

“Por onde se vê”: A *Performance* na Dança na Cena Contemporânea

Erika Silva Gomes

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte

“Por onde se Vê”: A *Performance* na Dança na Cena Contemporânea.

Erika Silva Gomes

Belém

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Gomes, Erika Silva

Por onde se vê: a performance na dança na cena contemporânea /
Erika Silva Gomes; orientador Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel
Alencar. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto
de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Teatro. 2. Dança - performance. 3. Artes Cênicas. I. Título.

CDD - 22. ed. 792

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar.
(orientador, presidente)

Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhon de Antunes Camargo.
(membro titular)

Prof.^a Dr.^a Giselle da Cruz Moreira.
(membro titular)

Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.
(membro suplente)

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Gomes.
(membro suplente)

Belém, 02 de março de 2011,
Local: Instituto de Ciências da Arte.
Data: 02/03/2011
Hora: 10:30h

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Instigada pelas novas produções artísticas, vivenciadas principalmente no universo da dança, lancei-me no desafio de pesquisar que caminhos esses artistas percorrem, que instrumentos de trabalho utilizam e principalmente que ideias os fazem mover-se em busca de transformações neste meio artístico. Nesse sentido, elegi, como objeto de estudo, o espetáculo “Por onde se vê”, da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, da qual faço parte, por ter dançado na primeira versão deste espetáculo, também me incluo como objeto de estudo deste trabalho. Minha investigação nesta pesquisa objetivou analisar a linguagem da *performance* nesta obra, - cujo referencial teórico encontra-se assentado principalmente nos pensamentos de autores como Renato Cohen e Roselee Godlberg - onde tive como hipótese que a utilização desta linguagem poderia ser uma pista no que diz respeito à construção desta inusitada e instigante produção artística. O texto aponta algumas contribuições trazidas por essa arte de fronteira, no sentido de ampliar o universo criativo na cena.

A metodologia utilizada baseou-se numa abordagem qualitativa descritiva, por meio do levantamento de dados coletados durante entrevistas padronizadas e estruturadas com a diretora e os intérpretes, sobre o processo de criação e a realização das quatro versões do espetáculo, bem como os depoimentos dos espectadores da obra em questão.

Palavras-chave: dança, *performance*, cena.

Abstract

Instigated for the new artistic productions, especially experienced at the dance universe, I threw myself at the challenge to research which ways these artists have been tracking, what work instruments they have been using and mostly what the ideas that make them search for transformations look like. In this direction, I choose as study object the spectacle “Por onde se vê” from the Waldete Brito Experimental Dance Company of which I am part, and for which have danced on its first version. Therefore I included myself as object of study too. My inquire in this resarch aims to analyze the language of the performance in this spectacle, - whose theoretical referencial is based in the thoughts of authors as Renato Cohen and Roselee Godlberg - where it had as hypothesis that the use of this language could be a track in what the construction of these

unusual and instigating artistic productions is closely concerned. The text points out some contributions brought from this border art so as to extend the creative universe in the scene.

The used methodology was based on a descriptive qualitative boarding, by means of the data collected during interviews standardized and structuralized with the director and the interpreters on the process of creation and the accomplishment of the four versions of the spectacle, as well as the reports of the spectators involved into it.

Key words: dance, *performance* , scene.

Agradecimentos.

Esta dissertação é fruto de um processo de investigação que contou com o apoio e colaboração de muitas pessoas na sua construção. Meu agradecimento a todas elas e especialmente:

Ao professor doutor Cesário Augusto, pelos ensinamentos e estímulo na construção do trabalho, durante a orientação desta pesquisa.

À professora doutora Giselle Guilhon, pelas generosas contribuições durante as aulas no PPGARTES.

À professora doutora Giselle Moreira pelas valiosas considerações durante minha banca de qualificação e pela disponibilização de seu acervo fotográfico do espetáculo por mim pesquisado.

À professora mestra Waldete Brito, pelo aprendizado, pela disponibilização do material de pesquisa, pelo apoio e inspiração na construção deste trabalho.

À professora mestra Maria Ana Azevedo, pelas ricas contribuições, pela atenção e apoio de sempre.

Aos intérpretes criadores da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, pelo companheirismo e disponibilidade de informações sobre o espetáculo pesquisado.

Ao pesquisador e colega de turma do PPGARTES, Edson Fernando, pelo estudo compartilhado.

A meus pais Rosa e Antonio Gomes, e a meus irmãos Elke e Emerson, pelo amor, incentivo e apoio em todos os momentos de minha vida.

A meu marido Carlos Teixeira e a meus filhos Caio e Cauã, pelo amor, dedicação e ensinamentos de vida.

Dedico

A meus pais Antônio e Rosa Gomes, a meus irmãos Elke e Emerson Gomes, a meu marido Carlos Teixeira e a meus filhos Caio e Cauã Teixeira, grandes incentivadores na realização de meus sonhos.

Lista de Figuras

Figura 1 - Serge Diaghilev	28
Figura 2 - David Parsons Dance Company	40
Figura 3 - Pilobolus Dance Theatre	41
Figura 4 - Momix	41
Figura 5 - Mercê Cunningham Dance Company	42
Figura 6 - Daniel Ezralow	42
Figura 7 - Balé Stagium	43
Figura 8 - Grupo Corpo	44
Figura 9 - Companhia Deborah Colker	45
Figura 10 - Quadro Medusa	49
Figura 11 - Quadro Gaiola	50
Figura 12 - Quadro Cilindro	51
Figura 13 - Quadro Madona	52
Figura 14 - Quadro Espelho	53
Figura 15 - Quadro Macarrão	54
Figura 16 - Quadro Hímen	55
Figura 17 - Mapa Cenográfico do Espetáculo - primeira versão – 2005	56
Figura 18 - Espetáculo Por Onde Se Vê – 2008 – Teatro Exp. Waldemar Henrique ...	76
Figura 19 - Quadro Hímen	81
Figura 20 e 21 - Quadro Medusa	82
Figura 22 - Quadro Cilindro	83
Figura 23 - Quadro Macarrão	84
Figura 24 - Quadro Madona	86
Figura 25 - Quadro Espelho	88
Figura 26 - Quadro Gaiola	89
Figura 27 - Quadro Madona	97
Figura 28 - Quadro Cilindro	99
Figura 29 - Espetáculo Por Onde Se Vê – 2008 – Teatro Exp. Waldemar Henrique	104
Figura 30 - Quadro Medusa	107
Figura 31 - Quadro Espelho	108
Figura 32 - Quadro Hímen	110
Figura 33 - Quadro Madona	110

Sumário.

Apresentação.....	12
Capítulo I - A Tríade: Dança, <i>Performance</i> e Cena.	13
1.1 - Um Breve Histórico da <i>Performance</i>	13
1.2 - A <i>Performance</i> e sua Influência nos Processos Criativos em Dança.	25
Capítulo II - Fronteiras Vulneráveis: Teatro, <i>Performance</i> e Dança.	46
2.1 - Descrição dos Quadros de “Por onde se vê”	48
2.2 – Ficha Técnica do Espetáculo na Primeira Versão	56
2.3 - Conferências.	57
Capítulo III - “Por Onde Se Vê”: Um Olhar sobre a <i>Performance</i> :	73
3.1 - Processo Criativo	73
3.2 - O Processo Criativo do Espetáculo.	79
3.3- O Espetáculo nas suas Quatro Versões.	91
3.4 - Uma Poética do Olhar Ampliado.	102
Considerações Finais	114
Bibliografia	116

Anexos

Relatórios da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do IAP

Registro de filmagem do espetáculo 2008 e 2009

Apresentação.

A dança coloca em cena corpos em movimento que despertam e instigam as percepções dos espectadores de diversas, ou mais precisamente, de incaláveis maneiras, já que para se completar, a obra precisa de um espectador e cada espectador, inevitavelmente, percebe-a de maneira única. A questão da relação obra e público é uma constante abordada nos três capítulos deste trabalho, por se tratar de um ponto fundamental quando se trata de *performance*.

A pesquisa em questão traz um insistente debate sobre a *performance* que é investigada a partir do espetáculo “Por onde se vê” da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito.

O primeiro capítulo discute a *performance* por um viés histórico, travando uma relação desta com os processos criativos em dança, desde o início do século XX até os nossos dias.

No segundo capítulo abordaremos a temática da *performance* na investigação do espetáculo anteriormente citado, a partir de um modelo desenvolvido no formato de conferências – que segundo a autora Ruth Rocha configura-se como confronto, esse, oriundo do estudo realizado por mim e por Edson Fernando - ambos discentes do PPGARTES. Desse confronto teórico resultou o artigo “Fronteiras Vulneráveis: Teatro, *Performance* e Dança”, que foi publicado na Revista Repertório da UFBA em julho de 2010.

O terceiro capítulo trata do espetáculo “Por onde se vê” em todas as suas dimensões, desde o processo criativo até à sua estreia, passando pelas suas quatro versões. Aqui destacamos as características e ideias fundamentadas na linguagem da *performance*, com realce no que diz respeito a conceitos como representação, interação, autotransformação, *live art*, obra aberta, entre outros próprios desta linguagem de fronteira.

Capítulo 1 – A Tríade: Dança, *Performance* e Cena.

1.1– Um breve histórico da *performance*.

A *performance*, palavra de origem latina, traz como pré-requisito básico a presença física e o espetáculo – “no sentido de algo para ser visto”, como nos coloca Jorge Glusberg (2008,p.43). Mas isto no campo artístico, pois a palavra *performance*, oficialmente, não existe na língua portuguesa, – é um anglicismo – tem um significado equivalente na língua portuguesa: desempenho. Segundo o dicionário Michaelis - UOL, a palavra *performance* varia de significado de acordo com sua aplicação, por exemplo : na mecânica é eficiência, rendimento, produção, mas nas artes é uma exibição, apresentação , espetáculo. Outra definição é citada pela autora Ciane Fernandes que diz que:

Performance, em inglês, significa uma ação realizada perante uma platéia, como uma dança, uma peça teatral ou musical, ou simplesmente uma ação realizada. Então, pode-se dizer, por exemplo “The *performance* was excelente”- “A apresentação foi excelente”; ou “The engine performs well on cold weather”- “O motor funciona bem no tempo frio”; em ambos os casos o termo não corresponde a ato “performático” de vanguarda” ! (Revista Repertório, 2001, ano 4, n°5).

No mesmo artigo da Revista Repertório, intitulado “Em algum lugar do presente: *performance*, *performance art* ou prática espetacular?” a autora Ciane Fernandes cita que “o termo *performance* foi usado inicialmente nos EUA no final dos anos sessenta referindo-se a ações em geral”, e ao ser acrescentado o termo arte – (*performance art*) – este agora refere-se “a uma forma espetacular específica” realizada pelos movimentos vanguardistas desde o Futurismo e o Dadaísmo, que buscavam romper com a barreira entre a arte e a vida (2001, Ano 4, n° ,p.3).

Um breve mapeamento da *performance* mostra-nos como esse movimento traz um mundo multifacetado de possibilidades. Nesse sentido, percebemos que o corpo vai servir de base para o desenvolvimento destes trabalhos, que buscam, agora, a utilização do espaço tridimensional. Além disso, a *performance* traz como forte característica questões de cunho político-sociais, que versam sobre os mais variados temas como a alienação, a solidão, a massificação e o declínio social, por exemplo, utilizando a arte como meio para denúncias e reflexões.

A virada do Século XIX para o século XX trouxe profundas transformações no âmbito artístico no cenário mundial. O advento da modernidade teve grandes influências nesse processo, especialmente depois da apresentação da peça “Ubu Rei” de Alfred Jarry – no teatro de L’ouvre de Paris – na noite de dez de dezembro de 1896. As inovações apresentadas por Jarry, na época com apenas 23 anos, chamaram a atenção da audiência presente, principalmente para a forma de atuação no que tange a entonação de voz e o uso de figurinos. Depois do escândalo causado por “Ubu Rei”, muitos movimentos surgiram com o objetivo de romper com a arte tradicional e impor novas formas de artes. Entretanto, esses movimentos em sua maioria valiam-se de manifestações provocativas, desafiadoras, agressivas e destemidas, que culminavam em brigas e frequentemente terminavam com prisões.

Para alguns autores como Jorge Glusberg, por exemplo, podemos utilizar o termo “pré-história” da *performance* para esses movimentos anteriores aos anos setenta – como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, as atividades desenvolvidas nas escolas Bauhaus da Alemanha e a Black Mountain College na Carolina do Norte em Nova York e também trabalhos como *Action Painting*, *assemblages*, *environments*, *body art*, arte conceitual e *happenings* – por terem alguns pontos em comum com a arte da *performance*, no que diz respeito principalmente à liberdade de expressões e de ideias em busca de novas direções, demolindo os convencionalismos da arte estabelecida. No entanto, para este autor a origem da *performance* remonta à antiguidade (Glusberg apud Cohen. 2004, p.16).

Antes de adentrar nos universos dos movimentos que antecederam a *performance art*, vale a pena conhecer as ideias de Richard Schechner, considerado o pai dos estudos da *performance*. Para ele, os estudos da *performance* configuram-se como um campo vasto e aberto. Mais que isso, no seu entendimento, qualquer coisa pode ser estudada como *performance*. Schechner entende *performances* como ações, como comportamentos restaurados. “Uma *performance* realiza-se apenas na ação, na interação e relação [...] a *performance* não está em “alguma coisa”, mas “entre””. (2001, p.48). Em seus estudos, Schechner categoriza a *performance* em oito tipos: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e em outros entretenimentos populares, nos negócios, em tecnologia, no sexo, no ritual, e na interpretação. (id. ibid., p.50). Em uma apresentação de *performance*, geralmente está envolvida mais de uma categoria, sendo que esta caracterização referente à categoria se dá em relação à função da *performance*.

Voltando aos movimentos considerados como “pré-históricos” da *performance*, podemos dizer que estes criadores dos movimentos artísticos do início do século XX tinham um profundo sentimento de rejeição às tradições artísticas vinculadas e estabelecidas por uma classe social burguesa elitista. Esses artistas, sentindo-se livres para experimentar outras possibilidades no universo da arte, queriam subverter regras e padrões impostos pela sociedade, contrariando tudo que estivesse em voga no momento. No fundo eles desejavam aproximar a arte da vida, rompendo com as barreiras entre as belas artes e a arte dita popular.

O Futurismo, movimento iniciado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, em vinte de fevereiro de 1909, em Paris, teve como marco inicial a publicação do primeiro manifesto futurista num jornal de grande circulação, *Le Figaro*. Esse manifesto trazia, em sua essência, ataques violentos aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias. Não foi à toa que Paris foi escolhida por Marinetti para o desenvolvimento de suas ideias e protestos: a então capital da França era considerada por muitos a capital cultural do mundo. Influenciado por Jarry, com sua arte provocativa, Marinetti lança sua própria peça, “Roi Bombance”, dois meses após a publicação do manifesto futurista, no *Le Figaro*. O público, por sua vez, prestigiava a sua obra, lotando o teatro para conferir como o autor encaixava, na prática, suas idéias futuristas. Ao voltar para a Itália, Marinetti, produz outras obras, e institui a “declamação” como a marca registrada dos jovens futuristas no teatro. Seu primeiro Sarau (seratas) futurista foi apresentado na cidade de Trieste, em doze de janeiro de 1910, evento este em que “pregava” contra o culto da tradição e da comercialização da arte, incitando a guerra. Participavam das seratas artistas das mais diversas áreas, como pintores, poetas, músicos, entre outros, em uma atmosfera onde “a proposta futurista radicalizava os conceitos vigentes de arte, não apenas na idéia (proposta de peças – sínteses de trinta segundos, por exemplo) mas também na prática (a prática das seratas não era nada convencional, muitas vezes terminando em escândalos e pancadarias)”. (COHEN, 2004, p.41).

Para Roselee Goldberg, “a *performance* era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers*” (2006, p.4). Em sua obra intitulada “A arte da *performance*: do futurismo ao presente:”, a autora registra algumas passagens do manifesto de Marinetti, sobre “O prazer de ser vaiado” (id,p.6).

O aplauso indicava apenas “uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem “digerida”. A vaia assegurava ao ator que o público estava vivo, e não completamente cego por “intoxicação intelectual”. Ele sugeria vários artifícios para enfiar o público: vender o mesmo ingresso para duas pessoas, passar cola nos assentos. Também incentivava seus amigos a fazer no palco qualquer coisa que lhe passasse pela cabeça (Id.ibid., p.6).

A autora Suzete Venturelli colabora com a discussão sobre as mudanças radicais percebidas no universo artístico quando diz que:

Dentre os movimentos artísticos citados, o futurismo foi, para muitos teóricos da arte, o movimento que mais transgrediu e rompeu com o discurso tradicional, porque procurou confrontar política, cultura e tecnologia simultaneamente. Ou seja, eles estavam ligados ao contexto social de sua época, que estabelecia, a partir do desenvolvimento das tecnologias modernas e dos sistemas de transporte de massa, a virada do discurso artístico como assinalado nas publicações de seus manifestos. (2004, p.17).

Para a autora, o discurso do movimento é muito considerado porque criou uma política cultural de redescobertas, que foi além da própria arte.

Vários setores da arte receberam influências do movimento futurista; com isso, uma enorme gama de artistas acabaram por incorporar suas ideias e propostas a seus trabalhos. Nesse sentido, o teatro de variedades – tão admirado por Marinetti por não seguir um roteiro pré-estabelecido, por obrigar a participação do público, tirando-o da passividade e por misturar as linguagens – absorve um modo “sintético” de apresentação, ou seja, tudo deveria resumir-se em poucos minutos, poucas palavras, gestos, idéias,(...) a subtração deveria imperar. Aliados a isso, esses artistas “se recusavam a explicar o significado dessas sínteses” (GOLDBERG, 2006, p.17).

A música foi marcada pela interferência dos ruídos, propostos por Russolo em seu manifesto “A arte dos ruídos”. Este, influenciado pela invenção da máquina no século XIX, passa a experimentar várias combinações de ruídos a partir da construção de instrumentos especiais que proporcionavam sensações auditivas que remetiam a “ruídos de bondes, explosões de motores, trens, multidões ensandecidas” (GOLDBERG, 2006, p.11).

Na dança, um dos objetivos a serem alcançados pelos futuristas era o de integrar personagens e cenários em um ambiente contínuo, onde a simultaneidade era a palavra de ordem. Em 1917, ao escrever mais um de seus manifestos, – agora voltado para a dança, o “Dança futurista” –, Marinetti instruía os artistas na maneira como estes deveriam utilizar seus

movimentos corporais na busca de um “corpo ideal e múltiplo do motor” a partir das possibilidades musculares (GOLDBERG,2006, p.14). Entre os bailarinos admirados por Marinetti estavam Isadora Duncan, Loie Fuller e Nijinski, principalmente por incorporarem em seus trabalhos uma dança livre da imitação, sem apelo sexual, e por possibilitar uma visão geométrica pura da dança, como nos coloca a autora Roselee Goldberg na sua obra “A arte da *performance*: do futurismo ao presente”(2006, p.14).

Enquanto em Paris Marinetti liderava o movimento futurista, na Rússia essa missão era exercida por Maiakovski, que introduziu a propaganda como meio de informação do público. Essa propaganda acontecia, principalmente, por meio de cartazes, estes construídos a partir de notícias telegrafadas pela ROSTA (Agência Telegráfica Russa). Conforme aponta Goldberg, “O cartaz passou a fazer parte da cenografia, e os *performers* apareciam com uma série de cartazes pintados em lona”(op.cit., p.31).

Na Alemanha, Hugo Ball e sua futura esposa, a artista de cabaré Emmy Hennings, – que mais tarde fundarão o Cabaret Voltaire em Zurique, na Suíça – conheceram-se em Munique ao frequentarem os bares e cafés da cidade, que serviam de ponto de encontro dos boêmios artistas da época. Atores, escritores, poetas, eram alguns dos frequentadores desses lugares, onde destacamos Frank Wedekind, homem destemido, de personalidade forte, que expressava-se publicamente sempre motivado por chocar a audiência em suas apresentações. Conhecido por suas atitudes provocadoras em questões relacionadas ao sexo: “Chegava a urinar e a masturbar-se no palco, [...] numa época em que a moral ainda estava presa às becas e togas dos arcebispos protestantes”.(Id. Ibid, p. 40). Para o autor Jorge Glusberg, Wedekind foi rigidamente censurado em seu tempo, e com suas cenas de cabaré nos anos 1900-1910 foi o precursor da *body art* dos anos 60, apesar de não ter tido esse reconhecimento (2008,p.14).

Em cinco de fevereiro de 1916, Ball e Hennings abriram o Cabaret Voltaire, em Zurique na Suíça, com o objetivo de criar um centro de entretenimento artístico, após os traumas e horrores vividos pela guerra. Nesse espaço, o programa de apresentações consistia em leitura de poesias, execução de *performances* musicais e exibição de pinturas. As apresentações aconteciam diariamente. Muitos artistas de diversas áreas se uniram nesse movimento intitulado Dadaísmo, iniciado após a abertura do Cabaret Voltaire, o qual foi fechado 5 (cinco) meses depois, resultado de desentendimentos com o proprietário do local. No ano seguinte, ainda em Zurique, foi inaugurada a Galeria Dada, sob direção de Ball e Tzara (GLUSBERG, 2008, p.15).

Este movimento de “anti-arte” alastrou-se por muitos lugares da Europa, especialmente França, Itália, Alemanha e Espanha. E foi em Barcelona, considerada o “templo artístico” da Espanha que Francis Picabia publicou uma revista dadaísta. Artistas como o romeno Tristan Tzara, o alsaciano Hans Arp e o alemão Richard Huelsenbeck foram grandes colaboradores de Ball, no alavancar desse movimento. Mas outros nomes se destacam como vanguardistas do movimento Dada, entre eles Francis Picabia, Marcel Duchamp, Picasso, Erik Satie, Apollinaire, Serge Diaghilev, Stravinski e Max Ernest, só para citar alguns (GLUSBERG, 2008, p.14 a 16).

Na área da dança, Serge Diaghilev destaca-se por transformar “o ballet numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto” (GLUSBERG, 2008, p.16). Vale ressaltar que este artista inovou o universo da dança ao apresentar concepções e ideias que romperam com o academicismo e o convencionalismo daquela época, como nos coloca o autor acima citado. Laban também foi outro artista de grande destaque do dadaísmo, pioneiro da coreografia e da dança, participava das apresentações no Cabaret Voltaire com coreografias dançadas por seus bailarinos (GOLDBERG, 2006, p.49).

Ainda em 1917, em Paris, aconteceram 2 (dois) importantes eventos que desconstruíram o formalismo de tudo o que se pode esperar na cena em um espetáculo. *Parade*, de Jean Cocteau e *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, que rompem com convenções, revolucionando assim o conceito de dança e de encenação. Jorge Glusberg, em seu livro intitulado *A Arte da Performance*, faz alguns comentários sobre as obras acima citadas:

Quanto a *Parade*, coreografada por Léonide Massine, causou na sua estréia um grande tumulto entre os assistentes: com cenários, figurinos e adereços de Picasso; partituras de Satie – com uso de sirenes e ruídos de máquinas de escrever e argumento de Cocteau que satirizava o *music-hall* e incorporava cenas cotidianas – pela primeira vez utilizadas num ballet - o espetáculo irritou muito o público que se sentiu iludido. Os artistas só conseguiram fugir da platéia enfurecida graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com uniforme de tenente do exército. Já *Les Mamelles de Tirésias* foi recebido sem grandes incidentes, apenas com algumas vaias e assobios. (2008, p.17).

