A Paixão Segundo G.H.: processo colaborativo e performance

Fabio Cordeiro

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Eu vou ter que criar sobre a vida. Eu vou precisar com esforço traduzir sinais de telégrafo, traduzir, e sem sequer entender pra que valem os sinais. E falar nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (G.H.)

O espetáculo *A paixão segundo GH*, baseado na adaptação de Fauzi Arap para a obra de Clarice Lispector, tendo Enrique Diaz na direção e Mariana Lima como atriz, aciona, em sua linguagem cênica e em seus procedimentos criativos, referências da performance e do conceito de processo colaborativo. Haveria uma articulação entre memória e presentificação de uma experiência anterior via relato autobiográfico da personagem na confluência entre o "aqui e agora" da atriz durante a apresentação e os diferentes estágios de percepção de GH, diante de seu relato. O ato de relatar torna-se experiência performatizada.

Estaremos abordando o processo criativo do espetáculo, na medida em que constatamos em sua confecção a utilização da performance solo como procedimento criativo, que marca a linguagem cênica do espetáculo assim como a noção de processo colaborativo (que encontramos no Teatro da Vertigem[1] e em determinados trabalhos da Cia. dos Atores[2]).

Mariana Lima não lida com um personagem construído, mas sim em reconstituição; não temos acesso ao seu nome, apenas a suas iniciais. Lidamos, na verdade, com indícios de sua identidade. GH, como personagem, existe enquanto relato de uma experiência íntima. Há, nesse sentido, um espaço fronteiriço entre a instância do performer e a do ator tradicional, até mesmo pela especificidade literária e narrativa do texto que Mariana tem para falar em cena. Essa fronteira entre a performance e o monólogo delimita o campo de reflexão que estamos propondo em torno da noção de processo colaborativo – uma estrutura de criação que prevê a intervenção de "múltiplos eus" em uma perspectiva autoral coletiva não hierarquizada.

Fabio Cordeiro é Mestrando em Teatro (UNI-RIO), ator e diretor.

1 Grupo paulista dirigido por Antônio Araújo, no qual participam Mariana Lima (atriz), Marcos Pedroso (cenógrafo e artista plástico) e Guilherme Bonfanti (iluminador), que integram a ficha técnica de *GH*.

2 Grupo carioca dirigido por Enrique Diaz, no qual também participa Marcelo Olinto (ator e figurinista), além de Marcelo Neves (músico) e eu mesmo (como diretor assistente e pesquisador), não integrantes que participamos de alguns de seus espetáculos.

A paixão segundo G.H.: o espetáculo

Há um contraponto no texto de Clarice entre o enredo e a sua escrita. O enredo é de extensão curta: uma mulher que vive sozinha em seu apartamento, após o café da manhã, resolve arrumar sua casa, depois de sua empregada deixar o emprego no dia anterior; ela encontra, no quarto da empregada, um desenho na parede feito a carvão de um homem, uma mulher e um cão; reagindo com raiva de Janair ("a rainha africana"), acaba encontrando uma barata no armário, e esse fato cotidiano transforma-se num *turning point*; GH inicia uma verdadeira *via crucis* sem sair do lugar. Ao se defrontar com a barata, ela inicia uma procura por referências mais ancestrais, sua identidade, o amor, a "mulher de todas a mulheres". De factual é isso o que acontece em *GH*. Na verdade, o que mais acontece no romance é a ação de relatar, lembrar e novamente experimentar a "coisa vista". Como afirma Ana Bernstein: "A autobiografia é geralmente entendida como algo privado, como um olhar que se volta para o interior de si mesmo".[3]

GH é uma obra que trata da busca pelo autoconhecimento, da transformação de um Eu que perde sua identidade e se fragmenta através da descoberta de sua "identidade mais profunda". O percurso da personagem acontece através da palavra, da própria busca por sentidos que as palavras podem oferecer; a palavra é seu instrumento de retomada para reviver o que teria lhe acontecido.

