. O material não é absorvido pelo espírito. O espírito não forçar o material em sua apresentação. Se um deixa o material como ele é, apresentando-o como material, então ele começa a dizer-nos alguma coisa e fala com uma voz poderosa. Manter a vida do material vivo também significa trazer o espírito vivo, e levantando o espírito significa levando o material até a altura do espírito. Nosso grupo não impõe restrições sobre a arte de seus membros, permitindo-lhes fazer pleno uso de sua criatividade. “

MANIFESTO GUTAI – fragmentos, 1956

Parti em seguida em busca dos pares, descobrindo que não preciso ter medo do ‘nós’, do outro. Que a sensação de apátrida, do estrangeiro, do estranho é compartilhada por todo ‘eu’. O ‘eu’ foi infamado pelo espírito infantil em busca do ‘nós’ para brincar, criar, inventar, colorir, descobrir, destruir e transformar. Agora nós podemos buscar com a sede do ‘nós’, do coletivo, do gostoso câmbio, tentaremos trocar com os ‘outros’, o mundo.

Bibliografia

BAIOCCHI, Maura e **PANNEK**, Wolfgang. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

BARBA, Eugenio, *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, Tradução de Brasília, Dulcina Editora, 2º edição, 2009.

BARTHES, Roland. “A morte do autor.” Texto publicado em: *In: Rumor do autor*. São Paulo: Martins fontes, 2004.

CAMARGO, Roberto Gil. *Função Estética da Luz*. Sorocaba (SP): TCM Comunicação, 2000.

CAMPOS, Mariza Vargas Mendes, *O ator e o jogo: reflexões a cerca de seu trabalho*. publicado no COMA- Coletivo do Mestrado em Artes- Volume I - Brasília-DF, 2004.

DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. Goiânia, 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, a 7(2):17-25, 2006

FABIÃO, Eleonora, Entrevista concedida ao Caderno 3, do *Diário do Nordeste*. Data 09/07/2009. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>> Acesso em: 10/02/2013 às 4h:32min.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança, São Paulo: Paisagens, 2000.

FRALEIGH, Sondra Horton, *Butoh: metamorphic dance and global alchemy*, Board od Trustess of the University of Illinois, 2010

FRÉDÉRIC, Louis, *O Japão: dicionário e civilização*, São Paulo, editora Globo 2008.

FUKUOKA, Yasuko. *Cozinha Japonesa*. São Paulo, Marco Zero, 2009.

GALEANO, Eduardo, O direito ao delírio. Disponível em <http://expandiraconsciencia.blogspot.com.br/2012/07/o-direito-ao-delirio.html> Acesso 10/02/2013 às 3h30min

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Fotobiografia*. Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HOMEM, Maria Lucia, “A criança eterna”, revista *FACOM* 2009. Disponível em:<http://www.faap-mba.com.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/maria.pdf > Acesso em: 12/02/2013 às 01h12min

LEITE, Carlos Willian, A ultima entrevista de Clarice Lispector. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>> Acesso em: 14/02/2013 às 23h02min.

LISOWSKI, Telma Rocha. *A Apatridia e o “Direito a ter Direitos”*: Um Estudo sobre o Histórico e o Estatuto Jurídico dos Apátridas. Disponível em: <http://www.pge.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_PGE_2012/Artigo_4_A_Apatridia.pdf> Acesso em: 20/02/2013 às 22h32min

LISPECTOR, Clarice, *A hora da estrela*, 1999. 23º edição. Disponível em <http://copyfight.tk/Acervo/livros/LISPECTOR,%20Clarice%20-%20A%20hora%20da%20Estrela.pdf> Acesso em 20/02/2013 às 20h10min

LISPECTOR, Clarice. Brasília cinco dias, 1970. Disponível em: <http://claricelispector.blogspot.com.br/2009/05/brasilia.html> Acesso em 20/02/2013 às 21h30min

LISPECTOR, Clarice. *Persona. A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999. p. 79-81.

KANAAN, Dany Al Baehy, *Escuta e subjetivação: A escritura de pertencimento de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora da PUC, 2º edição, 2002,

MARTIN, John, *The intercultural performance handbook*, Routledge, 2004.

MORI, Mariko, *Oneness*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, 1º edição

NIETZSCHE, Frederich, *Assim Falava Zaratustra*, tradução de José Mendes de Souza, editora ebookbrasil.org, 2002.

REWARD.Rubens, *Caos dramaturgia, perspectiva*.São Paulo, 2005.

SCHECHNER, Richard, *By means of performance- intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University press, 1990.

UESHIBA, Kisshomaru, *A arte do Aikido – princípios e técnicas essenciais*, pensamento,2010 2º edição

VILLAR DE QUEIROZ, Fernando. “performances”. Publicado em Carreira, André; Villar, Fernando Pinheiro; Grammont, Guiomar de; RAvetti, Graciela e Rojo, Sara (orgs.), *Mediações performáticas latino-americanas* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003), pp. 71-80.