Um novo movimento surge em 1920, influenciado e alavancado pelas apresentações dos dois espetáculos anteriormente citados e também pelo lançamento da revista *Littérature*, por André Bréton, Paul Elouard, Phelippe Soupault e Louis Aragon, incentivadores desse novo momento no universo artístico. Muitos idealizadores do Surrealismo vão considerar Raymond

Roussel (1877-1933) como um de seus precursores, como afirma Glusberg, mas é André Breton, que em, 1924, lança o *Manifesto Surrealista*, por meio do qual estabelece os fundamentos dessa nova arte e do novo movimento, como por exemplo o “abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico - fundamento básico do movimento recém definido por Breton” (Id.ibid., p.20).

Para Renato Cohen, “em termos cênicos, o surrealismo vai seguir como tática e ideologia, a estética do escândalo. O ingrediente é o de lançar provocação contra as platéias, (...). Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens - cenários fantásticos” (2004, p.42).

Na verdade, tanto o Futurismo quanto o Dadaísmo e também o Surrealismo, queriam chamar a atenção da audiência para uma nova proposta artística, provocando reflexões na tentativa de fazê-los despertar para problemas de ordem político-social como a alienação, a massificação, as relações de poder, e a submissão aos convencionalismos impostos principalmente pelas classes burguesas, elitistas. Suas intenções eram principalmente aproximar a arte e a vida, quebrando as barreiras entre as belas artes e as artes ditas populares, fazendo com que não somente a pintura e a escultura reinassem absolutas, mas abrindo espaço para diversas outras linguagens.

Em abril de 1919, surge na Alemanha uma escola de artes ecléticas dirigidas por Walter Gropius, autor do Manifesto Bauhaus, no qual clamava pela unificação das artes. Nesse sentido, vale mencionar como objetivo desta instituição a busca pela revitalização e fusão das artes em geral, apontando para um novo caminho, o da influência das tecnologias no cenário artístico, esteitando assim a relação entre arte e vida. Nesta instituição, as atividades de teatro e dança, coordenadas por Oskar Schelemmer, alcançaram grandes avanços durante todo o período em que ele esteve à frente desses departamentos. Vale destacar a notória repercussão que teve seu balé *Triádico* (1922), no qual ele próprio (Schelemmer) atuava com mais dois bailarinos. Outros de seus trabalhos de maior destaque dos anos vinte aconteceram em função de suas experiências cênicas com a pintura e a escultura, na utilização do espaço. *Figuras no Espaço e Dança no Espaço* são considerados precursores do que mais tarde vai ser chamado de arte da *performance*. E em se tratando de *performance*, Oskar Schelemmer é quem vai organizar os primeiros workshops de *performance* na Bauhaus: “Por volta de 1923 as marionetes e figuras operadas mecanicamente, as máscaras e os figurinos geométricos, haviam se tornado as características

centrais de muitas *performances* da Bauhaus” (GOLDBERG, op.cit. p.99). Nessa tentativa de fusão das artes, coube à *performance* o papel de expandir o hibridismo artístico na cena, possibilitando a quebra com hierarquias e rupturas com padrões estéticos da época.

Em 1933, por determinação de Adolf Hitler, a Bauhaus é fechada, causando indignação a muitos artistas envolvidos com essa instituição. Rumores de uma nova guerra se anunciavam, e assim, com a aproximação da segunda guerra mundial, as apresentações das atividades performáticas foram diminuindo significativamente em vários países da Europa. Era o prenúncio de um novo movimento artístico que agora se transferira com mais força para Nova Iorque. Trata-se da Black Mountain College, escola fundada em outubro de 1933, na Carolina do Norte, em NY, que surgiu pelo desejo dos artistas da época em dar continuidade aos estudos e experiências vivenciadas na Bauhaus alemã. Goldberg cita em sua obra que vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para a nova escola. Esta, por sua vez, emerge rapidamente, tornando-se ponto de geração das novas criações artísticas e vitrine da vanguarda americana e internacional, dando continuidade à corrente precursora da arte da *performance* (2006, p.111).

No ano de 1936, Anni Albers, ao ser convidado para lecionar na nova escola, sentiu a necessidade de chamar para trabalhar, em parceria, nessa instituição, seu ex-colega da Bauhaus, Xanti Schawinski, para que juntos pudessem ampliar a escola de arte. A autora Roselee Goldberg esclarece-nos a seguir um pouco mais sobre as propostas desenvolvidas na Black Mountain College:

Com liberdade para criar seu próprio currículo Schawinski logo esboçou um programa de “estudos cênicos” que era, em grande parte, uma extensão de experiências anteriores na Bauhaus. “Este curso não pretende oferecer formação em nenhum seguimento específico do teatro contemporâneo”, explica Schawinski. Ao contrário, seria um estudo geral de fenômenos fundamentais: “espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música, tempo etc”. A primeira encenação *Spectrodrama*, ainda de seu repertório na Bauhaus, era “um método educacional que visava o intercâmbio entre as artes e ciências e usava o teatro como um laboratório e espaço para a ação e experimentação”. (id, p.111-112).

Dois grandes nomes vão destacar-se neste universo da vanguarda artística da Black Mountain College: o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham e o músico John Cage. Este, influenciado pelas teorias de zen-budismo e pela filosofia oriental em geral, propõe, desde a década de 30, em seus concertos musicais, experimentos com ruídos, silêncios e sons do cotidiano. Os ruídos, produzidos por objetos que reproduziam barulhos de máquinas como trens e

motores explodindo, também podiam imitar sons de batimentos cardíacos, ventos e outros do dia a dia.

Merce Cunningham, após ter sido integrante da companhia de dança Martha Graham durante muito tempo – inclusive como solista de grande destaque em muitas coreografias – percebeu que suas ideias sobre a dança não se encaixavam mais na tendência dramática e narrativa do estilo de Graham, assim: “Cunningham propôs uma série de conceitos que vinham questionar a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topos de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe); o processo criativo linear pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação; dentre algumas outras modificações de peso”, (SILVA, 2005, p.105). A utilização da música fora do compasso e a dança não coreografada também ganharam destaque em suas obras: “Cunningham, a exemplo de Cage, havia introduzido, por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação como meio de chegar a uma nova prática na dança”. (GOLDBERG, op.cit., 2006, p 114).

Em 1952 Cage e Cunningham retornaram à Black Mountain College para outro curso de verão e criaram o *Untitled Event* (Evento sem Título) onde:

Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra Cage aplicava suas idéias sobre o acaso e a indeterminação, que ele já vinha testando na música, nas suas tentativas, junto com o bailarino Merce Cunningham, de buscar uma renovação de balé. (GLUSBERG, op.cit., p.25).

Tratava-se, portanto, de um evento marcado pela diversidade, pelo acaso, e pelo aleatório, onde a improvisação era a palavra de ordem, em meio a tanta desordem. Coisas aconteciam simultaneamente, tudo era muito inusitado como, por exemplo: “enquanto Rauschenberg escutava discos num velho gramofone, Tudor tocava um solo num “piano preparado”. Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro”. (Id. Ibid., p.26).

Em relação ao público, esse se deleitou com o que viu, deixando claro sua aceitação da obra; porém o compositor Stefan Wolpe, retirou-se da sala em protesto, enquanto Cage,

referindo-se ao sucesso da obra, fez a seguinte consideração sobre o evento: “Anárquico”; “absurdo no sentido de que não sabíamos o que ia acontecer” (GOLDBERG, op.cit, p.116-117).

A partir desse evento, que teve grande repercussão não somente em países como os Estados Unidos e Japão, mas também em toda a Europa, Cage foi considerado pela maioria dos críticos, teóricos e historiadores dos movimentos vanguardistas da segunda metade do século XX a fonte geradora da surpreendente produção artística das duas décadas seguintes, como aponta Glusberg (2008, p.26).

Após esse período, chega a vez de Alan Kaprow apresentar a obra 18 *happenings* em 6 partes, no outono de 1959 em Nova Iorque, na Reuben Gallery, evento em que convidava o público a participar mais efetivamente da obra artística. Agora, a função do espectador, que antes era meramente um fruidor da obra, passa então a ganhar um outro espaço, o de também atuante da obra: “Tanto os *happenings* como o *fluxos* evoluíram a partir das aulas de John Cage em “Composição de Música Experimental”, que ele deu na New School for Social Research de 1956 a 1960 [...]. Vários participantes de sua turma em que os alunos faziam apresentações e as discutiam, atribuíram o começo dos *happenings* as suas experiências ali (BANES, 1999, p.76).

Dentre todos os movimentos vanguardistas da época, é no *happening* que encontramos uma maior radicalidade na quebra com a convenção teatral, pois agora não existe uma clara distinção entre palco e plateia, ela é quebrada, permitindo confundir-se atuante e espectador, não existe narrativa linear e também não há distinção entre personagem e atuante. Renato Cohen traduz *happening* como acontecimento, ocorrência, evento. E diz que essa designação aplica-se a um “espectro de manifestações que incluem várias mídias como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc” (2004, p.43). O autor amplia nosso entendimento sobre o assunto quando diz que “o *happening* que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes; do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainer, para citar alguns artistas”. (id., p.44). Cohen ainda aponta que o elo principal que produzirá a *performance* dos anos 70/80 irá surgir das artes plásticas: a *action painting* (id., p.44).

Algumas ações artísticas vão ser consideradas como precursoras da arte da *performance* como a *action painting*, proposta por Jackson Pollock (1912-1956), que priorizava a ação de pintar em meio a uma audiência presente, valorizando assim a movimentação física do artista

durante sua encenação, em oposição ao resultado da obra acabada. A *action painting* sofreu influências de outra ação transformadora, a *collage*, invenção de Max Ernst, que propõe, inicialmente, a partir de um processo entrópico e lúdico, a justaposição e colagem de imagens que na realidade cotidiana nunca apareceriam juntas. Um exemplo claro dessa técnica aparece no quadro de Max Ernst, *O Sangue*. Neste, um homem segura uma mulher nua cravando uma espada no seu pé; a cabeça do homem não é humana, é a de uma águia. A *collage*, porém, também pode ser encontrada em outras linguagens artísticas como na música, na dança e no teatro (COHEN, 2004, p.61).

As *assemblages* que iniciaram em meados dos anos 50, também compõem a lista das ações precursoras da arte da *performance*. Sobre esta, o autor Jorge Glusberg diz que “esta técnica produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos”(op.cit, p.27-28). Para este autor “a *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico” (id., p.28). Ao fazer uso da técnica da *assemblage*, Kaprow introduz a rapidez e a espontaneidade na elaboração de sua obra, e na escolha de seus materiais (alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos, entre outros), desenvolvendo assim as “colagens de impacto”, que, ao se tornarem mais elaboradas com efeitos, de iluminação e de som – proporcionando uma maior sinestesia ao público – agora, ganham uma outra denominação: *environments*, termo que pode ser traduzido por meio ambiente, envoltório, como cita Glusberg (id., p.p.28-29). Mas, como propõe Cohen, “usando uma expressão da gíria, *environment* poderia ser traduzida por ‘astral’. É esse ‘astral’ que é consequência de fatos, comportamentos e, talvez, de um fator destino que é captado.” (op.cit. p.144).

No final dos anos 60, a arte conceitual¹ ganha força, enfatizando uma maior importância no processo de criação do que no objeto em si. Nesta época a *body art* se estendia entre as diversas formas artísticas ganhando cada vez mais adeptos. A *body art* de Vito Acconci, intitulada *Following Piece*, nova expressão artística do momento, teve sua estreia pública em 1969, e consistia em seguir diferentes pessoas na rua, até que estas entrassem em prédios ou carros. A geração ascendente de jovens artistas de vanguarda da época tinha em mente um forte

¹ Arte Conceitual – enfatiza a eliminação do objeto e um interesse maior no processo de criação em si (Cf., Jorge GLUSBERG, op.cit., 2008, p.42).

ideal que consistia na liberdade de expressão a qualquer preço e utilizavam o meio artístico para desenvolver seus objetivos e ideais. A proposta maior de todos esses movimentos era a de eliminar o vínculo de exaltação à beleza a que o corpo humano foi elevado durante séculos e séculos pelas artes como a literatura, pintura e escultura, deixando-o mais livre a novas conexões (GLUSBERG, 2008, p.p.42-43).

O ano de 1962 é marcado por dois acontecimentos importantíssimos para o futuro da *performance*. O primeiro é o recital apresentado pelos componentes do *Dancers Workshop* – na Judson Memorial Church de Nova Iorque – que marca o nascimento do Judson Dance Group, e o outro é a fundação do movimento *Fluxos*, por George Maciúnas. Artistas com Paxton, Forti, Rainer, Brown, Déborah Hay, Lucinda Childes e Philip Córner são alguns nomes que vão desenvolver uma proposta de trabalho inovadora com pretensões de romper as fronteiras da dança (GLUSBERG, 2008, p.37).

O movimento *Fluxos*, criado por George Maciúnas, apresentava “concertos” os quais eram compostos por *happenings*, música experimental, poesia e *performances* individuais. Maciúnas acreditava que a arte deveria poder ser feita por todos e ser acessível a todos. George Brecht, Vostell, Yoko Ono, Beuys e Cage foram alguns dos muitos artistas que participaram deste movimento (id., *ibid.*, p.37).

A *performance*, palavra utilizada no início dos anos 70, é o resultado da luta da classe artística em busca de uma conquista pautada na liberdade de expressão, com intuito de libertar as artes do artificialismo em que se encontraram durante muito tempo. É comum encontrarmos em livros que versam sobre a temática da *performance*, autores dizendo que é uma arte de fronteira, que se utiliza da interdisciplinaridade e busca uma aproximação entre a arte e a vida. Kátia Canton, diz que é uma “forma híbrida de expressão artística, complexa nos desafios que ele impõe em sua relação multifacetada com o público, a *performance* é também uma linguagem repleta de pulsão, de vitalidade, de urgência, um modo de atuar no mundo que mistura irrevogavelmente arte e vida” (apud. GOLDBERG, *op.cit.*). Renato Cohen ilumina-nos com as suas considerações, quando menciona que “a *performance* não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène*” (*op.cit.* p.57).

Muitas são as falas em torno dessa arte, assim como são múltiplas as questões a cerca de sua utilização , mas acredito que pensar a *performance* do ponto de vista da criação artística nos oportuniza inúmeras possibilidades de elaboração da cena, principalmente se focalizarmos 2 (duas) características fundamentais dessa linguagem: a liberdade de expressão e interação na relação intérprete-público. Nos processos criativos em dança, as influências da *performance* se traduzem em obras quase sempre diferentes e inusitadas. Este assunto será abordado no sub-capítulo a seguir.

1.2 – A *Performance* e sua influência nos processos criativos em dança

Neste subcapítulo, deteremo-nos na investigação da influência da *performance* na dança num determinado período da história que vai do final do século XIX até os dias de hoje. A história nos mostra que a dança sofreu muitas influências dos movimentos de *performance* que se iniciaram mais efetivamente com o advento da modernidade, no final do século XIX e início do século XX. Aqui me refiro aos movimentos Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, às atividades desenvolvidas na *Bauhaus* da Alemanha, na *Black Mountain College* na Carolina do Norte (NY), no *Judson Dance Group*, no *Fluxus*, nos *happenings*, até chegar aos anos setenta com a linguagem da *performance*, que continua a fazer parte de muitos processos criativos em dança.

Partindo do conceito de dança proposto pela autora Denise Siqueira que diz: “dança é um sistema simbólico composto de gestos e movimentos culturalmente construídos e faz parte da vida das sociedades desde tempos arcaicos. Tal sistema pode expressar mensagens e preocupações: do artístico e estético ao religioso ou militar” (2006,p.93), penso que essa construção cultural perpassa por vivências onde é inerente o ato de afetar-nos e sermos afetados pelo mundo que nos rodeia, e assim, pessoas, pensamentos, acontecimentos, sentimentos, sensações e tudo o mais que conseguimos captar a partir de nossa sinestesia, num processo seletivo, nos afeta e nos influencia direta ou indiretamente em nosso modo de pensar, sentir, e agir, bem como transforma o nosso pensar, sentir e fazer arte.

Cada linguagem artística teve sua trajetória percorrida por influências dos acontecimentos provocados pela modernidade. Esses acontecimentos refletiram, como já dissemos, não somente nas artes, mas sim no sentimento, no comportamento, e principalmente no modo de pensar das pessoas. A autora Eliana Rodrigues Silva traz suas colaborações a respeito desse tema quando explica que:

A trajetória percorrida pela dança ao longo do tempo, tem seguido um caminho próprio e diferenciado dos movimentos, estilos e escolas das outras artes. Podemos afirmar que a dança desenvolveu-se de forma bastante peculiar se considerarmos que o balé clássico levou nada menos que quatro séculos para atingir o seu apogeu, que a dança moderna desenvolveu sua trajetória em cinco décadas e que a dança pós-moderna, iniciada nos anos cinquenta, hoje ainda continua a multiplicar-se e a auto definir-se (2005, p.81).

Fazendo um recorte na história da dança e trazendo à tona o período anteriormente citado, podemos mapear mesmo que de forma bem resumida, como ocorreram essas influências da *performance* na dança.

Com a transferência do eixo da dança de Paris para São Petersburgo, o francês Marius Petipa daria início à arte do balé clássico, que marcou seu apogeu durante o período de 1890 a 1910. Por mais de trinta anos Petipa ficou responsável por coreografar para o Balé Imperial do Czar, na Rússia, produzindo mais de sessenta balés, com destaque para Dom Quixote, a Bela Adormecida, O Corsário, O Lago dos Cisnes, Raymonda e O Quebra Nozes. “O contexto histórico do balé romântico teve na poesia, na literatura, na música e na pintura uma moldura perfeita para o seu desenvolvimento”, como nos aponta Silva (2005, p. 91). Percebe-se que a utilização da interdisciplinaridade, característica de arte híbrida e, portanto de *performance*, já podia ser notada neste período, tanto no processo criativo quanto na obra acabada. Na verdade essa é uma característica que como diz o autor Jorge Glusberg, remonta à antiguidade, mais aqui nos deteremos a investigar as influências da *performance* na dança, no período que vai do final do século XIX até aos nossos dias. Silva ainda nos esclarece algumas particularidades características do balé romântico:

A morte, particularmente o suicídio, a morte por amor ou doenças como a tuberculose era a forma preferida para o final trágico dos heróis da literatura e da ópera (...). A sensibilidade romântica trouxe inovações de palco interessante como o uso da iluminação a gás, figurinos fluidos e transparentes nas saias de gaze das bailarinas, sapatilhas de ponta e cenários idílicos pintados em grandes telões (2005.p.91).

A italiana Maria Taglioni (1804-1884) foi considerada a grande musa do balé romântico daquela época, e, as suas características físicas levaram-na ao topo do que era considerado como perfil ideal romântico na dança. Taglioni era admirada por parecer frágil, por apresentar pele alva, cabelos negros e mãos expressivas, modelo perfeito para uma bailarina romântica. Teve o privilégio de ter o balé La Sylphide (1831) criado para ela com coreografia de seu próprio pai.

As colaborações de outras áreas artísticas tornam-se cada vez mais evidentes, quando percebemos as transformações ocorridas em várias esferas das artes cênicas, especialmente na dança. Em relação à utilização espacial, ocorreram grandes mudanças. Ao sair da corte e entrar no palco de um teatro, a dança ganha configurações mais profissionais, assim como também passa a integrar as cenas, a iluminação a gás, inovando e transformando muito significativamente

o espaço cênico. Os figurinos, agora mais leves e transparentes, também contribuem para um efeito visual diferente, possibilitando muito mais liberdade e movimento para a bailarina.

Certamente as transformações não aconteceram da noite para o dia, tudo se dá de forma processual, por isso não podemos deixar de citar outro grande colaborador da dança que também influenciou Petipa no que se refere às transformações do balé. A autora Denise Siqueira colabora com a discussão quando cita que:

Noverre foi o primeiro a argumentar que o balé não era um mero *divertissement*, mas uma arte nobre, destinada à expressão e ao desenvolvimento de um tema. Assim, foi o verdadeiro criador do *Ballet d'action*, ou balé dramático, em que toda a história se conta por meio de gestos e não pelo canto ou pela declamação. Afirmava que era preciso haver mais expressividade, menos luxo e mais comodidade nos figurinos, um tema de fundo para cada peça coreográfica – não apenas movimentos soltos e mecânicos -, além de um certo conhecimento sobre o corpo (op.cit. p.98).

A partir de 1910 outro nome de peso surge no cenário artístico da dança, Serge Diaghilev (fig.1), que vivenciava o início do movimento futurista liderado por Marinetti e iniciado em Paris, mas logo expandindo-se para outros países da Europa. Sobre Diaghilev, nos esclarece Glusberg:

Diaghilev, que foi acertadamente definido como “o empresário completo da arte contemporânea”. Homem refinado, culto e sagaz, cuja paixão pela pintura e pela música – sua Exposição Internacional de Artes Plásticas em São Petersburgo, no ano de 1899, foi um acontecimento de grande importância – despertou seu interesse pela dança, que ele vai retirar do academicismo e da subordinação a certas formas de arte em que se encontrava. Diaghilev transforma o balé numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto. Por esses trabalhos deve ser incluído neste breve registro da pré-história da *performance* (op. Cit. p.16).



Figura 1 - Serge Diaghilev.

Fonte: <http://www.revistadadanca.com/node/248>

Diaghilev tinha uma preocupação muito forte durante suas criações, que era trabalhar de maneira colaborativa. Desde aquela época já conseguia perceber a importância desse tipo de organização. Aqui evidenciamos mais uma característica da *performance*. Assim conseguia manter em seu grupo bailarinos do porte de Nijinski, Fokin e Ana Pávlova, entre os músicos destacavam-se Stravinski e Prokofiev, Milhaud e Poulenc, Manuel de Falla e Hindemith. Na lista dos pintores que mantinham essa parceria encontramos Derain e Matisse, Braque e Miró, Max Ernst e Rouault, Antoine Pevsner e Naum Gabo. Picasso e Satie também foram colaboradores de Diaghilev, que vai brilhar até o ano de sua morte em 1929, como nos informa Glusberg (2008, p.16).

Ainda na área do balé, Maurice Béjart, também trouxe suas contribuições, considerado um dos propagadores do chamado “balé contemporâneo”, Béjart, a partir da técnica clássica investiu em outros espaços (alternativos) para suas apresentações, atraindo assim outro público para seus trabalhos. Aqui é notória a idéia de subversão do espaço adotado em seus trabalhos, que comungam com as idéias de *performance* em relação à utilização de espaços inusitados, alternativos, que permitam ao público uma visão tridimensional da obra. “Mais recentemente, coreógrafos como Jirikylián, diretor artístico do Nederlands Danz Theater e John Neumeier têm sido criadores que adotam e renovam o balé, empregando temáticas abstratas, movimentos externos ao seu vocabulário, mas recorrendo à sua técnica para formar e treinar os intérpretes de

suas obras” (op. cit. , p.99). Evidencia-se aqui nitidamente a busca pela modificação, pela atualização do balé a partir de conceitos provenientes dos movimentos de *performance*, como ruptura com o pré-estabelecido, com o tradicional.