A adaptação de Fauzi Arap se *resolve* pela concentração e compactação. Dividindo a adaptação em dez cenas, com títulos específicos, Arap exclui grande parte do original, escolhendo passagens que considera centrais. Sua intenção seria a de tornar viável ao espectador um universo tão árido, labiríntico e verborrágico. *Ter me tornado seu amigo, alguns anos antes, me ensinou muito sobre sua vida e obra, e me ajudou a decifrar a beleza labiríntica do texto.*[4] Um dado interessante seria o fato de Fauzi Arap ter sido amigo de Clarice Lispector. Em seu livro de memórias *Mare Nostrum* ele conta como a conheceu e relata suas experiências lisérgicas com o Dr. Murilo, terapeuta que promovia sessões de LSD como terapia. Segundo Arap, Clarice teria participado de algumas dessas sessões, e levanta a hipótese de que ela teria tido experiências com o ácido. Não iremos nos estender sobre esses aspectos, mas tais fatos apontariam para a possibilidade de encontrarmos em *A paixão segundo GH*, de fato, um relato autobiográfico. De qualquer modo, sua organização ficcional é a de um texto autobiográfico, com referências à paixão de cristo e sua *via crucis*. A *via crucis* em Clarice é conceitual e imagética, até mesmo pela especificidade de sua linguagem literária.

No espetáculo, a via crucis é física, corporal e espacial. Na transposição para a expressão cênica, GH ganha o suporte vivo de Mariana Lima, com sua voz, seu corpo, sua sensibilidade e memória, além das interferências colaborativas dos demais elementos do espetáculo – luz, cenário, figurino e música. A seguir tentaremos descrever a transposição cênica sem pretender dar conta da totalidade do espetáculo.[5]

A primeira cena ocorre dentro de uma sala, em uma representação de um closet; araras, fotografias, objetos pessoais, roupas, pedaços de memória estão dispostos e pouco iluminados (pequenas fontes de luz – abajur e luminárias). O público ao entrar no espaço encontra

---

3 Bernstein, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. In: *Sala Preta*. São Paulo: USP, 2001, p. 91-103.

4 Fauzi Arap em Programa do espetáculo *A paixão segundo GH*.

5 Estamos lidando com a montagem que estreou no CCBB/RJ, em 15 de outubro de 2002.

cadeiras espalhadas, misturadas com banquinhos de uma casa, não havendo uma separação clara entre espaço cênico e platéia. O cenário se constitui muito mais como uma instalação ou como ocupação do espaço, que também recebe a intervenção de papéis de parede. O espectador se depara com Mariana andando pelo espaço, meio perdida, tentando falar.

> estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender, tentando dar a alguém o que eu vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com isso, eu não sei o que fazer, eu tenho medo dessa desorganização profunda.[6]

Mais adiante, uma música surge de outro espaço, que não vemos. *Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Essa coisa sobrenatural que é viver.* Mariana abre a porta. Convida o público para segui-la. Entramos num corredor. GH começa a contar sua experiência. *Naquela manhã, antes de entrar no quarto da empregada... o que é que eu era?*

No corredor vemos outros pedaços de GH; livros, cadeiras, uma xícara, um peixe fossilizado, um varal, etc. O público agora não tem onde sentar, e é induzido a ocupar uma ponta do corredor, basicamente ficando de pé. Esse corredor é uma passagem para a experiência vivida por ela. Nele temos acesso a uma narrativa clara de como tudo começou. Ela avança relatando e avança também pelo corredor que em sua outra ponta possui uma porta. GH se dirige ao quarto da empregada. *Em vez da penumbra confusa, esbarrei na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz.*

Mariana/GH abre a porta. O espectador é convidado a acompanhá-la, andando pelo mesmo corredor, cumprindo o percurso da atriz. Quando o público chega ao novo espaço, têm diante de si um lugar distorcido. Seria um quarto de proporções desiguais e dilatadas, assimétricas, com paredes altas, um teto de tecido, um armário fechado, uma mesa, uma cadeira, um abajur e uma cama. Agora o público encontra um lugar "vazio" e volta a se sentar em cadeiras, que ali se dispõem em fila única, numa clara separação entre "palco" e platéia. Aos poucos, o espectador é levado para dentro do universo de um EU que se fragmenta, através de suas reformulações, de sua vivência imagética. Ver, relatar, sofrer aqui e agora o que está vendo. *Dois dos seus ângulos eram ligeiramente mais abertos, e embora fosse essa sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. E foi numa das paredes que vi o inesperado mural.*

Mariana/GH começa então sua trajetória de experimentar o relato de sua própria experiência. O espaço será o do *quadrilátero de branca luz.* Assim como, na verdade, GH fisicamente vive sua experiência sem do quarto da empregada sair. O cenário funciona como um espaço simbólico, não mimético, de projeção das imagens e sensações da personagem. Ali a atriz desenvolve seus relatos e suas "vivências" aproximando-se e afastando-se fisicamente e sensorialmente do público, que permanece sentado até o último momento do espetáculo. O espectador pode ter a sensação de percorrer os espaços do apartamento fisicamente, deslocando-se. Quando chega ao lugar onde GH percorre sua viagem de busca por autoconhecimento, o quarto da empregada, fica como ela própria teria ficado; sentada durante um tempo indeterminado tentando entender a si própria. *Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes.*