Destaco aqui dois espetáculos apresentados durante o período do movimento Dadaísta que instigaram muitos artistas a novas criações influenciados pela ousadia e pela inovação. O primeiro é *Parade* , e o outro é *Les Mamelles de Tirésias*, a seguir o autor Jorge Glusberg nos esclarece mais sobre estas obras que marcaram o cenário artístico da época, influenciando e impulsionando também o surgimento do movimento surrealista por volta de 1920:

Quanto a *Parade*, coreografada por Léonide Massini, causou na sua estréia um grande tumulto entre os assistentes: com cenários, figurinos e adereços de Picasso; partituras de Satie - com uso de sirenes e ruídos de máquinas de escrever, e argumento de Cocteau que satirizava o music-hall e incorporava cenas cotidianas – pela primeira vez utilizadas num balé – o espetáculo irritou muito o público que se sentiu iludido. Os artistas só conseguiram fugir da platéia enfurecida graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com um uniforme de tenente do exército. Já *Les Mamelles de Tirésias* foi recebido sem grandes incidentes, apenas com algumas vaias e assobios (op. cit. p.17).

Observa-se mais uma vez a tentativa de escapar das amarras da tradição, a linearidade, a unicidade, cedem espaço à fragmentação, à justaposição, em busca de uma nova perspectiva criativa, que permita total liberdade de expressão. Vale ressaltar que a música, ou melhor, os ruídos de sirenes e máquinas de escrever eram um forte exemplo de quebra com o convencional na época.

Ainda no século XIX começaram a surgir novas propostas criativas que começariam a construção de novos modos de dança cênica: a dança moderna nos Estados Unidos e a dança expressionista na Alemanha. Para muitos, este era o anúncio do fim do balé no século XX. Mas isto não aconteceu, o balé acabou tornando-se “um gênero híbrido, influenciado pelas novas construções estéticas: tornou-se balé moderno e, depois, balé contemporâneo. A técnica usada é a do balé, o vocabulário também, mas as temáticas abordadas são completamente diferentes, fugindo de narrativas e seguindo o caminho do abstrato” (SIQUEIRA, 2006, p.99).

Na dança moderna destacam-se nomes como Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint-Denis (1879-1968) e , posteriormente Martha Graham (1894-1990) e Merce Cunningham (1919-2010), só para citar alguns.

Mas podemos citar como uma das grandes pioneiras da dança moderna, Isadora Duncan, impulsionada pelo desejo de liberdade expressiva não se deixou influenciar por nenhum dos cânones da dança da época. Seu estilo rebelde, seus figurinos leves e transparentes, sua atitude em dançar sem sapatilhas e a ousadia em utilizar em suas danças composições de grandes músicos como Beethoven, Chopin e Brahms – antes somente privilégio de concertos e recitais – não agradou ao puritanismo americano, mas foi na Europa que ela obteve sucesso, como escreve o autor Antônio José Faro em sua obra “Pequena História da Dança”. Apesar de Duncan nunca ter sido uma grande bailarina, nunca ter sistematizado ou codificado uma técnica de dança – até porque intitulava seu trabalho de “dança livre”, muitas vezes se utilizando da improvisação em suas apresentações –, ela revolucionou o universo da dança por sua determinação, personalidade forte e perseverança em transformar em liberdade tudo aquilo que, na sua opinião, o balé clássico cerceava, pelo rigor acadêmico pautado em tradições e padrões estabelecidos.

O movimento expressionista, mais especialmente a dança expressionista, da qual a Alemanha participou ativamente, buscou expressar o espírito de uma época de pessimismo, descrença e revolta contra a guerra. Seu grande iniciador foi Rudolf von Laban, e posteriormente sua discípula Mary Wigman, que difundiu esta nova proposta que rejeitava as formas e conteúdos da arte representativa burguesa. Este movimento ecoou não só na dança, mas também em diversas outras artes.

O regime nazista também colaborou para a revolta de muitos artistas que tiveram de fugir para exilar-se em outros lugares, por não se submeterem ao regime ditatorial de Adolf Hitler. A autora Denise Siqueira aponta exemplos do grande descontentamento com os acontecimentos daquele momento:

À margem dos movimentos artísticos da época, a atriz e dançarina alemã de origem judaica Waleska Gert (1892 – 1978) fazia uma denúncia ácida e virulenta da sociedade burguesa. Autodidata e recusando as escolas estabelecidas de dança, trabalhava como atriz em teatro, cinema, cabaré e “*music-hall*” e fazia *performances* de dança. Sua dança era grotesca e satírica (op. cit. p.101).

Em relação à dança expressionista de Wigman, a autora aponta uma grande importância estética, sob a ótica de aspectos políticos e ideológicos quando se reporta “a dança com máscaras, típica da coreógrafa e uma espécie de memória dos mortos da Primeira Guerra Mundial. Os

mortos interpretados como seres despersonalizados por meio de máscaras davam a conotação de um destino trágico e místico com o qual não se podia lutar” (Id.ibid., p.101).

Muitos outros nomes importantes deram continuidade à história da dança nesse processo de transformações, resultantes dos acontecimentos da época, como a industrialização, as guerras, o nazismo, as batalhas pelo poder, o advento das tecnologias, enfim, o mundo se transformara, era preciso se atualizar para fazer parte deste novo universo, isso certamente respingou na arte, que procurou outros espaços, outras formas de expressão.

Durante o período em que o movimento futurista esteve em alta, era possível visualizar nas apresentações de *performances*, uma forte influencia das máquinas nas construções criativas da época. Ao som, a música dos ruídos compunha a cena em parceria com as ações corporais baseadas nos movimentos *staccato* das máquinas. Uma das propostas dos balés futuristas era a de “integrar personagens e cenários em um ambiente contínuo”, como nos esclarece Roselee Goldberg (2006, p.14).

Moscou recebeu em 1916, um artista chamado Nicolai Foregger, obcecado pelas variedades artísticas do movimento e “fascinado pelas intermináveis discussões que ocorriam durante as exposições e pela mecanização e abstração da arte e do teatro, tendo ampliado essas idéias de modo que nelas também fosse incluída a dança” (GOLDBERG, 2006, p.28). Sobre o espetáculo Danças Mecânicas de Foregger, a autora citada acima nos explica:

Danças mecânicas, de Foregger, foi apresentada pela primeira vez em fevereiro de 1923. Uma das danças imitava uma transmissão: dois homens ficavam separados por cerca de três metros, e várias mulheres cada uma segurando no tornozelo da outra, moviam-se formando uma espécie de corrente ao redor deles. Outra dança representava um serrote: dois homens, segurando as mãos e os pés de uma mulher, fazem-na balançar em movimentos curvos. Os efeitos sonoros, inclusive o estilhaçar de vidros e o choque de diferentes objetos metálicos nos bastidores, eram criados ao vivo por uma orquestra de ruídos (Id..Ibid., 2006, p.29).

Apesar de as danças mecânicas de Foregger terem feito sucesso por apresentarem qualidades estéticas admiráveis, logo sofreram duras críticas por parte dos trabalhadores por considerarem suas produções “anti-soviéticas” e “pornográficas”, sem compromisso com qualidades éticas como nos esclarece Goldber.

O ano de 1919 na Alemanha, foi marcado pela fundação da *Bauhaus*, uma escola de artes eclética dirigida por Walter Gropius, com destaque principalmente para as áreas de teatro e

dança, as quais eram coordenadas por Oskar Schlemmer. Suas propostas sempre estavam voltadas para a realização e fusão das artes. Nessa intenção de integrar numa só linguagem música, figurino e dança, Schlemmer obteve grande êxito em todo o período em que esteve à frente dessa instituição. “Seu Balé Triádico (1922) conquistou fama e celebridade: três bailarinos – um dos quais o próprio autor – executavam doze coreografias, utilizando dezoito figurinos diferentes, ao som de uma partitura de Pal Hindemith” (GLUSBERG, 2008, p.21). Schlemmer também obteve sucesso com “Figuras no Espaço” e “Dança no Espaço”, trabalhos resultantes de suas pesquisas baseadas na pintura e escultura numa relação com o espaço, obras consideradas precursoras do que vai ser chamada arte da *performance*.

Durante muitos anos Schlemmer dirigiu e atuou em inúmeras produções, deixando-se envolver tanto com a dança, que acabou introduzindo esta linguagem em muitas de suas obras, entre as quais: Dança no Espaço, Dança das Ripas, Danças das Formas, Dança Metálica, Dança dos Gestos, Dança de Aros, entre outras. Seu sucesso era um reflexo de sua sensibilidade artística e de suas atitudes inovadoras que visavam romper as fronteiras das categorias artísticas.

Com o fechamento da *Bauhaus* em 1933, Nova Iorque torna-se o mais novo centro artístico do momento com a inauguração da *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, no outono de 1936. Essa escola manteve o mesmo princípio da *Bauhaus*, o de fundir as artes, inovando e expandindo o fazer artístico, dando continuidade assim à corrente precursora da arte da *performance*. Para isso precisou importar vários professores da antiga escola da Alemanha.

O músico John Cage e o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, foram nomes de destaque da *Black Mountain College*. Essa parceria rendeu muitos trabalhos que ganharam relevância por serem diferentes e inusitados, destacados como referência de *performance* da época. Cage utilizava em seus concertos musicais experimentos com ruídos, silêncio e sons do cotidiano, já Cunningham trouxe grandes inovações na área da dança ao propor uma dança fora do compasso e não coreografada, ao estimular uma movimentação baseada nas ações do cotidiano, ao permitir que qualquer pessoa que não fosse bailarino(a) participasse de suas danças – donas de casa, mulheres gordas, guardas de trânsito etc. – ao utilizar a fragmentação na cena, ao subverter os espaços de apresentação de suas danças utilizando os mais diferentes e inimagináveis locais como ringues de boxe, praças e estacionamentos, por exemplo.

Além da utilização constante da experimentação e improvisação em seus trabalhos, Cunningham também tinha uma fascinação pelas tecnologias. Esse coreógrafo americano

transforma, radicalmente, o cenário da dança, ao fazer uso desses recursos tecnológicos, principalmente o software *lifeforms*², que permitiu a criação de *Trackers* (1991), seu primeiro espetáculo nesses formatos, onde a partir desse programa de animação gráfica Cunningham criava a movimentação das pernas para em seguida criar a movimentação dos braços e tronco, juntando tudo no final, como nos informa Ivani Santana em sua obra “Corpo Aberto: Cunningham, Dança e Novas Tecnologias”(2002,p.100). “Cunningham, a exemplo de Cage havia introduzido, por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação como meio de chegar a uma nova prática” (GOLDBERG, 2008, p.114).

São incontestáveis as colaborações de Cunningham no que diz respeito às inovações cênicas introduzidas na área da dança. A aproximação com o universo tecnológico serviu para ampliar sua capacidade criativa na desconstrução e reformulação do próprio corpo, considerado como matéria prima do seu trabalho. Sobre esta temática a autora Ivani Santana destaca um de seus espetáculos, *Scenario* (1997), o qual permite uma reflexão sobre um novo corpo contaminado pelo mundo, pelo pensamento da atualidade :

Em *Scenario* , novos corpos são propostos pelo coreógrafo, em colaboração com a estilista japonesa radicada na França, Rei Kawakubo, fundadora da *griffe Comme des Garçons* em 1969. Dessa parceria nasceram corpos com volumes inusitados, com proeminências no tronco, na barriga, no quadril e no tórax. Eram texturizados por tecidos flexíveis (...). Os figurinos preenchiam o espaço, transformando-se nos próprios corpos (...). Para Cunningham, esses corpos são retirados das ruas de hoje. Mulheres com crianças enganchadas no corpo, produzindo uma silhueta única, mochilas proporcionando uma protuberância no tronco, formas que o mundo contemporâneo passa a instituir nos indivíduos (2002, p.101-103).

Uma das características mais marcantes na *performance* e que podia ser identificada nas obras de Cunningham era a aproximação entre a arte e a vida. Podemos destacar essa característica em suas obras quando observamos a utilização de pessoas comuns (não bailarinos) em cena, a utilização das tecnologias, a movimentação baseada nas ações cotidianas, a estrutura fragmentada das cenas e o hibridismo artístico.

Com a chegada dos *happenings* fundados por Alan Kaprow em 1959, em Nova Iorque, o público passou a participar mais efetivamente da obra artística, saindo da função de mero espectador e passando agora à função também de atuante da obra. Com os *happenings* o público

² *Lifeforms* - <http://www.charactermotion.com/products/lifeforms/index.html>

tem a possibilidade de maior interação, facilitada pela aproximação com a obra, a partir do espaço utilizado que agora pode proporcionar uma visão tridimensional da obra.

Renato Cohen diz que o *happening* vai se nutrir de tudo o que há de inovador nas diversas artes e que da dança, vai nutrir-se das expressões de Martha Graham e Yvonne Rainer, influenciando muitos artistas performáticos que surgiram mais tarde (2004,p.44). Sobre essas influências, a autora Roselee Goldberg ilumina-nos com as suas considerações:

A influência dos bailarinos de Nova York a partir dos primeiros anos da década de 1960 foi essencial para o desenvolvimento dos estilos e para a troca de idéias e apreciações entre artistas de todas as disciplinas que entravam na composição da maioria das *performances*. Muitos deles – Simone Forti, Yvonne Rainer , Trisha Brown, Lucinda Childs, Steeve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay, para citar alguns poucos – tinham começado suas carreiras no contexto da dança tradicional e depois passaram a trabalhar com Cage e Cunningham, encontrando rapidamente no mundo da arte, um público mais sensível e compreensível a seu trabalho (op.cit. p.128).

Por volta de 1960 grandes transformações começaram a aparecer nas coreografias das ditas danças contemporâneas, que tinham como característica principal a diversidade e uma maior liberdade de criação, sem se deixar pautar por uma única técnica corporal, pois segundo Denise Siqueira a dança contemporânea é “fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*” (2006, p.107). Aqui acrescentaria também como influenciadoras da dança contemporânea muitas outras técnicas corporais como as técnicas somáticas, a capoeira, algumas técnicas das artes marciais, além da movimentação baseada nas ações cotidianas, priorizando as idiossincrasias de cada um. Sobre esta dança Siqueira ainda acrescenta:

Dança contemporânea é um conceito do tipo “guarda chuva” que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo (...) Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são frutos de redes de influências e contágios múltiplos (op.cit, p.107).

Muitos acontecimentos daquela época influenciavam esses artistas que passavam a incorporar experimentos semelhantes a seus trabalhos. Cage serviu de inspiração para esses artistas com seus experimentos com materiais e idéias de acaso, a liberdade dos *happenings* e as obras do *Fluxus* que também influenciaram o mundo artístico. “A concepção da dança como um

estilo de vida, que incorporava atividades do dia a dia, como andar, comer, banhar-se ou manter contato físico, tinha sua origem histórica na obra de pioneiros como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf Von Laban e Mary Wigman” (Id.Ibid., 2006, p.129-130). Sobre o *Fluxus*, Glusberg nos ilumina quando diz que:

O *Fluxus* incorpora todas as disciplinas: A nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e as teorias estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro, etc (...). O *Fluxus* foi uma espécie de Dadá dos anos sessenta. Representou um momento da arte de vanguarda e marcou a militância com todos os setores da criação artística (op. cit., p.134 e 136).

Uma das grandes colaboradoras, que se destaca por introduzir no mundo artístico ideias e conceitos subversivos para a época, inovando as artes cênicas, foi Ann Halprin. Seus princípios baseavam-se na improvisação como ferramenta para descobrir novas possibilidades de movimento corporal. A música e as ideias interpretativas não se configuravam como regra na condução do movimento, que se desenvolvia por seus próprios princípios intrínsecos. Para a autora Roselee Godlberg, não só os dançarinos foram beneficiados com suas contribuições, mas os músicos, arquitetos, pintores e escultores sem formação artística, mas com interesse em inserir-se no meio, também desfrutaram de seus ensinamentos. Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steeve Paxton, foram alguns dos dançarinos que frequentaram o *Dancers' Workshop Company* sob a direção de Halprin, criado em 1955 nas proximidades de São Francisco (USA). Esses dançarinos, em 1962, formaram em Nova Iorque o importante e criativo *Judson Dance Group* (2006,p.130).

O *Judson Dance Group* era muito democrático, acolhia a todos que quisessem fazer parte de suas criações, mesmo aqueles que não eram da área da dança. Sua riqueza estava alicerçada em duas características básicas: a diversidade e a criação coletiva que permeava todos os processos criativos do grupo. Essas pessoas tinham o propósito de reagir a qualquer manifestação que estivesse vinculada ao belo, ao tradicional ou ao que estava em voga no momento. Em uma entrevista concedida a Eliana Rodrigues Silva em setembro de 1999, em Nova Iorque, para a revista *Repertório* de 2001, o bailarino e coreógrafo Douglas Dunn conta como eram desenvolvidos os trabalhos neste grupo:

O que se ouve sobre essas *performances*, era que as pessoas simplesmente andavam, e não dançavam em cena, o que não deixa de ser verdade. Contudo, isso também era um grande desafio porque era diferente do que se fazia em dança antes. Esses artistas estavam reagindo, de uma certa

forma, até mesmo à coreografia de Merce Cunningham, mesmo respeitando-o profundamente como a pessoa que instituiu a quebra das regras da dança moderna. Certamente ele proporcionou uma imensa mudança daquilo que veio antes dele, como Martha Graham, por exemplo. No entanto, esses artistas rebeldes achavam bonito demais, grande demais, virtuoso demais, mesmo sendo interessante com todas as suas propostas de dança do acaso e música aleatória. Eles queriam fazer coisas menores, mais naturais, mais orgânicas e menos virtuosas (REVISTA REPERTÓRIO, 2001, p.38).

Ao ser questionado se essa fase pode ser caracterizada como um momento de celebração ao movimento simples, cotidiano, Dunn afirma que sim e complementa:

Eu diria que as pessoas estavam tentando trazer para o palco mais da vida normal. Nós não queríamos, no palco, ser diferentes do que éramos na vida real em muitos aspectos. Por outro lado, buscávamos uma movimentação que o corpo realizasse com naturalidade, sem se machucar ou forçar seus limites. A dança tornou-se então algo saudável de fazer, diferente dos desafios e imposições do balé ou da dança moderna ou mesmo da dança de Cunningham, onde havia muito sofrimento (Id.Ibid, p.38).

Por volta de 1970 Yvonne Rainer decidiu não mais liderar o grupo, e foi então que os integrantes do Judson Dance Group resolveram criar o grupo chamado *The Grand Union* onde Douglas Dunn foi um dos fundadores. Segundo ele esse grupo funcionava sem ensaios, apenas encontravam-se para apresentar. Em seus relatos Dunn explica: “Talvez a única regra que houvesse era que nós nunca deveríamos repetir qualquer material originário de uma *performance* anterior. De qualquer maneira seria muito difícil repetir pois tudo era muito improvisado” (Id.Ibid., p.39). Apesar das improvisações em cena, os integrantes desse grupo tinham uma profunda consciência de forma e movimento, o que não permitia que os mesmos apresentassem qualquer coisa.

A partir dos anos oitenta houve outras mudanças significativas que refletiram na arte da dança, aqui me refiro ao *National Endowment for the Arts* (N.E.A.- Doação Nacional para as Artes), investimento este que contribuiu para construções criativas bastante variadas. Muitos coreógrafos e bailarinos abandonaram o lado experimental da arte e passaram a envolver-se com grandes companhias de balé, com shows da Broadway e até com o cinema, abandonando a simplicidade proposta anteriormente.

Nota-se que com recursos disponibilizados pela (N.E.A), as possibilidades criativas aumentaram, havendo assim uma fusão de várias linguagens e estilos, tendo tudo começado a se

misturar. Após esse período de mudanças em que a dança deixou de utilizar o movimento puro e natural, afastando-se do virtuosismo, ocorreu que muitos coreógrafos passaram então a contar suas próprias histórias no palco. Mas, como bem coloca Dunn, isso era feito no contexto da dança e não do teatro, diferentemente do que acontecia na Europa, por exemplo, no final dos anos setenta, quando Pina Bausch iniciava o movimento da dança teatro.

Hoje algumas dificuldades giram em torno de companhias que ainda não conseguiram se estabelecer no mercado como profissionais da dança, digo, como pessoas que se sustentam dessa arte. Esse é um problema de muitas companhias, sendo muito difícil viver da dança como bailarino. Mesmo para aqueles que conseguiram ter a sua carteira assinada, contratados por companhias renomadas, sabem do que estou falando, os salários não são muitos atraentes, e isso sem contar que de um modo geral é uma carreira curta. As companhias que não conseguem patrocínio de grandes empresas por um longo período, vivem de bolsas de editais para conseguirem manter-se em cena. As despesas dos espetáculos geralmente são grandes, isso porque são envolvidas muitas pessoas na produção destes, impedindo assim que essas companhias possam realizar trabalhos com mais frequência.

Bem, esse é um lado da moeda, mas há também outros problemas relacionados com a recepção dos trabalhos em dança. Para Douglas Dunn “antes era a arte que dirigia a platéia, agora é a platéia que determina o que lhe agrada”. Na sua opinião “os artistas não querem mais convencer a platéia de como as coisas podem ser inusitadas e estranhas, mas eles querem fazer algo que caiba nas expectativas” (REPERTÓRIO, 2001, p.41).

A respeito deste assunto a autora Denise Siqueira, em seu livro “Corpo Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena”, mostra-nos um panorama de como alguns diretores de companhias de dança contemporânea tratam esse assunto de recepção e comunicação em cena.

Para a coreógrafa Débora Colker, a intenção de comunicar em seus espetáculos, permeia todo o seu processo de construção artística. Ela diz que “um espetáculo acontece quando a comunicação se estabelece” (2006, p.205). Percebe-se a necessidade da coreógrafa de ter seus trabalhos compreendidos pelo espectador. Talvez isso seja um dos fatores que contribuem para que suas obras sejam muito bem aceitas pela audiência.

Já Márcia Milhazes, durante todo o processo criativo sente-se muito livre e envolvida com a pesquisa, que não se preocupa com o público neste momento. Isso só acontece no final, quando

a obra já tomou corpo, mas ainda assim, esta preocupação com o público é no sentido de transmissão de sua mensagem e nunca com o aspecto comercial, mercadológico, de aceitação da obra. Nesse sentido Milhazes diz ser fiel a seu pensamento, não permitindo mudar algo no espetáculo por poder parecer estranho à platéia, por exemplo. Ainda nesse sentido Milhazes nos revela:

Vejo a arte contemporânea hoje extremamente fragilizada e por causa disso, desse lado mercadológico, sem face (...). Por mais que você seja contemporâneo, vanguardista, estéticas que se encontram, você é turco e o outro é francês. Hoje, não. Porque os trabalhos estão frágeis em sua estrutura, repetitivos, é de uma chatice a toda prova, não se muda nem a cor da calça, é o mesmo Levis (MILHAZES, apud SIQUEIRA, 2006, p.188).

A artista refere-se em seu relato à perda da singularidade de cada um, de cada grupo, de cada país, das culturas próprias de cada local. A fragilidade da dança contemporânea, apontada pela artista, diz respeito à necessidade de uma reflexão crítica sobre a produção artística. Nesse sentido, Helena Katz diz que a partir do momento que “conseguimos rever velhos conceitos” como os de autoria, repensamos as formas de organização e entendemos a razão pela qual novos conceitos se organizam. Pouco a pouco, vamo-nos impregnando do entendimento de que as subjetividades são coletivas e regidas por singularidades”(KATZ, apud SETENTA, 2009, p. 08).

Na dança, essas singularidades são representações da sociedade que por sua vez se mobilizam num processo político artístico ao trabalhar coletivamente, de modo compartilhado, como a possibilidade de negociar, transformar e traduzir práticas, pensamentos, posicionamentos, ideias e ideais de maneira diferenciada. Esse é o caminho trilhado pela dança performativa.