No curso do relato, como tentativa de reconstituição do que teria vivido, GH acaba descobrindo novas memórias, incertezas e fragili-

---

6 Trecho da adaptação de Fauzi Arap. Todas as citações que seguem se referem à adaptação e não ao romance.

dades. Relatar é reviver. O ato de relatar transforma-se em uma nova experiência. Assim, quando começa a relatar o encontro com a barata, ela toma o abajur e começa uma trajetória de fragmentação de si mesma, de re-significação dos objetos, de busca por sua identidade mais antiga. Através da barata ela se redescobre como ser humano, como mulher. Mariana, sentada na cama, bem próxima do público, utiliza o espectador a sua frente como objeto de representação; ela descreve a barata ao mesmo tempo em que parece descrever a pessoa.

> Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes do lado da boca. A boca marrom bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha quanto um peixe fossilizado. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade, eu nunca tinha visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência. E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha, e no entanto sempre aparece mais uma casca, e mais uma e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas de cascas finas comprimidas até formar aquele corpo compacto. (...) Ali estava eu diante do ser empoeirado que me olhava – e o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a VIDA me olhando.

A partir desse momento, Mariana começa a se levantar e a se afastar do espectador, e do restante do público, recuando em direção ao armário; onde GH teria imprensado a barata com a porta.

> Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava pra dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos, dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca, mas lama úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade.

No romance a ação no espaço pára. Não acontece mais nada, GH praticamente não realiza mais nada fisicamente. Ela age em sua sensibilidade e memória. No espetáculo, pelo contrário. Mariana desaparece no armário. Entra uma música alta, em rotação invertida. Ela abre as portas do armário e vemos projetadas imagens, até certo ponto lisérgicas, dela mesma, ora se fundindo com uma barata, ora se fundindo com ela mesma, se debatendo, caindo da cadeira, sendo absorvida pelo fogo que toma a tela e a preenche por inteiro. Agora, o espetáculo torna-se mais sensorial, dependendo cada vez mais da presença de Mariana. Seu corpo, seus movimentos, sua voz, seus estados transformam-se no "texto". As palavras passam a ter a função de conduzir seu trajeto pelas imagens de GH. Ela continua relatando e sofrendo o que relata. Mas a matéria relatada agora não seria mais factual. Seria da ordem da experiência. Mas da experiência no plano mais íntimo e subjetivo.

> Se você soubesse da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. E era como se essa solidão chamassem de glória, e também eu sabia que era uma glória, e tremia toda nessa glória divina primária, que eu não só não compreendia, como profundamente não queria, porque eu sabia que estava na crua e bruta glória da natureza. Eu sabia que, a partir dali, não haveria mais diferença entre mim e a barata.

Articulando partituras físicas, texto, objetos, Mariana segue a via crucis de GH, retirando cada camada, cada casca de sua identida-

de para encontrar *o elemento vital que liga todas as coisas*. Perdendo-se, procurando por si mesma, descobrindo-se novamente, GH fala da noção de tempo, relativizando-o, como medida pessoal e subjetiva.

> (...) E tornou-se um agora. Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde é um quintal. Nada se ouve. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional, a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente todos nós chegaremos ao meio dia. Que será verde como agora.

É projetado um vídeo na parede frontal ao público tomando toda a sua extensão. O vídeo projetado não segue uma narrativa, assim como o anterior. São imagens de Mariana, seus olhos, fios suspensos, uma porta, frestas de luz.

Ela conhece o neutro, a neutralidade, o inexpressivo. No alto, através do tecido que cobre toda a área do cenário, a vemos falar do neutro. Em seguida, ela desce, arrastando-se pela parede (utilizando a técnica de rapel). É através do neutro que ela, em sua viagem existencial e imagética, entra na orgia do sabá. A narrativa de Clarice Lispector ganha contornos mais lisérgicos, mais metafísicos. Há um caráter de sonho ou pesadelo, com descrições fantásticas, com a subversão das imagens objetivas, a transposição para espaços imaginados, como o deserto da Líbia, onde ela vê acontecer o "amor de duas baratas". *E agora – agora estou vendo outra barata avançando em direção à rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra.*

Mariana aos poucos vai sendo tomada por suas falas, jogando seu corpo contra a parede, realizando movimentos com os braços de abrir e fechar, para cima e para baixo, ganhando a aparência de um cavalo, e falando e falando, não mais narrando, agora experimentando a fala e as sensações de seus movimentos que obedecem a um ritmo interno de explosões de energia e sons. *Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Nunca mais repousarei: roubei o cavalo do rei do sabá.* Assim, o espetáculo caminha para seu desfecho. GH "retorna" de seu mundo imagético.