Nessa perspectiva, Jussara Setenta acredita que ao articular o fazer-dizer em dança, ou seja, quando o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer, rompe-se com o entendimento de que a dança é uma arte indizível. Para a autora Setenta, o fazer-dizer do corpo se configura como “a organização da dança no corpo que pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo” (2008, p.17). Esse corpo se diferenciará justamente por inventar um modo próprio de dizer sobre o que está sendo falado. Assim, a dança performativa apresenta-se em várias conexões a partir do momento em que contamina e é contaminada pelo mundo que a rodeia. Buscar ampliar as percepções, estar aberto a novas possibilidades, trabalhar a dança com um vínculo artístico-político-social na busca de ideais, torná-la acessível a todos, enveredar pelo caminho das incertezas buscando alçar novos vãos, almejar a transformação, desvincular-se do

padronizado, do tradicional e principalmente valorizar as singularidades coletivas, estas são algumas características da dança performativa.

No que diz respeito às mudanças percebidas nas propostas coreográficas em dança, principalmente no que se refere ao corpo, Eliana Rodrigues Silva apresenta-nos um breve mapeamento do ocorrido ao longo das últimas décadas, onde fica clara a influência dos movimentos de *performance*:

Nos anos sessenta a filosofia era relaxar e deixar que o corpo improvisasse, ao sabor dos seus próprios impulsos, numa celebração de tudo aquilo que fosse natural e sem qualquer tipo de amarras (...). Os anos setenta (...) buscaram um retorno ao controle, à forma e um certo retrocesso aos valores da dança moderna (...) o corpo é usado na dança dentro do conceito de perfeccionismo (...). O corpo que observamos nas coreografias dos anos oitenta combina as duas facetas anteriores e vai mais além experimentando muitas técnicas advindas de outras linguagens, (...) o início da aceitação de múltiplos corpos (...). Os anos noventa, de fato, apresentaram uma característica de fascinante multiplicidade quanto ao uso do corpo na dança (op. cit., p.137).

Podemos dizer que hoje a multiplicidade dita as regras do corpo na dança, principalmente da dança contemporânea, se é que é possível falarmos em regras no universo artístico contemporâneo. Essa multiplicidade é o resultado de várias redes de contágios. O corpo torna-se cada vez mais complexo à medida que tem a possibilidade de registrar percepções, sensações, emoções e experiências no ato de afetar e ser afetado, decorrente da vivência num mundo contemporâneo, globalizado, digitalizado, e informatizado.

Os diversos países da América sofreram grandes influências dos pioneiros do balé clássico e da dança moderna. A autora Denise Siqueira aponta-nos que dessa experiência, alguns americanos absorveram mais fortemente uma dança que trabalhasse o vigor físico, que visasse a construção do corpo atlético na busca de um melhor desempenho em cena, e assim desenvolveram uma dança contemporânea que primasse por destacar estas características. A autora cita como exemplo de companhias que comungam desse pensamento: *David Parsons Dance Company* (fig.2), *Pilobolus* (fig.3) e também *Momix* (fig.4). Além disso, verificamos em alguns trabalhos dessas companhias, a utilização de recursos tecnológicos. Porém, a exploração desses recursos é mais frequentemente evidenciados nas companhias de Merce Cunningham e Daniel Ezralow. Não podemos esquecer de uma parcela de artistas que tinham como filosofia o

desenvolvimento de uma maior consciência corporal a partir da realização do movimento com o mínimo de esforço, esta geração de artistas é remanescente da *Judson Church*.



Figura 2 - David Parsons Dance Company.

Fonte : <http://www.parsonsdance.org/>



Figura 3 - Pilobolus.Dance Theatre

Fonte: <http://www.pilobolus.org/>

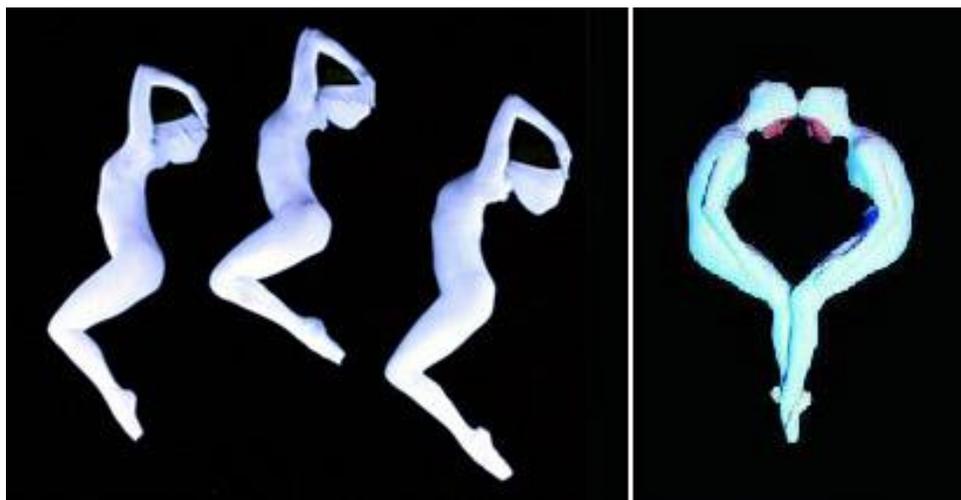


Figura 4 - Momix.

Fonte : <http://www.momix.com/>



Figura 5 - Merce Cunningham Dance Company.

Fonte : <http://www.merce.org>



Figura 6 - Daniel Ezralow

Fonte : Lois Greenfield

<http://www.flickr.com/photos/70915827@N00/150473773/>

Várias companhias, em muitas cidades no Brasil, alcançaram um lugar de destaque no trabalho com a dança contemporânea, porém a mais antiga companhia do país que desenvolve um trabalho nessa linha é o Balé *Stagium*, fundada pelo casal Décio Otero e Marika Gidali no ano de 1971, na cidade de São Paulo. Sobre seu trabalho, o bailarino e coreógrafo fez as seguintes considerações:

Ao desenvolvermos um trabalho sobre dança, entramos no campo da filosofia, da economia e da sociologia, e ante a importância que essas disciplinas têm no nosso campo de informação, a dança torna-se um fato. Ela responde a uma necessidade do homem e, como todas as outras artes, expressa uma sociedade, uma época e um povo. [1999, p. 17], citado pela autora (OTERO, [1999, p.17] apud SIQUEIRA, 2006, p.112).



Figura 7 - Balé Stagium - Espetáculo Mané Gostoso, 2006.

Fonte : <http://www.stagium.com.br>.

O bailarino, coreógrafo e diretor Décio Otero mostra que seu trabalho tem uma forte preocupação não só com aspectos políticos e sociais, mas principalmente com um desejo de ampliar a consciência crítica do ser humano, imerso na sua realidade cotidiana. Para o desenvolvimento de sua arte, utiliza como recurso a interdisciplinaridade em suas criações e busca tornar a arte mais acessível e inovadora ao se apresentar em espaços antes inimagináveis para este fim, como por exemplo: hospitais, ruas, pátios de escolas públicas etc.

Outra importante companhia brasileira é o Grupo Corpo (fig.3), fundado em 1975 em Belo Horizonte pelos irmãos Pederneiras. Esta companhia apostou em um vocabulário corporal próprio, em que os movimentos dos quadris se destacam em meio à flexibilidade e à liberdade expressiva dos bailarinos, observados em suas obras. Aqui, destaca-se a preocupação da companhia com um estilo próprio, com uma marca registrada, reforçando a idéia de idiosincrasia, outra característica da linguagem da *performance*.



Figura 8 - Grupo Corpo – Espetáculo 7 ou 8 peças para um ballet, 1994.

Fonte : <http://www.grupocorpo.com.br>

Na lista de grande destaque de nosso país, está também a companhia de dança de Deborah Colker (fig.9), que por onde passa atrai um número muito grande de espectadores. As três companhias aqui citadas e também as companhias oficiais vinculadas às várias esferas do governo, “atuam de modo profissional, com pagamentos de encargos por seus bailarinos e busca de patrocínio” (SIQUEIRA, 2006, p.113).



Figura 9 - Companhia de Dança Deborah Colker – Espetáculo Casa, 1999.

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

Muitas outras interessantes companhias poderiam ser citadas aqui por trabalharem numa linha também de pesquisa na busca de novas possibilidades criativas, mas nos restringimos apenas às já citadas. Porém é importante lembrarmos de Klaus e Angel Vianna, nomes de grande relevo no cenário artístico brasileiro, que contribuíram muito com a dança contemporânea em nosso país, mas especialmente com a criação de um “método de dramaticidade corporal que se tornou referência em termos de formação profissional no país” (Id.,ibid, 2006, p.110).

As informações e depoimentos aqui contidos, fazem-nos refletir e comprovar as influências dos movimentos de *performance* sofridos por várias esferas artísticas, especialmente pela dança, observados em vários níveis da concepção artística, que vão desde ideias e objetivos, passando pelo processo criativo como um todo, até chegar à recepção e participação do público. Nesse sentido, o autor Jorge Glusberg afirma que: “a importância da *performance* pode ser sentida também pelo crescente número de artistas que se dedicam a essa disciplina experimental, e pela influência que exercem na renovação do teatro, da música e da dança”(2008, p. 48).

O capítulo seguinte apresenta uma discussão sobre o conceito de performance, realizado no formato de conferência³, a partir da investigação do espetáculo *Por onde se vê*, analisado por mim e por Edson Fernando.

³ Conferência – Configura-se como confronto (Cf. ROCHA, Ruth. Minidicionário Enciclopédia Escolar Ruth Rocha/Hindenburg da Silva Pires. São Paulo- Scipione, 2000).

Capítulo 2 – Fronteiras Vulneráveis: Teatro *Performance* e Dança⁴.

Elegendo o confronto teórico (próprio do ato da conferência), o conceito de *performance* é discutido e analisado a partir das questões disparadas por mim⁵ e por Edson Fernando⁶, tendo como objeto de investigação exatamente o meu lócus de pesquisa, isto é, o espetáculo de dança *Por onde se vê*, da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito⁷, cujo referencial teórico encontra-se assentado principalmente no pensamento de autores como Renato Cohen e Roselee Goldberg. A partir da mútua provocação entre nós pesquisadores, a relação fronteiriça entre teatro, dança e *performance* na contemporaneidade, identificada por Hans-Thies Lehmann como “campo intermediário”, vai se configurando como horizonte salutar dessas linguagens artísticas, pois, por se tratar de fronteiras vulneráveis, surge a possibilidade, tanto para o teatro quanto para a dança, de deixar de produzir uma obra como produto acabado, coisificado, pronto para consumo contemplativo e de mero entretenimento, para então produzir, a partir da radicalização de procedimentos operada pela *performance*, uma obra processual que permita estabelecer uma intensa comunicação entre artistas e público.

Eleger o espetáculo *Por onde se vê* como objeto de investigação de nossas pesquisas, proporcionou-nos a possibilidade de refletir a respeito da arte da encenação, mas no artigo em questão propomos um olhar especial sobre a questão da *performance* na sua relação fronteiriça com o teatro e a dança. Entendemos que no atual estágio contemporâneo das artes cênicas, este espaço de fronteiras vem configurando-se cada vez mais por seu caráter vulnerável, pois, segundo Renato Cohen (1956-2003), “A *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes” (2004. p. 139).

Assim concebida, a primeira dificuldade que se apresenta a quem estiver interessado na reflexão sobre a arte performática, será exatamente encontrar uma definição pertinente a essa linguagem volúvel por natureza. Roselee Goldberg, neste sentido, apresenta-nos uma importante

⁴ Este capítulo foi publicado sobre forma de artigo na revista Repertório da UFBA em julho de 2010. Trata-se aqui de uma versão atualizada e ampliada.

⁵ Erika Gomes- Mestre em Artes pela UFPA, professora de Dança da ETDUFPA, intérprete criadora da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.

⁶ Edson Fernando- Mestre em Artes pela UFPA, professor de Teatro da ETDUFPA.

⁷ Waldete Brito- Doutoranda em Artes Cênicas pela UFPA, professora de Dança da ETDUFPA, diretora e intérprete criadora da Cia Experimental de Dança Waldete Brito.

contextualização histórica da *performance* no cenário internacional, desde o seu surgimento até o seu desenvolvimento como linguagem, que, segundo ela, se dá a partir da década de 70 do século XX. Na sua obra “A arte da *performance*: do futurismo ao presente”, Goldberg nos faz entender que a arte da *performance* conceitualmente se apresenta como uma forma híbrida de expressão artística, complexa nos desafios que ela impõe em sua relação multifacetada com o público, pois sendo uma linguagem repleta de pulsão, de vitalidade e de urgência, mistura irrevogavelmente a arte e a vida.

O rompimento de convenções, de formas e de estéticas, através de movimentos de quebra e aglutinação, ou mesmo subtração de alguns elementos considerados imprescindíveis para a linguagem da dança, como por exemplo a música, faz de *Por onde se vê* um espetáculo de fronteira e nos permite analisar a *performance* sob vários olhares, a partir da representação, da relação binária intérprete- público, da utilização do espaço-tempo e do processo de criação, entre outros aspectos que serão abordados no corpo do texto.

Entendido como espetáculo de fronteira, a encenação do *Por onde se vê*, então, propõe um ambiente cênico para a dança semelhante ao de uma galeria de arte. A brincadeira centrada na reconstrução do ambiente da galeria tem como objetivo a fusão da dança com o ambiente das artes plásticas, por meio de estruturas cenográficas com dimensão média de 2m x 1,70m, que compõem os quadros vivos da exposição-espetáculo, alargando muito as possibilidades da relação intérprete-público, procurando desenvolver um espaço tridimensional “polimorfo, combinado com recursos cênicos de atemporalidade (através de cenários, marcações, iluminação abstrata, etc.), que permite à arte se completar como arte de expressão de discurso poético” (Id., *ibid.*, p. 121).

Desse modo, Cohen propõe dois modelos dessa relação binária (intérprete-público): o modelo estético, onde o espectador não entra na obra, ficando na função de observador fruidor, e o modelo mítico, onde o espectador entra na obra, faz parte dela, passando assim à função de participante do rito, e não de mero observador, não cabendo mais, portanto, o termo espectador nessa relação. No caso do atuante, aqui referido como intérprete, este passa a “viver” o papel, e não a “representá-lo”. A esse respeito nos esclarece Jacó Guinsburg:

Não existe uma relação totalmente estética distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de

outro é a gradação com que se apresentam essas relações (apud COHEN, 2004, p.123.).

Ambos os modelos apresentados por Cohen encontram-se presentes no espetáculo, e a gradação de um modelo a outro pode ser percebida quando analisamos os quadros separadamente. Assim, no quadro “Madona”, a atuante Valéria Spineli dança uma música abstraída do espaço-tempo real e seus movimentos, antes de estabelecerem ou instalarem uma representação fundada no universo da fábula, revelam um estado intenso de subjetividade, mantendo estreita relação com as estruturas cenográficas da encenação. O modelo estético neste caso prevalece, pois o que se oferece ao espectador é a função de observador fruidor de uma subjetividade que está sendo explorada pela atuante. No entanto, o quadro “Gaiola” reivindica a participação mais efetiva do espectador, pois é colocado estrategicamente na entrada do espaço de atuação, exigindo que o espectador atravesse a estrutura cenográfica e se veja confundido, mesmo que por alguns instantes, com a própria intérprete, prevalecendo neste caso o modelo mítico. Desse modo, observando a gradação de um modelo a outro, o espetáculo vai desenvolvendo-se numa dimensão cerimonial, onde o encantamento poético ganha consistência por meio dos movimentos ritualísticos e quase narcísicos dos atuantes, mas também com a interação em maior ou menor grau por parte dos espectadores, instalando assim uma atmosfera mágica e inebriante.

A partir dessas considerações preliminares acerca da encenação da obra, a classificamos como uma forma híbrida de expressão artística localizada num campo de fronteira entre o teatro, a dança e a *performance*. E, justamente por se tratar de um campo fronteiro, é que a *performance* neste espetáculo funciona como vanguarda nutridora das artes estabelecidas, e isto porque, segundo Cohen:

De uma forma genérica, a *performance* acaba conservando as principais características da linguagem cênica, ao mesmo tempo em que incorpora elementos das expressões afins. Mais do que isso, a *performance* cria um topos de experimentação onde são “testadas” formas que não têm ainda lugar no teatro comercial (op. cit., p. 140).

2.1 – Descrição dos quadros de Por onde se vê.

Medusa (fig.10): Dois intérpretes-criadores movimentam-se pelo espaço da atuação com os corpos inteiramente cobertos com muitas camadas de tubos plásticos sanfonados (conduítes): a intérprete Lúcia Lima movimentava-se no plano baixo, coberta por cerca de 400m deste material, que no seu interior possuía pequenas luzes, destacando-se o material na penumbra. No plano alto, deslocava-se no espaço de atuação o intérprete Lindenberg Monteiro, com o corpo parcialmente encoberto por conduítes; à medida que se movimenta, produz vários sons ao soprar através dos tubos.



Figura 10 - Medusa – Espetáculo Por onde se vê - 2008.

Fonte: Acervo pessoal - Giselle Moreira.

Gaiola (fig.11): Maior estrutura da instalação, medindo 2m x 2m, possuía o formato de cubo, construído de barras finas de ferro, onde no seu interior existiam tecidos nas cores preta e branca que se entrelaçavam e permitiam à interprete Eleonora Leal diversos movimentos, desbravando as possibilidades criativas na interação com os tecidos.

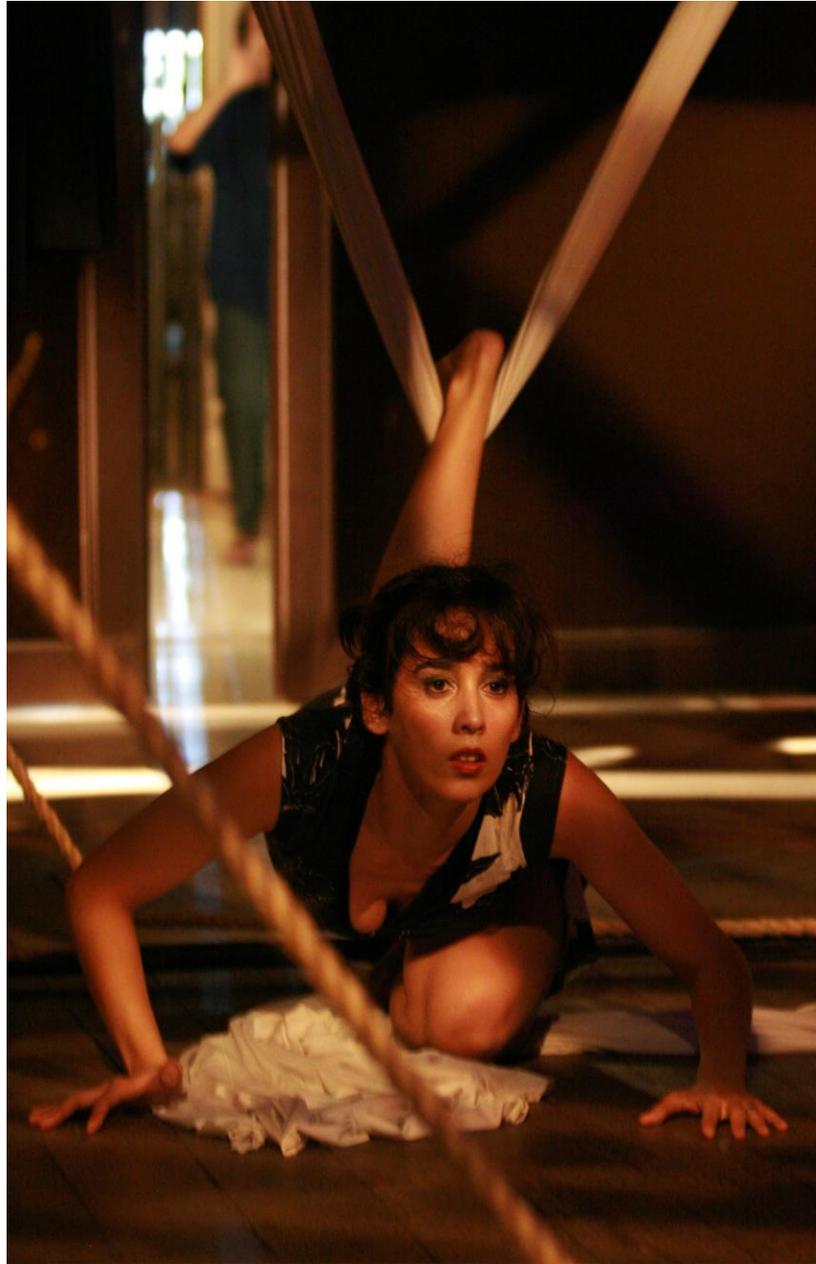


Figura 11 – Gaiola – Espetáculo Por onde se vê 2008.

Fonte: Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

Cilindro (fig.12): Como o próprio nome do quadro diz, trata-se de um cilindro feito de compensado (com dimensões de 2,30m x 1m de diâmetro), com vários orifícios para observação, onde se encontram, no centro, dois intérpretes-criadores em trajes íntimos, dançando uma música que só é possível de ser escutada pelo espectador através de vários fones de ouvido espalhados pelas paredes do biombo.



Figura 12 - Cilindro - Espetáculo Por onde se vê 2008.

Fonte : Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

Madona (fig.13): Uma moldura de quadro, vazada, com tintas gotejando de sua parte superior, entrando em contato com o corpo seminu da intérprete-criadora Valéria Spinelli, que dança em relação direta com as tintas.



Figura 13 - Madona – Espetáculo Por onde se vê 2008.

Fonte : Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

O Espelho (fig.14): Um biombo em formato semicircular, com as paredes revestidas de pequenos pedaços de espelhos de variados tamanhos, nos permite enxergar apenas o reflexo da intérprete-criadora Erika Gomes brincando com sua auto-representação imagética.



Figura 14 - Espelho – Espetáculo Por onde se vê - 2008

Fonte: Arquivo Pessoal - Giselle Moreira.

Macarrão (fig.15): Estrutura construída de madeira (com dimensão de 2m x 1,50m) e uma espécie de fios plásticos transparentes, usados para assento de cadeiras, dispostos verticalmente, presos na parte superior e inferior da estrutura de madeira retangular. O trio de

intérpretes que dançava atrás desse quadro só podia ser visto pelos espectadores através de suas sombras produzidas a partir do reflexo da luz na estrutura. A imagem virtual dos corpos era aumentada absurdamente em virtude do efeito da luz.



Figura 15 - Macarrão – Espetáculo Por onde se vê – 2008.

Fonte: Arquivo pessoal - Giselle Moreira.

Hímen (fig.16): Na ante-sala, a intérprete Rose Marques atuava com uma fina membrana de tecido que envolvia seu corpo; este era constituído de tecido e arame e, por ser leve e flexível, proporcionava ilusoriamente uma relação de pertencimento ao próprio corpo da intérprete. Era o

primeiro quadro a ser visualizado pelo espectador que aguardava na ante-sala para posteriormente adentrar a instalação coreográfica ou ambiente cênico.



Figura 16 - Himen - Espetáculo Por onde se vê - 2008

Fonte: Arquivo pessoal - Giselle Moreira.