> Me deram tudo e olha só o que é tudo: um pedaço de coisa, um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Olha só o que é tudo: uma barata que é viva e que está morta. Olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes... (...) Ah meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais.

Mais adiante vemos a imagem de Mariana sendo projetada em maiores proporções, em função do ângulo da câmera. Ela está num quarto, o quarto da empregada. Esse poderia ser visto como o quarto real. Com os mesmos elementos do cenário anterior, com uma cama, abajur, mesa e armário. Com as mesmas cores. Mas com paredes de proporções realistas; o quarto real. GH segue em direção à destruição do que construiu, caminhando para uma espécie de despersonalização. Para ela, o que chamava de "eu" seria um acréscimo de si mesma.

São utilizadas câmeras de segurança (encontradas em qualquer estabelecimento comercial ou residencial) que captam a imagem em preto e branco. Ouvimos Mariana através de microfones. Começa a recolher objetos que estão jogados pelo chão. Logo adiante ela sai do quarto. Entra no mesmo corredor que o público percorrera para chegar no cenário onde está. O corredor está vazio. Continuamos a ouvir a voz de Mariana, agora em off. *E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: EU.* Mariana também está em off, com sua imagem projetada na parede frontal ao público, que permanece sentado. Até que todos os refletores são acesos a *full*, Mariana desaparece, saindo do teatro

pela porta do corredor. E retorna por traz do cenário, agora revelado em sua totalidade pela luz. Fim.

O processo criativo de GH

A trajetória de criação do espetáculo seguiu três grandes etapas: realização de uma performance solo apresentada no Sesc Copacabana (RJ); pesquisa e experimentação em uma sala do Sesc Baden Powel (RJ); ensaios e montagem do espetáculo no Espaço III do Centro Cultural Banco do Brasil (o local da primeira temporada). De certo modo, o processo foi itinerante em seu percurso pelos espaços de trabalho. Essa itinerância também encontramos na linguagem do espetáculo.

O processo criativo de GH começou cerca de oito meses antes da estréia. Convidado para participar do evento *Solos de dança do Sesc*, Enrique Diaz propôs a Mariana Lima que experimentassem o universo de Clarice Lispector como um solo de dança, que contasse com trechos do livro. O solo recebeu o título de "Raiz quadrada de menos um". Alguns procedimentos utilizados adiante já seriam experimentados. O espaço do Sesc Copacabana[7], local da apresentação, é circular.

Como procura por códigos de linguagem houve um investimento na elaboração de partituras físicas (seqüências de movimentos não necessariamente coreográficas) que deveriam ser executadas junto da fala. Além de alguns trechos da adaptação, foram escolhidos, como referências, trabalhos e personagens já feitos por Mariana. Por exemplo, a Babilônia do espetáculo *Apocalipse 1, 11*, do Teatro da Vertigem, de quem emprestou materiais gestuais e de presença física para as partituras. Estas também receberam a contribuição de movimentos realizados por Enrique Diaz, Fabio Cordeiro e Marcelo Olinto (equipe de trabalho do solo) que foram incorporados por Mariana em suas seqüências de movimento. O solo apresenta um caráter de colagem de memórias físicas que, mais adiante, funcionaram como referências para a criação do espetáculo.

A segunda etapa do processo ocorreu, em primeiro lugar, com leituras, na casa de Enrique Diaz e Mariana Lima[8], e, posteriormente, numa sala do Sesc Baden Powel, onde foi desenvolvido o processo de pesquisa de linguagem mais direcionado para o espetáculo. Formou-se um núcleo de criação; atriz, diretor e diretor assistente. Esse núcleo foi acompanhado periodicamente pelos integrantes da equipe, atéo final da montagem. O texto foi sendo decorado, cortado, estudado e experimentado através de dois procedimentos mais constantes: a confecção de partituras físicas e a realização de *workshops*, ou pequenas performances com temas específicos e relação direta com o universo de GH, partindo de alguma proposta ou indagação conceitual, ou cênica. A diferença entre o *workshop* e a improvisação seria o fato de, no primeiro caso, haver um tempo de preparação, a utilização premeditada de objetos, figurinos e iluminação, além de ser o ator o principal autor da cena, podendo até mesmo criar um esboço de roteiro. Ao mesmo tempo em que acontece uma premeditação, o ator pode deixar espaços de imprecisão, de improviso. O objetivo do *workshop* é o de colocar em jogo, em cena, alguma questão identificada com o universo ficcional. Não se trata de acertar ou errar, mas de testar. Não havia um projeto de encenação que servisse de premissa. O objetivo era questionar, especular e

---

7 O solo "Raiz quadrada de menos um" também foi apresentado no Festival Internacional de Teatro de S. José do Rio Preto (2002), São Paulo.

8 Eles são casados.

experimentar no espaço alguma idéia cênica. As propostas tiveram diferentes graus de complexidade. Poderiam seguir uma proposta de experimentação do tempo, do espaço, dos estados emocionais ou sensoriais da atriz, entre outros.

Duas técnicas de trabalho do ator merecem destaque no processo criativo de GH. A técnica de performance dos *Viewpoints* e o método Suzuki. Enrique Diaz e Mariana Lima desenvolvem na Fundição Progresso (RJ) um treinamento em torno dessas técnicas. Tiveram acesso a essas técnicas na SITI Company (Saratoga Internacional Theatre Institute), sediada em Saratoga, estado de Nova York, dirigida por Anne Bogart, que desenvolveu a técnica de performance dos *Viewpoints*, dando seqüência ao trabalho desenvolvido em parceria com o diretor japonês Tadashi Suzuki.

A utilização dos *Viewpoints* se constitui como um procedimento de colaboratividade. Criam no corpo do ator uma dimensão de sua espacialidade através de nove "pontos de vista" sobre a situação cênica: espaço, tempo, repetição, duração, gesto, arquitetura, forma, padrão de trajetória, resposta kinestésica. Os *Viewpoints* funcionam como indicadores de relação com o próprio corpo, com os elementos dispostos a sua volta e até mesmo de interação com um outro ator, de forma cênica, e não necessariamente narrativa ou dramática. Nesse sentido, obrigam o ator a estar comprometido com um personagem para se apresentar cenicamente.

O método Suzuki trabalha a relação do ator com o chão, através de seus pés (utilizando o *stomp*), do centro de gravidade do corpo, com o propósito de produzir presença no aqui e agora como fluxo de energia, que influencia diretamente a fala, a partir de uma situação física, e não psicológica.

Durante o processo criativo de GH, Mariana Lima foi incentivada por Enrique Diaz a utilizar essas técnicas, através de sessões de *Viewpoints*, nos *workshops*, experimentando o texto, e, mais tarde, nas próprias cenas do espetáculo.

Cada *workshop* sempre contou com pelo menos um espectador, no sentido de haver no mínimo um integrante da equipe não tendo a menor idéia da proposta ou do que iria assistir. As propostas poderiam surgir de qualquer pessoa do núcleo de criação. Podemos assim perceber nesse contexto, como aponta Ana Bernstein em relação à contemporaneidade, uma outra perspectiva teórica, frente ao fenômeno teatral:

> A obra não pode ser reduzida nem à textualidade do texto e nem à subjetividade do leitor, mas é antes algo que se origina entre os dois. O que implica em dizer que não há apenas um significado para o texto, mas muitos significados potenciais e que a produção de sentido é um "acontecimento dinâmico".[9]

O processo criativo de *A paixão segundo GH*, desde o início, contou com a presença colaborativa de um elemento de recepção da cena; em momentos, com os integrantes da equipe, e, mais adiante, através de convidados para presenciarem o ensaio. A recepção, através da função "espectador", seria um dos eixos de produção do discurso cênico. A realização de um *workshop* foi sempre concluída com os comentários daqueles que funcionaram como espectadores e dos realizadores da proposta. *Dentro do processo colaborativo a interferência mais aguda e necessária é a crítica.*[10]

O fato de o texto do espetáculo não ser dramático, como um monólogo tradicional, não possuindo uma progressão dramática, nem

---

9 Bernstein, Ana. *Teoria do Speech act, representação e teoria da performance.* Capítulo de tese de doutoramento, 2001. Inédito.