A disposição dos quadros pelo espaço de atuação destinou ao público livre espaço para movimentação, na busca de um melhor ângulo de percepção *por onde se vê* a obra, como podemos constatar no mapa abaixo:

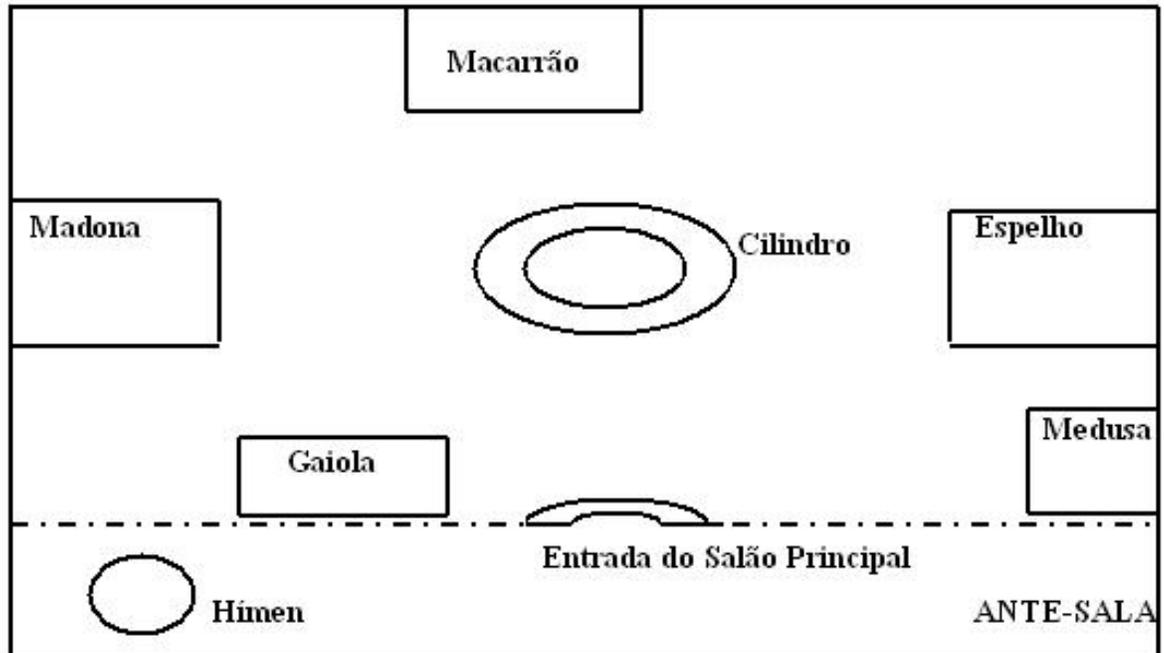


Figura 17 - Mapa cenográfico do espetáculo – Primeira Versão, 2005.

2.2 – Ficha Técnica do Espetáculo na Primeira Versão.

Direção Artística – Waldete Brito.

Intérpretes Criadores – Anna Raquel Castro, Erika Gomes, Eleonora Leal, Elyene Lima, Valéria Spinelli, Rose Marques, Lúcia Lima.

Intérpretes Criadores Convidados – Dalva Santos, Lindenberg Monteiro, Kleber Dumerval, Michel Eutrópio.

Concepção Cenográfica – Waldete Brito e Companhia.

Montagem Cenográfica – Jorge Cunha.

Fotografia – Marcelo Seabra.

Filmagem – Marcelo Rodrigues.

Curadoria – Emanuel Franco e Elizabeth Gomes.

2.3 – Conferências.

1ª CONFERÊNCIA: 23.10.2009

Edson: Partindo das considerações iniciais de Patrice Pavis acerca do conceito de *performance*, em que medida tua participação no espetáculo *Por onde se vê* pode ser considerada rigorosamente como a de um “autobiógrafo cênico”?

A performance associa sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’ (A. Wirth). O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre a presença física, ‘um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação (PAVIS, Patrice, 2005. p. 284).

Erika: Durante o processo criativo, à medida que os objetos cênicos iam sendo elaborados, os intérpretes tinham a oportunidade de transitar por eles estabelecendo uma relação de identificação, permitindo-lhes assim a liberdade na escolha do objeto cênico com que iriam iniciar a pesquisa. A partir daí cada intérprete tinha total liberdade na pesquisa e investigação das possibilidades de movimento, na ação com o objeto e o espaço delimitado pela cena.

Essa pesquisa tinha como instrumento a improvisação, permitindo ao intérprete um mergulho em seu acervo de movimentos, imbricando-os nas novas descobertas diante das possibilidades de ação com o objeto. Dessa forma, apesar das intervenções no processo da pesquisa, realizadas ora pela diretora, ora pelo elenco, no que diz respeito aos estímulos e sugestões quanto à movimentação, pode-se dizer que é “autobiográfico”, pois a cena parte de uma investigação própria do intérprete e não de uma construção de um personagem.

Edson: Agora, consideremos esta fala de Jeff Nuttal:

A arte da *performance* é perpetuamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas

idéias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo. A *performance art*, a bem dizer, não quer significar nada (Id., *ibid.*).

Por onde se vê é um espetáculo ou uma *performance*, ou, ainda, uma forma intermediária (ou, se preferir, híbrida) entre essas duas formas de expressão artística? Caso considere a *performance* como uma “forma híbrida” de expressão artística, onde podemos localizar precisamente elementos genuínos da *performance*?

Erika: Para Waldete Brito, idealizadora do espetáculo, esta criação se configura como uma “instalação coreográfica”, e surgiu do desejo de se criar um ambiente cênico para a dança semelhante ao de uma exposição de artes plásticas. Waldete Brito compartilha a idéia de que, na dança contemporânea, o trânsito livre entre as artes apresenta-se cada vez mais imbricado nos diferentes modos de pensar o corpo na cena.

Dessa forma, penso que algumas características apresentadas na obra configuram-se como *performance* e podem ser evidenciadas a partir das seguintes identificações:

1 – Subversão do espaço (a dança sai do teatro e vai para espaços alternativos); 2 – A aproximação do espectador da cena; No caso do *Por onde se vê* o público é parte integrante da cena, tornando-se atuante na obra em alguns momentos; 3 – A utilização de objetos em grande escala; na obra em questão, o tamanho dos objetos variava entre 1,70 e 2 metros; 4 – A narrativa é não linear; 5 – Liberdade do público para entrar e sair do local de apresentação no momento que julgar oportuno, podendo retornar ao mesmo de acordo com sua vontade, pois a apresentação só termina quando o último espectador deixa o local de apresentação.

Acerca dessas características, Roselee Goldberg nos diz que:

A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo, solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um espaço alternativo, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo, ou uma narrativa tradicional. A *performance* pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado, pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG, 2006. p. 08).

Edson: Quais considerações você faria ao depoimento da espectadora citado abaixo?

Era uma instalação (porque as coisas estavam fixas no mesmo lugar, num espaço delimitado), pois não tinha roteiro de cenas convencionalmente construídas. Senti-me como se estivesse numa galeria visitando obras de arte; não havia seqüência de acontecimentos. Saí com a sensação de que faltou alguma coisa; faltou o espetáculo na sua dimensão dramática (Depoimento de Heloise Elaine Martins, espectadora que assistiu à apresentação do *Por onde se vê* no Instituto Ciência das Artes, no ano de 2006).

Erika: Realmente, o espetáculo *Por onde se vê* é muito diferente de tudo já visto em termos de dança na cidade de Belém. A Cia Experimental de Dança Waldete Brito traz como forte característica a audácia e o inusitado, sempre presentes em suas construções coreográficas. A obra em questão rompe com tudo o que se configura como tradicional. O espaço alternativo, a improvisação na construção das cenas, o público como parte integrante do espetáculo, o inesperado... Tudo isso está presente na apresentação.

Nesse sentido, é comum o estranhamento por parte do espectador, em relação ao novo, ao inusitado. É importante ressaltar também que desde meados da década de 40, quando Merce Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo norte-americano, propôs uma série de conceitos inovadores, a dança assume uma nova cara, como nos relata Silva:

A substituição da narrativa única pela estrutura fragmentada, a substituição do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe, etc.), o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação; dentre algumas outras modificações de peso (2005, p.105).

Isso mostra que não é de agora que a criação coreográfica se abre para a colaboração interdisciplinar, enriquecendo as suas composições e permitindo infinitas construções cênicas.

Edson: Quanto ao processo de criação de *Por onde se vê*, como se deu o transcurso da concepção à execução das apresentações? Houve ensaios? Na medida em que os ensaios pretendem aperfeiçoar, por meio da repetição e de um processo de mecanização, a categoria “ensaio” é pertinente pra este tipo de pesquisa?

Erika: Os ensaios, ou melhor, as pesquisas de movimento (laboratórios) buscavam ampliar cada vez mais as possibilidades desse fazer, dentro de um diálogo constante com o objeto cênico e o espaço delimitado para a cena. Estas pesquisas tinham como instrumento a

improvisação, onde em primeira instância o intérprete mergulhava numa investigação solitária. Posteriormente, ele recebia estímulos e sugestões, ora da diretora, ora do elenco. A partir daí o intérprete ia selecionando as informações que julgava mais preciosas e incorporava em sua pesquisa.

Dessa forma, o trabalho dos intérpretes em cena acontecia, sim, a partir da improvisação, não existia uma seqüência coreográfica predeterminada. Isso não significa dizer que não houve pesquisa das possibilidades de movimentos na ação com os objetos. A maioria dos intérpretes só teve contato com seu objeto cênico praticamente no ensaio geral, pois estes eram estruturas grandes e não cabiam na sala de ensaio. Enfim, o imaginário foi muito aguçado no processo criativo para a construção deste espetáculo.

Mas não podemos deixar de considerar que autores como Renato Cohen aceitam a idéia de ensaios em se tratando de *performance*. Cohen afirma que uma das diferenças entre *happening* e *performance* está situada justamente nesse aspecto. A *performance* é mais elaborada, permite ensaios; assim a *performance* abarca desde “espetáculos de grande espontaneidade e liberdade de execução, sem final predeterminado, até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados, onde a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado” (2004,p.51).

Edson: O que diria aos “aventureiros” das artes cênicas que, em nome da *performance*, apresentam trabalhos sem o mínimo rigor formal e sem fundamentação alguma de ideias, posto alegarem que na e pela *performance* “tudo é permitido” ? Tudo é realmente permitido? Quais os limites que tangenciam a *performance* como linguagem?

2ª CONFERÊNCIA: 30.10.2009

Erika: No que diz respeito aos limites que podem ou não ser estabelecidos pela *performance*, se há uma categorização (*performance*) tem que haver critérios para configurá-la como tal. Segundo Anne Cauquelin:

Nenhuma atividade – e a arte não escapa a essa condição – pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade, e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito. A arte contemporânea, que parece de fato errar ‘fora de sítio’, e por isso permanecer sem critérios, também precisa de um sítio (CAUQUELIN, 2005).

Neste caso, a atividade artística permite a transformação do antigo sítio ou a construção de um novo sítio. Na visão de Richard Schechner (1934), reconhecido especialista nos estudos da *performance*, “tudo pode ser analisado como *performance* a partir do olhar do outro”(2002). Assim, um guarda de trânsito em sua labuta diária pode estar realizando *performance* aos olhos de um espectador que percebe características peculiares de movimentos concernentes à sua profissão.

Para a professora Christine Greiner, a *performance* pode ser entendida como “operador de radicalização” (Christine Greiner é professora da PUC/SP e desenvolveu a ideia de *Performance* como “operador de radicalização” na palestra “A revolta da carne – O corpo mídia dos artistas brasileiros”, ministrada no evento Autonomia e Complexidade (intercâmbio internacional, artístico-filosófico, das artes do corpo), no período de 19 a 27 de setembro de 2009, em Belém do Pará). Assim, estes artistas que radicalizam seus procedimentos na dança estão caminhando por este fazer da *performance*, mas não se trata de um diálogo entre linguagem, e sim de uma contaminação radical de modos de pensamento. Por isso, muitas vezes, não se consegue colocar um rótulo no artista, porque estes vão atravessando várias linguagens, o que demonstra, entre outras coisas, que uma arte não pode ser mais definida pelo suporte utilizado. Sobre esta questão, acrescento ainda um pensamento de Christine Greiner, do qual eu compartilho:

Quando a discussão entre *performance* e performatividade chega à dança, ela implode com a noção de *performance* como linguagem particular, pois os limites ficam cada vez mais borrados e a *performance* passa a funcionar como “operador de radicalização” que coloca em questão e fundamenta a própria natureza da linguagem. Assim, estes artistas que radicalizam seus procedimentos na dança, estão contaminados por este fazer da *performance*; mas não se trata de diálogos entre linguagem, e sim de uma contaminação radical de modos de pensamento. Por isso, muitas vezes, não se consegue colocar um rótulo no artista, porque estes vão atravessando várias linguagens, o que demonstra, entre outras coisas, que uma arte não pode mais ser definida única e exclusivamente pelo suporte utilizado (Transliteração de fala da professora Christine Greiner proferido no mesmo evento acima citado).

E você, como responderia à última questão da primeira conferência?

Edson: Diria primeiramente que devemos separar o joio do trigo. Quando me refiro aos aventureiros das artes cênicas, estou-me reportando àqueles que têm o objetivo claro de realizar

um trabalho assentado sob regras e convencionalismos teatrais, mas que, no entanto, por falta de competência, acabam apresentando um trabalho com problemas formais, porém nunca admitindo tais problemas, pois os justificam alegando estarem assentados nos princípios da *performance*. É um tipo de escamoteamento infelizmente ainda muito comum, e que só serve para empobrecer e distorcer as questões acerca da *performance*. Não acredito e não admito que tudo seja permitido em nome da *performance*. Contudo, por ser um conceito de larga abrangência, acaba sendo mais fácil dizer o que não é *performance*.

Erika: No tangente à *performance*, que contribuições trouxeram para a cena contemporânea, autores como Eduard Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud e Nietzsche?

Edson: As artes cênicas na contemporaneidade certamente vivem neste intenso estado de coisas, num caleidoscópio de linguagens impulsionadas por uma força centrífuga impiedosa com qualquer espécie de purismo de linguagens. Esse movimento centrífugo possibilita (ou mesmo exige) aos encenadores contemporâneos a interface de linguagens por vezes tão díspares e aparentemente inconciliáveis, como, por exemplo, no seu trabalho *Por onde se vê*, onde a reprodução do espaço de uma galeria de arte foi recriada para uma instalação coreográfica. O conceito de *Performance* mobiliza e agencia muito bem esse estado de coisas intensas, exatamente por não se comprometer com nenhum tipo de fidelidade de linguagem artística. O *performer*, a seu bel prazer, cria e recria, constrói e destrói o que for necessário sem nem mesmo prescindir de um argumento consistente para seu trabalho. O importante é a deflagração do trabalho, isto é, o que lhe interessa é o ato, o acontecimento situado no âmbito das vicissitudes e das intempéries da vida. O que lhe interessa, em última instância, é exatamente equacionar arte e vida.

Neste sentido, segundo Jean-Jacques Roubine, precisamos entender o teatro simbolista de Eduard Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928):

(...) no movimento de mudanças de perspectivas sobre as encenações ocorridas a partir do ano de 1880, quando o uso da iluminação elétrica se dá na maioria das salas de espetáculos da Europa. A partir de então, a transformação das técnicas teatrais empregadas para criação do espetáculo levará a formulação de novos problemas e conseqüentemente à busca por novas soluções (1998. p. 14.)

Isso fará surgir questões referentes à relação entre texto e representação, ao espaço cênico, à função e ao trabalho do ator, questões estas antes não abordadas, pois havia a primazia do texto fundada pela tradição teatral do Ocidente na *Poética* de Aristóteles.

Assim, quando Appia propõe o conceito de “Arte Viva” para seus trabalhos, ele visa uma revitalização de todos os elementos constitutivos do espetáculo, pois até então eram concebidos apenas como elementos acessórios do espetáculo. Com Appia, tudo deve necessariamente simbolizar algo: cubos, escadas, cortinas e demais objetos de cena estabelecem uma rede de significados simbólicos; a luz deve construir uma narrativa própria e estabelecer relações dialógicas com os demais objetos de cena; o ofício do ator perde seu caráter imitativo que era assentado no conceito de verossimilhança. Craig irá compartilhar dos mesmos princípios simbolistas de Appia, e neste momento de mudanças de paradigmas, as suas proposições se dirigirão fundamentalmente ao trabalho do ator. Incomodado com a instabilidade da atuação dos atores, ele propõe uma atuação como uma “Supermarionete”, isto é, uma atuação fria e consciente, onde cada ator tenha controle absoluto de todos os movimentos estabelecidos em cena. Desse modo, comportando-se como uma “Supermarionete”, não se deixa influenciar por suas emoções e não compromete o discurso simbólico construído em cena com os demais objetos.

Certamente, essas novas proposições de Appia e Craig trouxeram contribuições para o teatro contemporâneo, na medida em que romperam com paradigmas estéticos e formularam novas relações entre palco e platéia. O mesmo raciocínio é válido para Artaud, pois nas premissas do “teatro da crueldade” encontramos novamente uma crítica radical à tradição teatral do Ocidente. O verdadeiro teatro, para Artaud, devia se “reteatralizar” (apud GUINBURG; TELES; MERCADO, (Org.), 2006. p. 26), isto é, situar-se naquilo que a experiência teatral tem de específico: a relação direta entre atores e espectadores, não mediatizada pelo discurso verbal, formal e articulado pela razão, na sua dimensão lógico-causal. Neste teatro “cruel” concebido por Artaud, as fronteiras entre as linguagens cênicas tendem a desaparecer, pois o imperativo maior será encontrar uma linguagem totalizante enraizada no corpo, agenciando múltiplas formas de expressões simultaneamente, sem dilacerar ou fragmentar as formas de expressões artísticas. O ator que canta, dança, toca instrumentos e declama palavras numa dimensão ritualista e, portanto, sagrada, sem fragmentar esses códigos (orais, gestuais e plásticos), mas integrando-os numa unidade estética, fazendo surgir, segundo Cassiano Quilici, uma “floresta de símbolos” que

deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de ‘violência’ sobre a sensibilidade e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud” (2004, p. 40).

Desse modo, quando Artaud identifica o verdadeiro teatro como um ritual primitivo, ele pretender banir todo e qualquer tipo de representação do palco. No palco artaudiano não há nada a ser representado e, portanto, nada para ser assistido ou contemplado; o espectador, excitado pela linguagem totalizante em cena, transforma-se em participante; a dimensão espetacular do teatro é negada em nome da eficácia da dimensão ritual.

Por fim, o pensamento de Nietzsche contribui para o teatro contemporâneo na medida em que, negando a estética kantiana e hegeliana, ambas idealistas, exige um novo estatuto para arte, fundada não mais no logocentrismo, mas numa dimensão propriamente estética.

Erika: Quanto à *performance*, qual a relação entre os pensamentos de Artaud e Nietzsche?

Edson: Existe sim a possibilidade de estabelecermos uma relação entre Artaud e a *performance*, pois em ambos a noção de acontecimento será de extrema relevância. Contudo, apesar de partirem do mesmo conceito, os desdobramentos serão nitidamente distintos.

O problema apontado por Artaud para o teatro é exatamente “fazer de cada espetáculo um acontecimento” (Op. cit., p. 34), ou seja, colocar em cena organismos vivos, geradores de fluxos intensos de sensibilidade, para desestabilizar conceitos e nos lançar na totalidade do momento presente, no aqui e agora irremediavelmente cruel de nossa existência. O teatro de Artaud exige entrega total em cena para o estabelecimento de um acontecimento único e revitalizante. A noção de acontecimento em Artaud, portanto, só pode ser compreendida por sua natureza ritualística, no sentido de uma experiência intensa do momento presente, que possibilita o afloramento de outros estados de ser, distinto de qualquer comportamento distraído e rotineiro; experiência ritual que por seu caráter liminar, permite a destituição e instituição de valores.

A noção de acontecimento na *performance*, a meu ver, apresenta-se por outro viés. O que importa para o *performer* é integrar sua ação na vida cotidiana das pessoas; é o desejo de aproximação máxima da arte com a vida, mas deixando que a arte invada a vida cotidiana das pessoas; por isso o seu rompimento com as formas tradicionais de suporte artístico e aversão às instituições artísticas (galerias de arte) por serem espaços apartados da vida. A *performance* busca equacionar arte e vida, abrindo mão de todo e qualquer formalismo artístico, exatamente para que a aproximação ocorra de modo direto na vida das pessoas.

A estratégia de Artaud, neste sentido, me parece mais sedutora: “reconstituir o espaço sagrado do ritual, explorando em cena a “metafísica” da palavra, do gesto e da expressão” (1984, p. 115), que deve agir violentamente contra a sensibilidade adormecida dos espectadores, tirando-os de uma situação de letargia e alienação, para, então, devolvê-los à vida cotidiana, revitalizados.

O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar (Id., *ibid*, p.154).

Desse modo, entendo que vida e arte aproximam e afastam Artaud e a *Performance*. Em Artaud, a vida é reconquistada no espaço ritual; na *performance* são dissolvidas as fronteiras entre vida e arte, porém, sob o risco eminente de ter dissolvido ambas.

3ª CONFERÊNCIA: 13.11.2009

Erika: Considerando o texto abaixo, onde encontramos uma problematização acerca da definição de *performance*, apresentada por Roselee Goldberg, quando você conceitua a *performance* (na primeira questão da segunda conferência), quais referências de autores você utiliza? Ou este conceito é próprio? Se for próprio como você chegou a tal conceito, pois é quase unânime entre os autores que a *performance* é algo muito difícil de ser conceituada por um único ponto de vista?

Por sua própria natureza, a *performance* desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios materiais – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG, 2006).

Edson: Certamente estamos nos movendo em território inóspito quando nos arriscamos a conceituar e definir *performance*. No entanto, essa inospitalidade exerce fascínio na medida em que me instiga a pensar e formular questões acerca desse tema tão presente e tão controvertido pra nós que trabalhamos com artes cênicas. Então, quando falo de *performance* como “uma força centrífuga impiedosa com qualquer espécie de purismo de linguagens”, tomo como princípio minha percepção da cena teatral contemporânea em nossa cidade (Belém); as produções teatrais

que tenho assistido (tanto as locais quanto as vindas de fora) e a troca de ideias com amigos artistas, onde invariavelmente o tema *performance* atravessa tanto nossas conversas quanto as próprias produções artísticas, por vezes com grande intensidade, deixando-a (a *performance*) beirando o estado de vulgarização conceitual, e recaindo na lastimável e repugnante expressão “tudo é *performance*”. Meu posicionamento visa exatamente combater esse tipo de vulgarização que põe em risco a consistência dos processos criativos da atualidade, na medida em que recorre à *performance* como fonte justificadora para tudo e todo o propósito artístico de cena.

No entanto, você está com inteira razão quando reivindica para nosso debate a presença de autores não somente para validar nossa discussão, mas, sobretudo, para nos movermos sobre alicerces conceituais mais consistentes. Roselee Goldberg certamente é um desses autores que merecem destaque em se tratando do tema *performance*, pois ela nos oferece uma visão panorâmica das práticas da arte performática no século XX. Mas eu gostaria de trazer para o nosso debate os posicionamentos do alemão Hans-Thies Lehmann, presentes na sua obra denominada *Teatro pós-dramático*, mais exatamente num capítulo em que trata do teatro e da *performance* como um campo intermediário, como um campo de fronteira. Antes, porém, é importante situar os posicionamentos de Lehmann acerca do que seria esse teatro pós-dramático. O pós-dramático de Lehmann estabelece uma relação de contraposição direta com a compreensão do drama assentado no primado do texto. Segundo Lehmann, “(...) o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa” (2007, p.25). No entanto, segue Lehmann:

(...) seguida da onipresença das mídias na vida cotidiana desde os anos 1970, entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme, que é designado aqui como teatro pós-dramático. (...) No teatro pós-dramático, as linguagens formais desenvolvidas desde as vanguardas históricas se tornaram um arsenal de gestos expressivos que lhe servem para dar uma resposta à comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação (Id., *ibid.*, p. 27).