10 Abreu, 2003, p. 33-41.

mesmo um cálculo para a cena, permitia que a equipe buscasse contextos cênicos ou performáticos que não funcionassem como ilustração de uma narrativa. A densidade de imagens e a subjetividade da literatura de Clarice Lispector, em última instância, ofereciam subsídios para a elaboração de performances. O texto foi explorado, por exemplo, através de situações da fala; como seria dizer tal trecho para um analista? Como seria falar tal trecho no meio de uma conferência? Mas a maioria das propostas de *workshop* dialogaram com a questão do corpo no espaço, com a presença física e o estado emocional relacionados direta ou indiretamente com o universo ficcional.

Os *workshops* tornaram-se a maior fonte de definição das cenas do espetáculo. Funcionaram como referências, como materiais propriamente ditos, que, reelaborados, foram articulados entre si, e com novas marcações em função do espaço, de outras descobertas e do amadurecimento da linguagem, formaram o corpo do espetáculo. Seria importante ressaltar que através dos *workshops*, com seu caráter performático, o espetáculo, e, sobretudo, a atuação de Mariana Lima ganharam contornos que aproximam as noções de monólogo e performance, na medida em que sua fala, sua presença, a cada espetáculo, acontece como uma experimentação do relatar. O relatar, com suas hesitações, parece ter como condição o instante, através dos tempos de percepção que o próprio discurso solicita da atriz. *A Paixão segundo GH* é um espetáculo de teatro, não é uma performance. Mas em sua carpintaria encontramos a performance como procedimento de um processo colaborativo.

Em seu ensaio *A performance solo e o sujeito autobiográfico*, Ana Bernstein aborda o trabalho de três *performers* mulheres e americanas: Karen Finley, Peggy Shaw e Penny Arcade. Em comum, as três possuem o perfil de trabalhos solos e um forte teor autobiográfico. Sua hipótese é a de que a performance solo autobiográfica possui um caráter público, como intervenção na esfera política nos termos do debate sobre questões sociais, no caso dos exemplos escolhidos, em relação à questão da mulher. Tomemos como comparação com o espetáculo *A paixão segundo GH* o trabalho de Karen Finley, através das colocações de Bernstein.

Finley, segundo a pesquisadora, não possui nenhuma técnica de atuação e nunca ensaia seus trabalhos antes de apresentá-los ao público. Mesmo que haja em comum uma linha confessional entre GH e o trabalho da performer, no primeiro caso os relatos seriam de fato ficcionais (mesmo que hajam neles um teor autobiográfico), e no segundo caso os relatos ou monólogos apresentam um fluxo de idéias que abordam experiências pessoais de Finley. A performer ficcionaliza suas vivências, mesmo que não chegando a construir uma outra persona. A exposição de sua intimidade, de sua biografia, em seus aspectos mais grotescos, como fluxo incontrolado, com seus conteúdos "pervertidos", tem certamente uma conotação pública e política. Mariana Lima não funciona exatamente como uma performer no espetáculo. Durante o processo, talvez em suas atuações nos *workshops* acabou se aproximado da idéia de *performer*. No espetáculo, a atriz adere à ficção autobiográfica através de sua presença física, na medida em que através da primeira pessoa do singular experimenta no tempo e no espaço alguma dimensão do aqui e agora através da experiência do relato. Podemos encontrar determinadas aproximações, via relato autobiográfico, entre o trabalho de Finley e Mariana, mas para esta última, em *A Paixão segundo GH*, a performance seria um procedimento de criação; suas memórias e vivências funcionam como elementos de aproximação com a ficção. Finley fala de si através de si mesma. Mariana fala de si através de GH.

Referências Bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. "Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação". In: *Cadernos da ELT (Escola Livre de Teatro).* Santo André, Escola Livre de Teatro, Ano I, n. 0, março de 2003, p. 33-41.

BERNSTEIN, Ana. *Teoria do Speech act, representação e teoria da performance.* Capítulo de tese de doutoramento, 2001. Inédito.

_____. *A performance solo e o sujeito autobiográfico.* In: *Sala Preta*, Ano 1, nº 1, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001. p. 91-103.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de Tempo – Espaço de Experimentação.* São Paulo, Edusp/Perspectiva, 1989.

CORDEIRO, Fabio. *Processos e Autorias: a Cia. dos Atores e a tradição moderna.* Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do Teatro/Uni-Rio, 2001. *mimeo.*

DIXON, Michael & SMITH, Joel A. (org.). *Anne Bogart: viewpoints.* Nova York, Smith and Kraus, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998.