Neste sentido, Lehmann qualifica de pós-dramático:

(...) um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que ele continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’, como expectativa de grande parte de seu público, como fundamento de muitos de seus

modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia [sic] (Id., *ibid.*, p. 33-34).

O estudo de Lehmann, portanto, apresenta um recorte histórico preciso situado de 1970 a 1990. Nesse recorte, a *performance*, na abordagem de Lehmann, estabelecerá um campo fronteiriço com o teatro, na medida em que a “arte performática” tornou fluidas as fronteiras que separaram o teatro das artes plásticas, aspirando produzir uma experiência do real. Desse modo, segundo Lehmann, “(...) é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre *performance* e teatro, à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático” (Id., *ibid.*, p. 223). Neste campo de fronteira, o processo de criação, e não o resultado final da obra, passa a ser o eixo principal.

Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento ‘teatral’. A tarefa do espectador deixa de ser reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida (Id., *ibid.*, p. 224).

Visando esclarecer esse campo de fronteira em que se movem tanto o ator como o *performer*, ambos pretendendo não mais representar um papel, Lehmann recorre oportunamente a definições de Michael Kirby acerca da atuação. Pelas definições de Michael, teríamos quatro tipos distintos de atuação: “não atuação”, isto é, uma atuação sem nenhum vínculo com a matriz da representação, por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês; “atuação admitida”, isto é, quando temos uma situação de cena que não é o foco central da representação, por exemplo, homens jogando cartas num canto do palco, mas eles apenas parecem atuar; “atuação simples”, isto é, quando há uma vontade de comunicar, mas sem estabelecer uma relação ficcional com o espectador, por exemplo, “os *performers* do Living Theatre passam no meio do público e declaram, engajados: ‘Não posso viajar sem passaporte’; ‘Não posso tirar a roupa’” (Id., *ibid.*, p. 225) ; e por fim a “atuação complexa”, isto é, a atuação no sentido pleno do uso habitual do termo, quando a relação com o público se estabelece mediada pela ficção. Segundo Lehmann, somente o ator trabalha com “atuação complexa”, o *performer* se move principalmente entre a “atuação simples” e a “não atuação”. Seguindo essa distinção preliminar entre o ator e o *performer*, Lehmann compartilhará o entendimento de *performance* de Karlheinz Barck, isto é,

(...) qualificada como ‘estética integrativa do vivente’. No centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma ‘produção de presença’ (Gumbrecht), a intensidade de uma comunicação ‘face a face’ que não pode ser substituída por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam (Id., *ibid.*, p. 225-226).

Notemos aqui que o *performer*, ao mover-se principalmente pela “atuação simples” e pela “não atuação”, visa atingir uma “produção de presença”, justamente para operar uma comunicação integrativa com o público. Esta comunicação não se situa no campo ficcional, ou ainda, no campo da representação, mas sim no campo do vivido, do real. É neste sentido que o processo para a *performance* tem mais valor do que a obra acabada, pois será no processo integrativo com o público que a comunicação deverá se estabelecer. Assim, nos lembra Lehmann, “O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu êxito na comunicação” (op., cit., p. 227). Para Lehmann, o teatro pós-dramático deve aproximar-se, neste sentido, deste campo de fronteira com a *performance* exatamente para:

(...) deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (mesmo que essa obra retificada seja composta de modo processual) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da ‘situação’ teatro (...), mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa (Id., *ibid.*).

No entanto, em que pese a importância dessa aproximação com a *performance*, Lehmann aponta com precisão um fator que nos permite distinguir o teatro da *performance*:

O ator certamente quer realizar momentos únicos, mas quer também repeti-los. Pode ser que ele rejeite a idéia de ser outro de um personagem e represente a si mesmo; (...) Mas ele quer repetir o processo no dia seguinte. A manipulação irrevogável do próprio corpo pode chegar a acontecer, mas não é a meta (Id., *ibid.*, p. 228).

O critério da irrepitibilidade, operando como ponto de partida radical da *performance*, permite não confundi-la com o teatro. Outra distinção importante destacada por Lehmann se encontra no fato da *performance* privilegiar a autotransformação:

(...) na arte performática, a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontra fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética, aspirando antes a uma ‘autotransformação’. O artista performático (...) organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público (Id., *ibid.*).

Lehmann conclui, então:

A diferenciação entre teatro e *performance* (sabemos: não há uma fronteira inteiramente nítida) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é ‘aproveitado’ como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação. (...) Em outras palavras: mesmo no trabalho teatral, o mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem virtuais, voluntários e futuros; já o ideal da arte performática é um processo real, que impõe emoções e acontece aqui e agora (Id., *ibid.*, 229).

Esses posicionamentos de Lehmann me parecem importantes ao menos para vislumbrarmos aspectos e distinções consistentes para nossa prática artística. Mas também, fundamentalmente, para nos darmos conta da importante relação de fronteira em que se encontram teatro, dança e *performance* na contemporaneidade, pois é exatamente pela vulnerabilidade dessas fronteiras que surge a possibilidade para a não-conformação da obra cênica como um produto acabado destinado ao entretenimento das massas. Neste sentido, a radicalização dos procedimentos operados pela *performance* abre um horizonte renovador e extremamente salutar para as artes cênicas, desde que consigamos perceber as fronteiras, por mais vulneráveis que sejam entre essas linguagens, evitando o lugar-comum da expressão “tudo é *performance*”. Desse modo, para evitar esse lugar-comum, gostaria que você refletisse sobre estes campos de fronteira a partir do termo apresentado para caracterizar o Por onde se vê, você apresentou o termo “instalação coreográfica”, sendo a *performance* parte integrante inserida no ambiente cênico. Não obstante, você cita cinco características da *performance* que estão presentes na “instalação coreográfica”. Ora, se as cinco características citadas são também perfeitamente identificáveis na “instalação coreográfica”, onde reside de fato a diferença entre uma e outra, ou seja, pela própria caracterização da pesquisa, Por onde se vê é ou não uma *performance*?

Erika: Acredito que a palavra “instalação coreográfica” não seja o termo mais adequado, pois, segundo a professora Ivani Santana (Professora Dra. da PUC/SP), coreógrafa e bailarina, a partir de 1990, o seu trabalho na dança acontece na relação do corpo com a tecnologia, enriquecendo a área da arte-tecnologia no Brasil e a própria área da dança. Atualmente é professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Durante sua estada em Belém, trocou reflexões com a idealizadora do espetáculo *Por onde se vê*. Para que seja considerada “instalação”, os intérpretes deveriam permanecer na cena a todo o instante de duração da temporada, pois, quando houvesse visitação em outros horários, a obra estaria completa. Outra hipótese para que seja caracterizada como “instalação” é a de se manterem no local da cena os vídeos da apresentação. Assim a obra estaria completa, ainda que virtualmente. Neste caso, penso que o trabalho apresenta algumas características vinculadas à *performance*. Mas, exatamente por se tratar de fronteiras vulneráveis, mantém estreito diálogo entre as duas linguagens.

Edson: Você afirmou categoricamente na última conferência: “A obra em questão rompe com tudo o que se configura como tradicional”. Romper com a tradição implica necessariamente fazer *performance*? Quais exemplos na dança contemporânea rompem com a tradição e, nem por isso, podem ser considerados como *performances*?

Erika: Não! Romper com a tradição não pode ser considerado um critério determinante para se caracterizar algumas obras como *performance*. Se fosse assim, toda dança contemporânea se enquadraria na categoria *performance*, já que um dos princípios da dança contemporânea é romper com tradições, inovar, incitar à reflexão, etc.

A *performance*, por sua complexidade, abarca diversos conceitos nas diferentes análises de vários autores. Mas alguns pontos podem ser considerados consensuais: a *performance* é pensada como ação política e, como tal, reflexão sobre o estado da arte; subverte espaços, conceitos, padrões; aproxima a arte da vida; busca outros processos de subjetivação; rompe com as barreiras entre intérprete e espectador, aproximando-os, permitindo a interação, possibilitando a interferência na obra por parte do espectador, que assume então a função de atuante.

Edson: Você define como “intérpretes” os artistas participantes de *Por onde se vê*. Porém, o termo interpretação na tradição teatral remete sempre a uma preocupação em determinar o sentido e a significação do que está sendo representado. Mesmo admitindo que, a partir do advento da encenação contemporânea, o intérprete deixou de ser um mero intermediário de signos entre o autor e o espectador, ainda assim ele permanece atrelado ao sistema que é

construído pela encenação. Neste sentido, em que medida os “intérpretes” de *Por onde se vê* realmente tinham “total liberdade” para suas improvisações coreográficas?

Erika: O significado da palavra liberdade é “a ausência de sujeição e subordinação” (ROCHA, Ruth. 2000, p. 374). No caso do texto, o termo “total liberdade” está entre aspas justamente por entender a especificidade do processo criativo dos intérpretes, pois apesar da ampla liberdade na construção de suas improvisações coreográficas, eles cumpriam algumas determinações no que diz respeito à utilização do espaço delimitado para sua cena.

4ª CONFERÊNCIA: 27.11.2009.

Edson: Retornando aos posicionamentos de Lehmann. Articule os conceitos de “atuação simples” e “não atuação”, que, segundo ele, são os tipos de atuação por excelência do *performer*, com seu trabalho *Por onde se vê*. Essas categorias de atuação propostas por Lehmann para a *performance* são adequadas aos seus procedimentos em cena?

Erika: Sobre os conceitos de “não atuação” e “atuação simples” abordados por Lehmann, penso que por mais que pretendamos estar desprovidos de todo um caráter representativo, quando estamos em cena, isso se torna muito difícil ou quase impossível.

A esse respeito Renato Cohen afirma:

Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sob sua “máscara ritual”, que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima desse mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de “self as context” (2004, p.54).

Refletindo sobre esta passagem de Cohen, concordo plenamente com o autor quando ele diz que o *performer* “representa algo em cima de si mesmo”. Estar em cena é diferente de estar no dia-a-dia, pois, quando sabemos que estamos expostos ao olhar atento do outro, mudamos o comportamento natural e passamos a representar o “eu”. No caso do *Por onde se vê*, acredito que, por mais que nós não estivéssemos representando um personagem, nós também não poderíamos dizer que aquela atuação estava completamente desprovida de representações, neste caso a representação do “eu” de cada um, que não é o do dia-a-dia.

Edson: E a diferenciação de Lehmann entre teatro e *performance*, assentada na autotransformação, como você pensa essa distinção tomando como referência novamente o espetáculo *Por onde se vê*? Em outras palavras, se concordamos inteiramente com Lehmann acerca da autotransformação promovida pela *performance*, *Por onde se vê* promove uma autotransformação dos atuantes?

Erika: Acredito que essa questão da “autotransformação”, suscitada por Lehmann, é muito relativa, podendo ocorrer em vários níveis: no físico, mas também mais internamente, e até inconscientemente, porém não menos importante no que diz respeito à transformação. Por isso só quem tem a real consciência desta transformação é o *performer*, só ele pode sentir isso. Por exemplo, no caso da ganhadora do Salão Arte Pará 2009, Berna Reale, com *performance* orientada para fotografia *Quando todos se calam*, que ficou completamente nua sobre uma mesa com vísceras sobre sua barriga, exposta aos urubus, próximo ao mercado do Ver-o-Peso. Para ela aquilo pode ter sido muito simples, se ela se preparou para aquela cena ou tiver vivenciado algo parecido anteriormente. Agora, pensando no *Por onde se vê*, no meu caso, quando fomos informados por Waldete Brito que as portas seriam abertas às 20h e que só finalizaríamos quando o último espectador saísse, aquilo já me causou uma certa aflição, ao saber da possibilidade de ficar horas em cena em movimento e improvisando. No primeiro dia ficamos quase duas horas em cena. Para mim, aconteceu de fato uma autotransformação no sentido de ter conseguido ficar em cena por quase duas horas ininterruptas em movimento improvisado. No caso da intérprete Spinelli, quando ela rompe com todo seu pudor e se expõe parcialmente nua bem perto do espectador, neste caso também ocorre uma autotransformação no sentido da superação, da quebra de barreiras.

O capítulo a seguir, traz uma abordagem da *performance* partindo inicialmente da análise do processo criativo do espetáculo *Por onde se vê*, passando pelas 4 (quatro) versões deste. Como subsídio para um mais amplo estudo da temática em questão são investigadas também as entrevistas realizadas com a diretora e os intérpretes-criadores do espetáculo, e também com os espectadores envolvidos nesta poética.

Capítulo 3 – Por onde se vê: um olhar sobre da *performance*.

Este capítulo trata do espetáculo *Por onde se vê*, que será analisado a partir do olhar da *performance*, nas suas várias dimensões, partindo da investigação do processo criativo da poética cênica em questão até à sua estreia, passando pelas 4 (quatro versões). O presente capítulo destaca as características e ideias fundamentadas na linguagem da *performance*, com realce para conceitos como **representação, interação, autotransformação, live art, obra aberta**, entre outros próprios desta linguagem de fronteira.

3.1– Processo criativo⁸.

Para que o processo criativo aconteça, é necessário que o artista ou coreógrafo seja estimulado, impulsionado, inspirado por algo ou alguma coisa para elaborar a coreografia. O despertar do processo criativo coreográfico, pode ter infinitas “inspirações”, a partir de obras literárias, idéias filosóficas, idéias abstratas, música, arquitetura, natureza, lugares, pessoas, objetos, tecnologia etc. Nesse processo, o elenco do qual se dispõe, de certa forma, acaba provocando interferências na obra a ser criada. Assim como o estado emocional do artista-coreógrafo e/ou intérprete-criador também interfere nesse processo.

O potencial criador do ser humano é algo intrínseco, nutrido por nossas percepções, registradas a partir de experiências vividas. O novo surge quando reelaboramos, reorganizamos estes registros, fazendo outras conexões, num processo que se refaz sempre. “Assim a criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação” (OSTROWER, 2009, p.165).

Em uma entrevista, a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch disse: “Não estou preocupada como as pessoas se movem, mas sim com o que move as pessoas”. Percebe-se aí a preocupação da coreógrafa com o estímulo que impulsiona as pessoas a fazer algo, no caso, criar, movimentar-se, dançar. Durante o processo, a improvisação é bastante utilizada como meio para o desenvolvimento criativo, na busca de materiais novos para a construção coreográfica. A improvisação permite que o indivíduo se perceba por dentro e por fora, colocando-se diante de suas inquietações em relação a ele mesmo e ao mundo.

Cada pessoa possui um acervo pessoal de movimentos e um repertório próprio de dança que construiu durante a vida. Quanto mais ricas tiverem sido essas experiências, mais criativas,

⁸ Este artigo foi publicado na Revista Ensaio Geral da ETDUFPA em 2009. Aqui, apresenta-se com algumas modificações no que se refere à atualização do tema.

elaboradas e surpreendentes serão as improvisações, o processo criativo e as composições coreográficas dessas pessoas. A interdisciplinaridade é outro recurso que é muito utilizado nos processos de criação dos coreógrafos da atualidade, pois possibilita o enriquecimento e valorização da obra, já que esta dialoga com outras referências e estas, por sua vez, ampliam e enriquecem o olhar para a composição das cenas.

Alguns estudiosos deixaram suas contribuições no campo da educação e da dança e abriram novos caminhos para a pesquisa do processo criativo, como o bailarino e coreógrafo Rudolf Von Laban. Este mestre do movimento tinha a preocupação explícita de fazer da dança um meio para o desenvolvimento das capacidades humanas de expressão e criação. Laban estudou profundamente as estruturas do movimento por meio da ciência chamada “**coreologia**”, a qual permite uma compreensão corporal e intelectual das estruturas presentes nas diversas manifestações de danças nos nossos dias (PRESTON-DUNLOP, 1987).

A coreologia divide-se em três partes: a “corêutica”, a “eukinética” e a “labanotation”. A corêutica consiste no “o quê” do movimento, ou seja, na organização no espaço feita a partir de estudos de geometria. A eukinética investiga o “como” do movimento, ou seja, a sua expressividade. E a labanotação refere-se à escrita da dança. Laban, em seu extenso trabalho, no sentido de desvelar e compreender as relações existentes entre os elementos de tempo, espaço, peso e fluência, presentes no movimento humano, possibilitou uma maior clareza dos elementos necessários para comunicar intenções e sentimentos ao criar e ao interpretar danças.

Muitos coreógrafos da atualidade se baseiam nos estudos de Laban, durante seus processos criativos, para enriquecer suas composições coreográficas Isabel Marques, Paulo Freire e Ana Mae Barbosa, deixaram as suas colaborações nesta área, ao compartilhar a ideia de que o processo interdisciplinar via tema gerador, durante o processo criativo, possibilita ao intérprete-criador desvelar, revelar, perceber, desconstruir e problematizar a realidade social (MARQUES, 2007).

Marques cita ainda Pierre Furter, que contribuiu para um processo criativo educacional com sua pedagogia da imagem, a qual desenvolve no aluno a “possibilidade de imaginar, manipular as utopias e sonhos humanos para representá-los através da expressão e comunicação” (Id., *ibid.*).

Os coreógrafos contemporâneos, em seus processos criativos, têm-se utilizado dos vários códigos da linguagem corporal para elaborar e deixar vazar todo o potencial artístico, recorrendo

às tensões, resoluções, direções, velocidades, ritmos, dinâmica das formas e movimentos no espaço físico.

Para que o processo criativo coreográfico tenha sucesso e alcance seus objetivos deverá, entre outras coisas, estar mergulhado na liberdade criativa e na imaginação. Deverá estar engajado na realidade do cotidiano, desenvolver vocabulário próprio e veicular valores estéticos, filosóficos, sócio-culturais, políticos e ideológicos.

Alguns coreógrafos da atualidade, como Lia Rodrigues, Paulo Caldas, Márcia Milhazes, João Saldanha e Deborah Colker, citados no livro de Denise Siqueira “Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena”, foram entrevistados pela autora e questionados sobre o processo de criação coreográfica que cada um adotava. É interessante ler o depoimento dos artistas, para que se entenda as razões que os levam a criar, o que os impulsiona a mergulhar no processo criativo coreográfico (SIQUEIRA, op. cit).

Para Caldas, o processo criativo costuma partir de uma idéia abstrata. Já Saldanha, utiliza o espaço como fonte de inspiração para suas criações. Marcia Milhazes e Deborah Colker iniciam o processo, geralmente, a partir de uma idéia. Mas todos compartilham a idéia de que a música é um dos últimos elementos a entrar no processo. Alguns coreógrafos utilizam em seus espetáculos ou em parte deles, o silêncio. Nestes, o que mais vale é a capacidade do corpo em ação.

A improvisação, a interdisciplinaridade, o tema gerador também são utilizados como ferramentas para o desenvolvimento do processo criativo destes artistas. Hoje, com as tecnologias da era digital, muitos coreógrafos utilizam esses recursos para estimular o processo criativo, valorizando o trabalho cênico. Um exemplo dessa prática são as obras (espetáculos) de Merce Cunningham, coreógrafo americano que transforma, radicalmente, o cenário da dança, ao fazer uso desses recursos tecnológicos, principalmente, o software *Lifeforms*, que permitiu a criação de TRACKERS, seu primeiro espetáculo nesses formatos. Nessa obra, ele construiu, com o software *Lifeforms*, os movimentos das pernas, em um primeiro momento, para depois criar os dos braços e tronco, juntando-os no final. Essa forma de criação possibilitou uma qualidade de movimento muito diferente das demais obras anteriores, como nos esclarece a autora Ivani Santana.

“Os processos criativos coreográficos tradicionais podem resultar em processos bastante autoritários e desrespeitosos para com os intérpretes. Por outro lado, o papel do coreógrafo também pode ser exercido com consciência e respeito, mesmo que ele esteja colocando suas idéias nos corpos de outras pessoas” (MARQUES, Izabel, 2007, p. 50 e 51). Alguns coreógrafos

apontam a necessidade de estimular a conjugação da criação com a atuação, sintetizado no livro “Bailarino, pesquisador, intérprete” (SILVA, 1997). “Essa possibilidade é muito interessante porque quebra o esquema da perda da autonomia do bailarino sobre seu próprio corpo. Ao participar da criação, ao sugerir e usar seu próprio corpo para experimentação, a pessoa está, de algum modo, deixando de lado a postura daquele que apenas executa o que lhe é exigido, evitando a dicotomia teoria x prática” (SIQUEIRA, Denise, 2006, p. 209).

As novas maneiras de se trabalhar em cena e em diálogo constante com outras áreas e linguagens vêm demonstrar que as dificuldades encontradas, durante o processo de criação de um espetáculo, não devem se tornar nunca em impedimento à sua realização. Ao contrário, que os entraves instiguem cada vez mais a necessidade humana de sonhar, criar, realizar e apresentar outras possibilidades de trabalho.

3.2 – O Processo Criativo do Espetáculo.



Figura 18 - Espetáculo Por onde se vê -2008 – Teatro Waldemar Henrique.

Fonte: Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

O espetáculo “*Por onde se vê*”⁹ nasceu do resultado da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará, da qual a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito foi contemplada no ano de 2005, apresentando sua primeira versão deste trabalho em dezembro deste mesmo ano. Posteriormente, mais três versões do espetáculo foram apresentadas.

O estímulo á criação de *Por onde se vê* surgiu do desejo da diretora Waldete Brito de criar um ambiente cênico para a dança semelhante a uma exposição de artes plásticas, com o intuito de construir outros processos de subjetivação, enfocando principalmente a interdisciplinaridade.

Sem ter a intenção de criar um espetáculo com características performáticas, a diretora Waldete Brito desde o início do processo criativo, já apontava para o horizonte da *performance* quando manifesta o desejo de construir outros processos de subjetivação utilizando-se da interdisciplinaridade e também de outros recursos em cena, que comungam dos pensamentos relacionados à *performance*.

Ao sair dos palcos dos teatros investindo em espaços alternativos para as apresentações do espetáculo *Por onde se vê*, desatrelando-se das organizações estruturais no que se refere ao espaço destinado ao público, oferecendo outras propostas de interação com este, a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito traz para a cena a oportunidade da “busca de outros processos de subjetivação” (MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Marianna, 2007, p.10), já que esses espaços permitem uma visão tridimensional da obra, oportunizando uma aproximação do público em relação a esta. Tudo isso favorece uma maior interação da relação binária público-intérprete, onde por vezes, esse público, acaba por participar mais efetivamente da cena, saindo da função de mero espectador e passando agora à atuante da cena.

O autor Renato Cohen corrobora com a discussão ao perceber e afirmar, em relação à *performance*, uma tendência pela:

Busca do uso do espaço no sentido mais amplo, ou seja, na tridimensionalidade (...). Concomitantemente com essa preocupação do uso do espaço está a preocupação com a relação palco-platéia. Não existe um objetivo claro de delimitar onde termina e onde começa o espaço do palco e o da platéia. Essa ambigüidade fica intencionalmente ampliada pelo uso de espaços livres, sem cadeiras fixas para o espectador (...). Palco e platéia se integram (e para tal acontecer, não é preciso ocorrer

⁹ Aqui também me considero como objeto de estudo desta pesquisa, por fazer parte da Companhia Waldete Brito e também ter dançado na primeira versão do espetáculo acima citado.

necessariamente a intervenção física do público) (COHEN, 2004, p. 82-83).

Em entrevista a mim concedida, Waldete Brito explica um pouco mais sobre a idéia inicial surgida nesse processo:

A idéia do *Por onde se vê*, desde o início, era fazer um espetáculo semelhante a uma exposição de artes plásticas, era trazer alguns princípios das artes plásticas e tentar inseri-los no processo de criação do espetáculo de dança. E um desses princípios está na relação que o público tem no momento em que ele entra numa galeria de artes para assistir a uma exposição, ele tem a liberdade de entrar nesse espaço, vamos dizer, cênico, para ver as artes que estão ali colocadas e ele tem a possibilidade de sair quando ele quiser. Isso é uma coisa que já me chamava atenção e eu ficava me perguntando: como eu poderia criar um espetáculo aonde o público tivesse essa liberdade de entrar e sair do espetáculo no momento que ele bem entendesse e que ele também pudesse retornar a um quadro cênico, ou a um coreográfico, no caso da dança, e que ficasse olhando esse quadro, contemplando esse quadro, o tempo que ele quisesse, o tempo que lhe conviesse? (BRITO, 2010).

Ainda sobre esse início do processo, a intérprete Eleonora Leal nos conta um pouco mais sobre o despertar das idéias iniciais da criação do espetáculo *Por onde se vê* :

No início de 2005, estávamos de férias, então eu e Waldete viajamos pro Rio de Janeiro, e o que nós mais fizemos foi visitar galerias e museus de artes plásticas. Coincidiu de nós visitarmos várias obras, da Caixa Econômica, do Banco do Brasil, dos Correios... , tinham obras de arte clássica, moderna, contemporânea... e para mim que estava me inteirando as idéias dela, foi super legal, porque eu também passei a “viajar” junto com ela (Waldete) no processo (LEAL, 2009).

Nota-se que a partir do surgimento da idéia inicial, a diretora Waldete Brito vai em busca de conhecimento, de informações sobre o tema a ser desenvolvido e começa a partir daí uma profunda investigação desse universo das artes plásticas, mas como nos informa Eleonora Leal, os intérpretes da Companhia também mergulharam nessa pesquisa, muitos visitaram museus e galerias artísticas de Belém. Nos relatórios entregues ao Instituto de Artes do Pará - IAP, Waldete também explica que durante o processo da idealização e elaboração dos objetos cênicos, “o grupo realizou vários encontros e visitas em algumas praças da cidade, com o intuito de observar os espaços, os objetos, as formas, a textura e as cores existentes em suas formas arquitetônicas, com a finalidade de buscar estímulos à criação cenográfica”.

Quando chegou a Belém, depois de um intenso período de visitas em que pôde “nutrir-se” desses ambientes das artes plásticas, Waldete escreveu um projeto, já com essas idéias de pesquisar a dança numa relação com as artes plásticas e concorreu a um edital de uma “Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística” do IAP. Ao ser contemplada, então surgiu o segundo passo que era idealizar as estruturas, os objetos cênicos do espetáculo. Sobre isso Waldete nos esclarece um pouco mais:

Eu comecei a pensar nas estruturas, eu queria, na verdade, colocar cada intérprete criador dentro de um espaço e pra mim, cada um dos espaços que eu visualizava era um quadro vivo dentro do espetáculo. Cada quadro com a sua narrativa própria, cada quadro independente um do outro no que se refere à estrutura e ao espaço, por exemplo, dentre outras questões próprias de cada quadro, e ... comecei a pesquisar, fiquei pensando nessa estória. Aí eu pensei em estruturas grandes, porque se eu queria colocar os bailarinos dentro dessas estruturas, naquele primeiro momento eu não conseguia visualizar uma estrutura pequena. Então, comecei a investir nisso, nesse pensamento. (BRITO, 2010).

Nessa entrevista, percebe-se que outras características da *performance* são evidenciadas no espetáculo Por onde se vê, como por exemplo, o forte apelo imagético destacado pelos objetos cênicos em grande escala e os quadros vivos que completam a composição desses quadros pelos intérpretes criadores, inseridos dentro da categoria *body art*. “Na sua origem a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico) (COHEN, 2004, p.30).

Lembro-me que quando a Waldete reuniu-se com a companhia para pensarmos as estruturas, ela disse que quem ia executar a construção desses objetos era o Jorge Cunha, um cenógrafo que já havia feito alguns trabalhos para a Cia, e nós ficamos mais tranquilos porque confiávamos no seu trabalho. Então, depois de muita discussão sobre como seriam essas estruturas, – o formato, o material, o tamanho, as cores - nos próximos encontros já tivemos a oportunidade de visualizarmos os demais desenhos juntamente com o cenógrafo, que nos informou melhor sobre as dimensões dos objetos cenográficos.

Enquanto Jorge trabalhava na construção das estruturas que variavam em torno de 1,70m por 2 metros em média, nós iniciamos o processo de pesquisa de movimentos com esses objetos. Mas, como assim, se agora é que eles estavam sendo construídos? É pessoal, é isso mesmo que vocês leram. Nós iniciamos um processo de pesquisa de possibilidades de movimentos como o

objeto a nível do imaginário. E isso aconteceu durante muito tempo. Nós inclusive fazíamos rodízio nos objetos virtuais, imaginários, isso para sentirmos com qual objeto nós nos identificávamos mais. Bom, eu explico, na verdade os objetos demoraram muito a ficar prontos, e quando o Jorge entregou o material, nós não tínhamos espaço para montá-los. Nossa sala de ensaio é muito pequena para montarmos todas essas estruturas juntas.

A estrutura de aro e tecido que depois recebeu o nome de HÍMEN (fig.19), e os conduítes, que mais tarde foram denominados de MEDUSA (fig.20 e 21), foram os únicos objetos que realmente todos os intérpretes experimentaram nos ensaios, por serem materiais de fácil deslocamento. Os outros objetos, à medida que iam chegando, iam sendo montados revezadamente no centro da sala. Vale ressaltar que alguns chegaram praticamente com uma semana de antecedência. A escolha dos objetos para cada intérprete, em nenhum momento se deu de forma impositiva pela diretora do espetáculo, muito pelo contrário, nós tínhamos a oportunidade de escolher o objeto que mais nos identificássemos. É claro que quando não entrávamos em acordo, então a palavra final que prevalecia era a da Waldete. No meu caso, eu lembro que logo de início fiquei encantada com essa idéia de espelhos estilhaçados, dessa coisa de imagens fragmentadas, recortadas... e a Waldete concordou com a minha escolha. A Eleonora também, desde que viu o desenho do cubo com os tecidos – obra que recebeu o nome de Gaiola – logo disse que queria dançar naquele objeto, pois para ela seria interessante, por já ter vivenciado algumas aulas circenses no tecido. Ao ser entrevistada por mim, a intérprete Valéria Spinelli conta como ocorreu a escolha do seu objeto cênico:

Eu lembro que a tela, por ser um objeto muito grande, nós tínhamos pensado numa mulher alta para estar ali dentro, então em nenhum momento eu fui cogitada para estar na tela. Quando eu falei pra Waldete que a pessoa poderia estar nua na tela, ela virou pra mim e disse “ eu acho que a única pessoa que poderia estar fazendo este quadro é você” , e aí eu gostei da idéia e aceitei o convite (SPINELLI, 2010).

O processo de escolha do objeto da Rose Marques foi engraçado, porque praticamente todas as pessoas que o experimentaram relataram que este parecia muito pequeno e por isso mesmo dificultava uma movimentação mais fluida, mais livre. A princípio Rose também sentiu um desconforto na experiência com o material – “o ferro machuca, é preciso pesquisar muito para encontrar posições que não sejam incomodas” -, mas posteriormente, durante sua pesquisa na ação com o objeto, as formas e dinâmicas construídas foram surgindo naturalmente. Segundo

Waldete Brito a intérprete Valeria Spinelli foi a que melhor evoluiu por entre os espaços da argola, mas seu objeto já tinha sido definido. Depois de alguns dias de pesquisa com o objeto (HÍMEN), Rose mostrou o resultado de suas pesquisas, e foi unânime a opinião da Cia que achou que Rose deveria permanecer com aquele material em virtude de sua evolução, em tão pouco tempo.



Figura 19 – Hímen- *Espetáculo Por onde se vê* -2008.

Fonte: Arquivo pessoal - Giselle Moreira.

A intérprete Lúcia Lima durante o processo de experimentação com os conduítes (MEDUSA) manifestou uma certa resistência em permanecer com este material, até porque sua movimentação deveria limitar-se ao plano baixo, mas durante o rodízio entre os objetos, foi no conduíte que Lúcia apresentou um melhor desempenho. Com o passar dos dias, cada vez que mostrava à companhia, sua pesquisa trazia propostas cada vez mais interessantes com esse material. A outra parte da MEDUSA (fig.20 e 21) que podia deslocar-se por entre os quadros do

espetáculo, foi destinada ao intérprete criador Lindenberg Monteiro, que também apresentou uma rica experiência com este material, produzindo sons que emergiam do ato de soprar os conduítes. Foi algo que também fez toda a diferença na pesquisa.



Figura 20 - Medusa.

Fonte: Arquivo pessoal - Giselle Moreira.



Figura 21 - Medusa.

Fonte: Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

A idéia de composição do quadro CILINDRO (fig.22) foi baseada na relação de um casal que estivesse, em seu interior, com roupas íntimas, onde a movimentação deveria partir da técnica do contato improvisação, criando um clima de sensualidade na cena. Os que tiveram melhor desempenho nessa pesquisa, foram os intérpretes Elyene Lima e Kleber Dumerval. Em seus relatos a dificuldade maior dessa pesquisa residia no pouco espaço disponível para sua realização.



Figura 22 - Cilindro.

Fonte: Arquivo pessoal - Marcelo Seabra.

O MACARRÃO (fig.23), objeto cênico que se destacava no espetáculo, principalmente pelas diferentes produções de imagens, a princípio, na primeira, foi apresentada com três intérpretes que possuíam tamanhos diferentes, estruturas corporais diferentes e também vivências corporais bem diversas uns dos outros. Essas características se constituíram como critérios fundamentais para a composição deste quadro, que era formado pelos intérpretes Raquel Mattos, Michel Eutrópio e Dalva Santos. Aqui percebe-se a valorização das singularidades de cada um, mais uma característica da *performance* reforçada pelo autor Renato Cohen quando diz que: “o *performer* vai desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua idiossincrasia. É a criação de um vocabulário próprio. (...). O que interessa é uma marca pessoal ou uma marca de grupo, em caso de mais pessoas. É a definição de um estilo, de uma linguagem própria” (2004, p. 103).

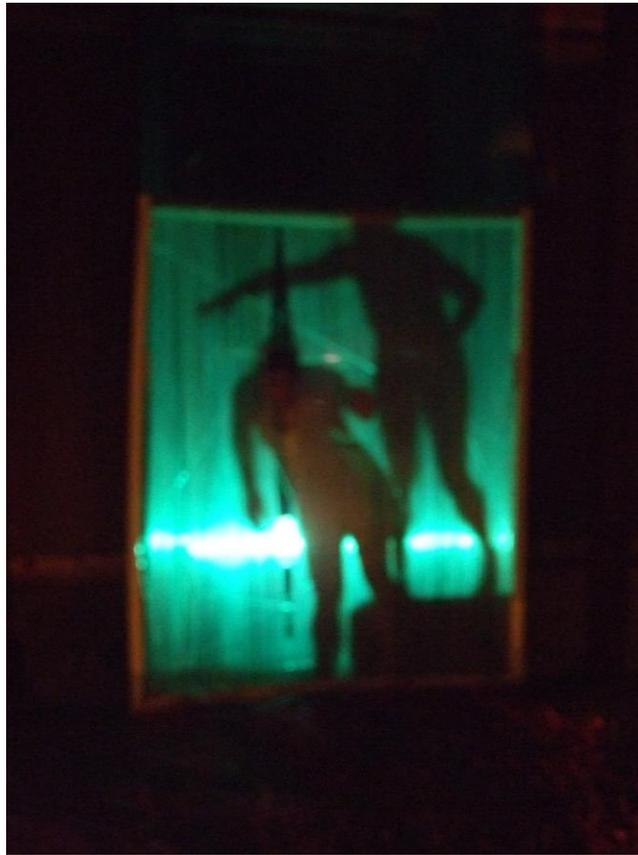


Figura 23 - Macarrão.

Fonte: Arquivo pessoal - Giselle Moreira.

Após a definição dos objetos que cada intérprete iria utilizar, então iniciou-se a pesquisa de movimento na ação com o objeto escolhido por cada um, porém vale ressaltar que a maioria dos intérpretes ainda continuavam pesquisando a nível do imaginário, pois a maioria dos objetos ainda não haviam ficado prontos. Nesse momento a metodologia de pesquisa utilizada partiu da improvisação, como nos conta a entrevistada Waldete Brito, diretora do espetáculo:

Toda pesquisa ela acontece a partir do método de improvisação. Tiveram alguns momentos em que eu dirigia, e em outros momentos eu deixava essa improvisação mais livre. Esse é um trabalho muito autoral, eu diria, de cada um dos intérpretes criadores que está ali dentro daqueles espaços. Eles têm uma autonomia para criarem como eles quiserem, para interagirem, sentirem o público de uma maneira que é muito própria. Mas eu tinha uma preocupação em relação ao espaço, eu ficava dirigindo para que eles percebessem, mesmo que mentalmente – Já que durante muito tempo nós ficamos sem o material, como já foi dito, - até onde poderiam ir com seus braços, suas pernas, qual a possibilidade de extensão de dilatar esse movimento num espaço reduzido? (BRITO, 2010).

À medida que os objetos cênicos iam chegando, a diretora solicitava que observássemos atentamente as formas, texturas, espaços, temperatura que constituíam os objetos cênicos para que pudéssemos tirar nossas impressões iniciais. Posteriormente, outros exercícios de laboratório foram surgindo, como a investigação dos tipos de linhas de movimentos que eram sugeridas pelo desenho da cenografia, essas informações poderiam nos ajudar na pesquisa de movimento quando tivéssemos contato real com o objeto. No momento em que, finalmente, tivemos a oportunidade de explorar as possibilidades de movimentação no contato real com o objeto cênico, então tivemos uma grande autonomia e liberdade criativa durante essa experiência, porém como esse tempo de investigação foi muito curto, e só podíamos montar as estruturas no espaço de apresentação no ensaio geral, ou seja, na noite anterior a estréia, então a Waldete sempre ficava sinalizando e solicitando que tivéssemos uma atenção maior com o espaço, para que nós não ultrapassássemos o espaço pré-determinado para cada quadro.

Vale lembrar que durante o processo de experimentação e criação da movimentação com o material, cada intérprete mostrava para os demais sua pesquisa, e tinha a oportunidade de escutar as opiniões dos colegas a respeito do seu trabalho. Tudo acontecia de uma forma muito colaborativa, desde a elaboração dos objetos até o resultado em cena. Porém, também passamos por momentos onde tínhamos a necessidade de vivenciar um processo de pesquisa solitário, de busca por novas possibilidades, de busca pelo diferente, e uma exigência da Waldete que perdurou durante todo o processo foi a de que nós não utilizássemos movimentos pré-estabelecidos de dança.

Acredito que a riqueza da pesquisa de movimento de cada intérprete, encontra-se nas experiências vivenciadas por estes corpos, que tem a possibilidade de reorganizar estas informações, modificando-as em busca do surgimento do novo. Essas experiências são de todas as ordens: culturais, sociais, políticas, emocionais, afetivas e etc, ou seja, as informações do mundo formam uma rede de contágio, somos constantemente contaminados e contaminamos o mundo ao nosso redor. O novo está no ato de reorganizar estas informações, de maneira própria, transformando-as a partir das idiossincrasias de cada um. Assim a dança passa a ter um caráter performativo, como nos ilumina a autora Jussara Setenta quando diz:

O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer (SETENTA, Jussara, 2008, p.45).

Assim que a intérprete Valéria Spinelli iniciou a sua pesquisa, ela foi informada que a sua movimentação deveria acontecer em função dos estímulos provocados pelas gotas de tinta que caíam sobre seu corpo, da parte superior da tela. Em entrevista Spinelli conta como se deu o desenrolar desse processo:

Eu tinha que imaginar a tinta caindo no meu corpo, e imaginar essa sensação, sem a coisa estar de fato acontecendo, é muito difícil, - eu só fui experimentar a tinta caindo no meu corpo, de verdade, no dia da apresentação - então a Eleonora chegou pra mim e disse: “Spinelli, vai pro teu chuveiro, não te molha, abre o chuveiro devagar, deixa cair gotas e fica sentindo essa sensação, como é isso no teu corpo”. Eu fiz isso várias vezes, eu fiz com a chuva também, pra que eu tentasse experimentar esse tipo de sensação. Foi o que me ajudou bastante no processo, mas também construí uma célula com dezesseis tempos, que eu utilizava alternadamente com os movimentos de improvisação (SPINELLI, 2010).



Figura 24 - Madona.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Ainda nos relatos de Spinelli, ela cita outras situações que lhe causaram muito desconforto durante esse processo, como o dia em que a diretora chamou o artista plástico Emanuel Franco para visitar nosso espaço e assistir a uma prévia do espetáculo. Nesse dia, nós arrumamos as estruturas no espaço da maneira que deu. Alguns objetos ficaram na ante-sala, outros foram montados parcialmente. Tudo isso aconteceu muito rápido, quando percebemos já estávamos em cena:

Eu entrei muito no susto, eu não tive muito tempo pra pensar... Ah! Eu vou ficar nua... Eu não tive esse tempo. Então quando eu vi que ele estava ali – eu olhava pra vocês, todas vestidas e eu de peito de fora – aquilo me deu uma vergonha enorme, eu fiquei completamente envergonhada. Mas é incrível como o psicológico... Depois desse choque que eu levei, todas as vezes que eu passava a pasta d'água no corpo, eu não sentia mais a sensação de estar nua. Funcionava como uma segunda pele, uma proteção (SPINELLI, 2010).

Nas entrevistas com os intérpretes, destaco a palavra superação como uma das mais citadas. Este sentimento permeou o processo de todos os intérpretes diante de tantos desafios vivenciados na construção, desde o início dessa criação até chegarmos à cena do espetáculo “Por onde se vê”. O autor Hans-Thies Lehman diz que para que a performance aconteça deve haver uma autotransformação dos atuantes. Penso que esta autotransformação pode-se dar em vários níveis como o visual, mas também mais internamente, no sentido de superação dos desafios impostos pelo momento, por exemplo. Para Spinelli, houve superação no momento em que ela rompeu com todo o seu pudor e se expôs parcialmente nua, bem perto do espectador. Outros relatos em que a autotransformação foi citada, aconteceu quando os intérpretes disseram ter se superado por terem conseguido ficar em cena durante quase duas horas ininterruptas com movimentos improvisados. Foi o que aconteceu comigo também.

O meu processo com o objeto espelho, inicialmente foi difícil, pelo simples fato de saber que nós poderíamos ficar horas em cena, em movimentos improvisados. Aquilo também me causou um grande desconforto porque nós utilizávamos muito a improvisação nas aulas de laboratórios, mas não em cena, ainda mais durante todo o espetáculo, isso seria a primeira vez. O engraçado de tudo isso é que sempre que eu dançava em outros espetáculos, em algum momento eu sempre improvisava, isso sem intenção, acontecia. Agora que a proposta era improvisar, eu me sentia incomodada com aquilo. Como entender? Mas tudo foi amenizado quando a diretora disse que poderíamos criar uma célula de movimentos com apenas dezesseis tempos e intercala-la aos movimentos improvisados. A partir daí, a coisa foi acontecendo, foi fluindo. Que alívio!



Figura 25 - Espelho.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Sobre o seu processo de criação no quadro denominado por ela própria de GAIOLA, a intérprete Eleonora Leal nos explica que:

Nós não tivemos tempo de elaborar coreografias. No meu caso, o que eu fiz quando tive a oportunidade de ter contato com o meu objeto, eu aproveitei, utilizei-o de todas as maneiras. Explorei os movimentos de suspensão, enfim, virei uma macaca lá dentro, mas o tipo de tecido, as amarrações facilitavam isso, porém a maior parte do trabalho foi na base da improvisação (LEAL, 2009).



Figura 26 - Gaiola.

Fonte: Arquivo pessoal – Giselle Moreira.

Durante as entrevistas, eu pude perceber que, em alguma etapa do processo criativo, todos os intérpretes tiveram seus momentos de ansiedade, de preocupação, de incertezas... Isso, a meu ver tornava-se mais evidente à medida que o tempo passava e os objetos cênicos não chegavam. Isso realmente causou muita aflição entre todos, porque tínhamos consciência de que o resultado do nosso desempenho em cena dependeria da nossa vivência na exploração de possibilidades de movimentos com o material, por mais que o objetivo do trabalho fosse a improvisação. Esta, com certeza tornar-se-ia mais interessante dependendo do nosso repertório de movimentos pesquisados previamente. As possibilidades de *collage*, de desconstrução em busca do novo, do diferente, se ampliariam.

Em entrevista, a diretora do espetáculo faz uma análise sobre a questão do desempenho dos intérpretes em cena em relação ao pouco tempo de pesquisa com o material cênico:

Talvez, não sei é uma hipótese, o fato de eles não terem o material para trabalhar, talvez até tivesse inibido o resultado de processo de criação diferenciado do que nós tivemos. Não que tivesse sido um processo tímido, porque eu acho que não foi, em termos de pesquisa e riqueza coreográfica, mas acredito que se eles tivessem o material antes, eles poderiam ter explorado mais o material, com um tempo maior (BRITO, 2010).

O fato é que esse espetáculo em toda a sua estruturação foi muito diferente de tudo aquilo que já havíamos feito, por isso, acredito que mexeu muito com nossas idéias, ações e sentimentos. Estávamos de certa forma imersos num mundo de incertezas, de dúvidas, de novidades, naquele momento. Penso que essas sensações são próprias de quem almeja transformações em busca do novo, e esse processo acontece a partir de uma reorganização de nosso repertório vivencial.

Quando pensamos na sonoridade do espetáculo, uma nova proposta surgiu, a de dançarmos sem música. Para alguns, esse foi mais um empecilho para o aflorar da criatividade, durante a pesquisa de movimento, mas, por outro lado, o desconhecido torna-se fascinante e ao mesmo tempo estimulante. Com o tempo as idéias de insegurança em relação ao novo foram cedendo espaço para os desafios, e estes à medida em que eram superados tornavam-se grandes aliados do desenvolvimento e evolução do processo. No que se refere à música no espetáculo, a intérprete Carol Castelo, que dançou na terceira e na quarta versão deste, relata o seguinte : “ Eu danço com uma música interna, eu vejo que o corpo, é como se ele tivesse o ritmo dele, e aí você vai seguindo e esse ritmo ora é acelerado ora você sente a cena com outros intérpretes, e se alguém está muito lento, você tenta equilibrar a cena, acelerando” (CASTELO, 2010). A diretora Waldete Brito colabora com a discussão quando cita que:

Desde o início do processo, eu nunca pensei em nenhuma música, eu achava que a música não era o elemento mais importante ali, mas sim, essa relação com o objeto e com o espaço, aonde os intérpretes criadores se encontravam com o público, eu imaginava que a própria sonoridade, que poderia surgir dentro do espaço, já seria também uma outra possibilidade de ser a própria música, além, da música interna que cada corpo poderia fazer emergir naquele momento do seu processo criativo (BRITO, 2010).

Durante todo o processo em que nos laboratórios fomos estimulados a trabalhar as possibilidades criativas, nós não construímos nenhum personagem para estarmos em cena, nunca foi pedido que construíssemos um personagem, isso me faz confirmar mais uma característica de

performance encontrada no “Por onde se vê”. Sobre isso Roselee Goldberg fala o seguinte: “Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente o personagem, como acontece com os atores...” (GOLDBERG, Roselee, 2006, prefácio, p. VIII). Colaborando com a fala da autora, Renato Cohen afirma que: “Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa no dia a dia... Poderia ser melhor conceituado por representar algo em cima de si mesmo” (2004, p.58).

Algumas vezes, nas apresentações sobre este espetáculo, em que utilizei o termo intérprete criador para referir-me aos atuantes dessa obra, algumas pessoas me disseram: “Erika, este termo intérprete criador não está combinando com o contexto da *performance*, pois você diz que na obra Por onde se vê, vocês não representavam, não interpretavam um personagem”. Então eu respondi: “de fato, nós não representávamos, nós não interpretávamos um personagem, mas, como bem coloca Cohen, nós representávamos algo em cima de nós mesmos. Isso pelo fato de não conseguirmos estar em cena como nos comportamos no dia-a-dia, desprovidos de representação”. Talvez por isso tenha sido mais difícil para a intérprete Spinelli apresentar-se seminua no espetáculo. Ainda sobre esse assunto Cohen reforça esse argumento ao dizer:

No outro extremo, alguém nunca pode estar só “atuando”: primeiro, porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento, já existe formalização e uma representação. Mesmo que a personagem seja auto-referente (o ator representando a si mesmo). Segundo, porque sempre que estamos atuando (e isso é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que “fala” e outro que observa (2004, p.96).

O espetáculo aproximava-se da estréia, e ainda faltavam alguns ajustes para serem feitos para que tudo desse certo. Então as reuniões intensificavam-se com toda a equipe envolvida, a ansiedade era grande, mas todos empenhavam-se ao máximo, dando o melhor de si para a tão esperada estréia do Por onde se vê.

3.3- O espetáculo nas suas quatro versões.

Finalmente chega o grande dia, o dia da estréia do espetáculo *Por onde se vê*¹⁰, que ocorreu em dezembro de 2005 nas dependências do então Núcleo de Artes da UFPA-NUAR, na sala Altino Pimenta, agora Instituto de Ciências das Artes da UFPA, localizado na Praça da República ao lado do Teatro Experimental Waldemar Henrique na cidade de Belém no estado do Pará. Por se tratar de um espaço alternativo, muitas possibilidades surgiram nessa relação cenográfica com o público. A meu ver um dos principais privilégios do público em relação a esses espaços é a oportunidade de visualização da obra na sua tridimensionalidade, e aqui também destaco uma maior proximidade do público em relação à obra, o que possibilita uma interação maior com esta.

Aproximava-se das vinte horas, o elenco, já posicionado em seus quadros cênicos, aguardavam ansiosos pelo início do espetáculo. Antes de abrir as portas, a diretora reforçou aos intérpretes o combinado, dizendo: “lembrem-se que este espetáculo só termina quando o público deixa o ambiente cênico, então a “deixa” para vocês saírem de cena, será o apagar das luzes”. Enquanto isso o público já aguardava na ante-sala do núcleo de artes. Lá ele deparava-se com dois grandes painéis que continham os textos dos curadores do espetáculo: o artista plástico Emanuel Franco e a professora de dança Elizabeth Gomes.

O interesse de Waldete Brito em convidar o artista plástico Emanuel Franco para fazer a curadoria da obra, reside no fato de querer saber que leitura este artista plástico poderia fazer do espetáculo, “o que um artista plástico conseguia extrair daquela obra, como é que ele via esse conjunto, essa relação dentro desse sistema dança nessa conversa com as artes plásticas ?” (BRITO, Waldete, 2010).

Certamente sua leitura seria diferente do olhar da diretora do espetáculo, por se tratar de linguagens diferentes, de percepções diferentes. Aqui destaco os textos dos curadores acima citados:

Corpos e coisas se encontram em prol do movimento. Essa associação vai muito além das fronteiras da dança e chegam ao universo das artes visuais. Essa cumplicidade que o espetáculo proporciona vem confirmar a flexibilidade da produção contemporânea e permitir o acesso de linguagens dispares em busca do resultado associado e homogêneo.

¹⁰ Aqui não me deterei a descrever os quadros coreográficos em detalhes, pois este momento já aconteceu no segundo capítulo intitulado “Fronteiras vulneráveis”. Neste capítulo meu empenho maior está em apontar as características e semelhanças do espetáculo envolvidas com o universo da performance.

O resultado da pesquisa que envolveu profissionais de diferentes áreas de atuação da dança, do teatro, da música e das artes plásticas convergiu para um resultado transparente quanto às suas intenções em aglutinar num só projeto a forma, a cor, e o movimento.

Bailarinas me parecem atores. Atores me parecem escultores. Escultores me parecem músicos, todos envoltos em vestes, mantos, hímens e serpentes. Tudo me parece permitido em espaços definidos pela geometria do cubo, do cilindro e dos planos espelhos.

A cada estação percorrida se define associando ao matérico, ora em forma de apoio, ora em forma de apêndice desse próprio corpo.

O resultado da experimentação se define na busca de materiais alternativos para estabelecer os ambientes e completar as ações do movimento.

Gotas de orvalho ou de hálitos coloridos pigmentam o corpo nú da Madona onde, não muito longe outro corpo é serpenteado por macarrões de plástico e por membranas elásticas que se contorcem na órbita desse próprio corpo.

Não vejo esse projeto se esgotar no contemporâneo. Arte é atemporal, basta substituir corpos e coisas que sua trajetória não será efêmera (FRANCO, Dezembro, 2005).

Olhar, ver-se, ver,
É por onde se vê...
Estética, temática, forma conteúdística,
linguagens artísticas entrelaçadas, visão
subjetiva, representações de essências
estruturadas.
Por onde se vê...
Sintagma, relações de unidades diversas,
reunião de confrontos, abstração, realidade,
proximidade.
Cor, relevo, desenho, claro, escuro,
Dança, movimento, tridimensão, sentido, arte.
Arte, olho do espírito e do olho, espírito é, por
onde, cena, se vê (GOMES, Dezembro, 2005).

Percebe-se nos textos dos curadores, várias referências que nos remetem mais uma vez à linguagem da performance, como o hibridismo artístico, por exemplo, quando ele cita: “linguagens díspares em busca de um resultado associado...”, e ela diz: “linguagens artísticas entrelaçadas...”. Também identificamos a questão do apelo imagético apontado nos dois textos quando ela menciona: “cor, relevo, desenho, claro, escuro, olhar, ver-se, ver”, e ele: “corpos e coisas se encontram em prol do movimento”. Entre outros pontos que comungam das idéias de performance, destaco a subjetividade, a tridimensionalidade e a sensorialidade abordadas nos textos de Elizabeth Gomes. Emanuel Franco também aponta para possibilidade de uma obra que esteja em constante processo quando fala em “substituir corpos e coisas”. Contribuindo com esse pensamento Renato Cohen afirma que: “o processo de criação e apresentação se organiza dentro

do que se tem denominado *work in process*: os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações” (2004, p.80).

Dentro do processo de curadoria do espetáculo, o artista plástico Emanuel Franco também se incumbiu de denominar cada quadro da obra, de maneira semelhante como acontece em museus, instalações e galerias de arte, enquanto a professora Elizabeth Gomes contribuiu com sugestões a respeito da disponibilização harmônica dos objetos cênicos no espaço, entre outras coisas, isso na primeira versão do espetáculo. Além de exercerem as funções que cabem aos curadores de uma obra. O curador de arte analisa, estabelece conexões, organiza-as de forma que se tornem compreensíveis ao público, integrando um contexto artístico, representando para a obra um papel tão importante quanto o de um diretor de cinema para um filme.

Voltando ao espetáculo, na ante-sala do Núcleo de Artes, o público além de poder ler os textos dos curadores, podiam também visualizar um dos quadros da obra, o HÍMEN (fig.19) executado pela intérprete Rosilene Marques. A projeção de luz em tons lilases nesse quadro localizava-se numa superfície elevada do lado oposto aos painéis, permitia uma visão deslumbrante de movimentos que combinavam forma, cor e fluidez.

Ao abrirem-se as portas, o público tornou-se resistente para adentrar o ambiente cênico. Foi preciso que a diretora do espetáculo insistisse, tamanho foi o estranhamento sentido por esse público ao perceber um ambiente muito diferente daquele imposto pela tradição das artes cênicas em que é clara a distinção de espaços: o da platéia e o do palco. Aos poucos à medida que iam entrando, o público compreendia o jogo cênico do qual ele mesmo fazia parte. Ao percorrer os diferentes espaços, que estavam livres de cadeiras, arquibancadas, bancos ou qualquer outro obstáculo que pudesse impedir seu livre acesso aos quadros, o público acabava integrando-se mais efetivamente à obra à medida que interagia com a mesma, no ato de afetar e ser afetado por ela. Dessa interação resultavam grandes performances desenvolvidas também por esse público que se movimentava na busca de um melhor ângulo Por onde se vê a dança. Assim esse público que antes era um mero espectador, passa a ser também atuante da cena. Ilustrando esse pensamento, Cohen nos esclarece melhor a esse respeito quando explica a relação binária público atuante baseada em dois modelos: o estético e o mítico.

O que diferencia a relação estética da relação mítica é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (...). Na relação mítica, este distanciamento não é

claro; - eu entro na obra eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de participante do rito e não mero assistente quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa” (2004, p.122).

Para contribuir mais ainda com a discussão Jacó Guinsburg diz que:

Não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo do outro é a gradação com que se apresentam essas relações. (apud COHEN, 2004, p. 122-123).

Nesse percurso realizado pelo público, percebe-se a liberdade que este tinha não somente no deslocar-se por entre os quadros coreográficos, mas uma liberdade maior no que se refere à interação com a obra, liberdade de escolha mesmo, evidenciadas, por exemplo, no quadro GAIOLA (fig.26) quando o público entra nesse quadro e interage com a intérprete, isso acontece também no quadro MACARRÃO (fig.23), onde ao estender os braços para fora da estrutura cênica a intérprete Raquel ganha um forte abraço de alguém do público. Muitos outros exemplos foram evidenciados neste espetáculo. Outro fato interessante acontece quando este público tem a possibilidade de entrar e sair desse ambiente cênico no momento em que sente vontade, podendo retornar se achar necessário. Mas também nota-se que ele pode estacionar em um quadro o tempo que lhe convier, podendo também tecer comentários a respeito da obra com outras pessoas, já que a não utilização da música possibilita isso. Enfim são diversas as possibilidades de liberdade do público em relação às influências causadas no desenvolvimento desse espetáculo, que está sempre em processo, configurando-se como uma obra aberta, assim o *feedback* do público constitui-se como fator fundamental para a construção da obra em questão.

Por ser um espetáculo muito sinestésico, as trocas de sensações, ou seja, o afetar e ser afetado, entre público e intérprete acaba interferindo na *performance* tanto de um quanto de outro. Sobre essa sinestesia descreverei alguns relatos de entrevistas a mim concedidas:

A gente precisa se locomover, enxergar e sentir os trabalhos. Nesse percurso, a cada momento a gente vai tendo uma surpresa. Eu acho muito sensorial, e aí vem aquela coisa do diálogo mesmo com a linguagem da *performance*. Tem o envolvimento de todos os sentidos, as imagens, o visual, o auditivo... Eu vejo o nome do trabalho, muito naquele objeto redondo (CILINDRO), que você olha pelo orifício. Você escuta, tem o indutor da música, e a audição te leva a ver uma imagem diferente. Cada música te traz uma imagem diferente do que eles estão fazendo aí. Agora

o que mais me instigou foi aquela pessoa ali rolando dentro dos tubos (MEDUSA), porque parece que o corpo dela se estende mesmo, parece que o corpo dela é tudo aquilo. Tem uma proposta de ser performático mesmo, no sentido do evento, de você estar participando, de você poder fazer parte daquilo (TOURINHO, Juliana¹¹, 2009).

Nessa entrevista, as percepções da arte-educadora Juliana Tourinho são bem pontuais no que se refere à *performance* quando ela destaca a sensorialidade, o imagético, mas também traz a tona a reflexão sobre a hierarquização dos elementos cênicos, quando diz: “parece que o corpo dela é tudo aquilo”, ou seja, o intérprete confunde-se com o objeto, não havendo portanto uma maior importância de um ou de outro em cena. Nesse caminho COHEN diz que: “Na arte da *performance* a relação entre os diversos elementos cênicos vai ter uma valorização diferente que no teatro. Ao contrário deste, na performance não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos” (2004, p.65). Além disso, Juliana destaca a participação efetiva do público no espetáculo, confirmando também a característica de obra aberta, em que este público torna-se um elemento chave para o desenrolar do processo criativo coreográfico em cena. Nos relatos da intérprete Valeria Spinelli que dançou no quadro MADONA (fig.27), isso também se confirma:

Você está aí desenvolvendo o seu trabalho e aí existe um olhar que te puxa ou alguém tosse, isso tudo te influencia. Por vezes eu era influenciada pelos sons que vinham dos conduítes e então desenvolvia uma movimentação. Quando eu sentia que meu corpo já estava com bastante tinta, principalmente as minhas mãos, então eu fazia propositalmente algumas movimentações em que eu espirrava tinta no público. Eles fugiam, ficavam com medo de sujar a roupa (SPINELLI, 2010).

¹¹ Juliana Tourinho é arte-educadora e esteve presente na terceira versão do espetáculo que foi apresentado no IAP no ano de 2009.

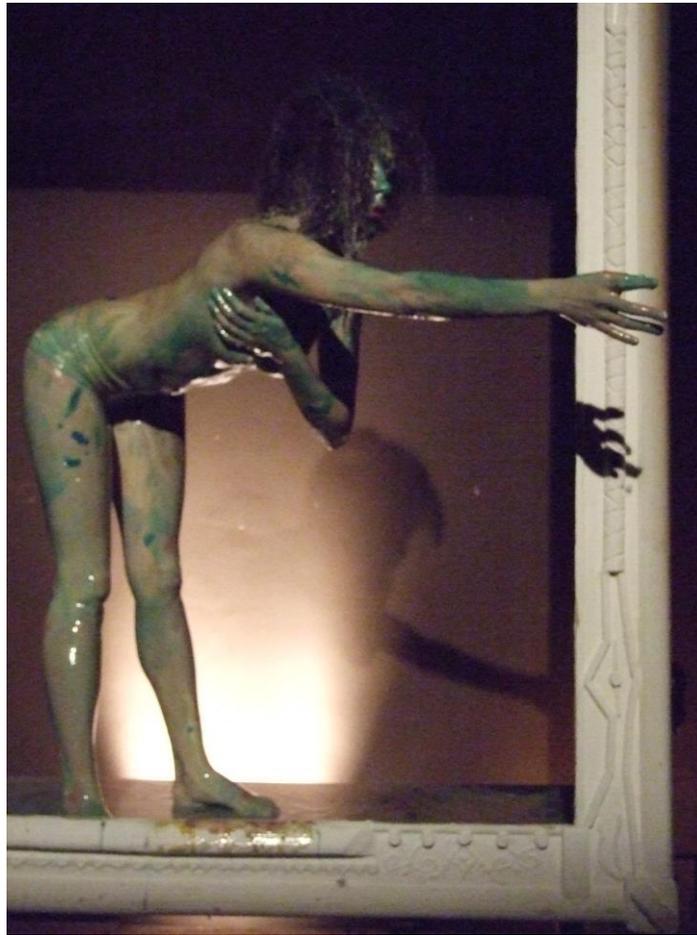


Figura 27 - Madona.

Fonte: Arquivo pessoal – Giselle Moreira.

Aqui a ousadia da intérprete torna a cena inusitada. Imaginem vocês, as pessoas contemplando, fruindo a obra, e de repente trombando umas com as outras, fugindo para não serem alvejadas pela tinta lançada da tela viva. É no mínimo hilário! Por isso nunca podemos dizer que um espetáculo é igual ao outro, mesmo que seja repetido com base na proposta inicial, como no caso do Por onde se vê, que manteve a idéia da relação entre dança e artes plásticas nas quatro versões. Afinal, tudo muda: o público, o espaço, os intérpretes, os objetos, a performance como um todo. Tudo se torna imprevisível, como por exemplo, o fato de ir para a cena, sem saber quanto tempo poderíamos ficar em movimentos improvisados. Felizmente, ao final de quase duas horas em cena nós festejamos o resultado de termos conseguido essa proeza, que a princípio causou uma certa euforia, ansiedade, e em alguns momentos uma certa insegurança, na maioria dos intérpretes.

Este espetáculo apresentou-se mais três vezes depois da sua estréia, e a cada nova realização muitas transformações aconteciam. A segunda versão do *Por onde se vê*, foi apresentada no Teatro Experimental Waldemar Henrique, que apesar de ser um teatro, permite a utilização do espaço de diversas formas, por se tratar de um espaço experimental. Isso facilitou a disponibilização dos objetos cênicos no ambiente que ainda mantinha a mesma proposta de não utilizar assentos para o público. Essa nova apresentação trouxe muitas mudanças, a começar pelo espaço, mas também houve o rodízio dos intérpretes nos objetos cênicos: a Elyene que dançou no cilindro foi para o espelho, a Alessandra que não dançou na primeira versão, ocupou o espaço da gaiola, o cilindro agora foi executado pela Nely e pelo Edson, entre outras mudanças no elenco.

O quadro *GAIOLA*, a partir desta versão, foi colocado propositalmente na porta de entrada do teatro forçando o público a passar por dentro dessa estrutura. E aqui destaco um fato ocorrido com a intérprete Alessandra, que disse que num determinado momento alguém do público resolveu entrar na gaiola e começou a balançar violentamente o tecido em que a intérprete se encontrava no formato de “rede”. A ação insistente desse rapaz, além de ter sido muito inconveniente, causou um mal estar muito grande na intérprete, provocando tontura e enjôo. Às vezes as pessoas confundem interação com falta de educação.

Outro fato interessante que compõe a lista de transformações ocorridas nessa versão, foi a utilização de recursos tecnológicos. Aqui parto da idéia de que neste caso estes recursos não foram utilizados como solução em razão de limitações criativas, como ocorre em muitos espetáculos atualmente, mas sim, para enriquecer a cena, no sentido de ampliar as possibilidades interativas e também de fazer integrar à cena elementos da nossa realidade atual, no intuito de aproximar arte e vida, que se configuram como um dos princípios da *performance*.

Em entrevista, Waldete Brito nos conta como isso aconteceu:

Aconteceu no dia, eu acordei e pensei nisso, então eu elegi um quadro que foi o cilindro, eu decidi usar uns aparelhos de MP3, mais ou menos uns seis. Nós colocamos nos orifícios que existem nos cilindros, então os fones ficavam do lado de fora, e o público poderia colocá-los nos ouvidos e ouvir a música. Em cada aparelho tinha um gênero de música, num era forró, no outro rock, em outro podia se ouvir MPB, e ainda tinha um que estava sintonizado numa rádio. Foi muito interessante, porque o elenco continuava sem a música e só nesse quadro era possível escutar música. Em alguns momentos, eu mesma coloquei os fones nos ouvidos e larguei, como uma maneira de estimular o público a fazer igual. Essa questão de interagir com a obra ainda é muito nova para muitas pessoas, tanto às vezes para o artista, idem para o público (BRITO, 2010).



Figura 28 - Cilindro.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Algumas pessoas ainda estão atreladas às idéias convencionais da arte tradicional, e sentem-se completamente desconfortáveis e inseguras quando se propõem a participar de um espetáculo como o *Por onde se vê*, onde é nítida a ruptura com o estabelecido, com o previsível. Aqui o público é convidado a participar mais efetivamente da construção da obra num processo contínuo de afetar e ser afetado por ela. O autor Régis Debray, em seu livro “*Vida e Morte da Imagem*”, diz que: “cada época tem um inconsciente visual e uma arte dominante. Domina quem provoca rumor e surpresa. Desse modo a pintura foi a psicanálise do século XVI; o cinema, a do XX. O vitral deixou de ser o que era após a placa fotossensível, e a imagem fotográfica foi transformada pela imagem eletrônica. Nesse sentido, penso que a arte realmente seja um reflexo do tempo. Assim quando Régis Debray diz: “domina quem provoca rumor e surpresa”, isso me leva a pensar também na relação subversão versus submissão, inevitavelmente vivenciadas pelos artistas no que se refere ao sistema, ao que seja vendável, consumível. Fazer arte totalmente

desprovida das amarras do sistema, subvertendo tudo o que seja considerado aceitável pela crítica e pelo público, é no mínimo uma atitude corajosa. Mas infelizmente para muitos artistas sobreviverem da arte, muitas vezes se submetem às regras impostas por editais ou mesmo regras do mercado de consumo, em que o vendável se configura como muito diferente daquilo que realmente propõem como arte.

Na terceira versão do *Por onde se vê*, em 2009, mais uma vez a ousadia se configurava como o carro chefe deste trabalho. Desta vez, em parceria com o projeto “Palco Giratório”, o espaço escolhido para a apresentação foi o Instituto de Artes do Pará (IAP). Neste prédio havia vários espaços que podiam abrigar este espetáculo, mas a companhia elegeu justamente o mais desafiador, o enorme espaço a céu aberto, uma espécie de anfiteatro. E em se tratando de Belém do Pará, que é uma cidade que chove praticamente todos os dias, realizar um evento a céu aberto é realmente uma atitude no mínimo ousada, eu diria. O espaço possibilitava inúmeras opções de visualizar, ouvir, sentir a obra, inclusive nesse espaço o público era presenteado com uma privilegiada visão aérea já que este podia assistir tudo do andar de cima.

No IAP as mudanças também puderam ser notadas, principalmente, por espectadores que haviam assistido às versões anteriores do espetáculo.

No dia anterior à apresentação no IAP, a companhia fazia o reconhecimento do espaço e ajudava a diretora a organizar as grandes estruturas no ambiente cênico, quando de repente, uma surpresa! A diretora Waldete Brito percebeu que podia incluir mais um objeto cênico naquele espaço. Na verdade o objeto já estava ali colocado. Tratava-se de uma, digamos, arquibancada de ferro, vazada. Isso mesmo ficou decidido que a arquibancada se integraria à cenografia do “*Por onde se vê*”, então no mesmo instante a diretora recrutou alguns intérpretes, que a princípio, não dançariam nesta versão. Alguns conseguiram chegar ao local naquela noite, a tempo de experimentar algumas possibilidades de movimento com objeto. Outros experimentaram o objeto na cena, durante a apresentação do espetáculo. Nessa versão, mais uma vez ocorreu rodízio de alguns intérpretes nos objetos.

Ainda sobre a terceira versão do espetáculo, a espectadora Marina Motta relata-nos suas percepções que confirmam o caráter inusitado, inovador, apresentado pela obra em questão:

Foi uma experiência única, o incômodo na verdade, já começa na entrada, porque você é obrigado a entrar na cena junto ao bailarino. Então você se pergunta, será que eu passo por aqui, será que isso pode, será que isso não pode? Então você acaba tendo que ver com outros olhos, ver de outras

formas o espetáculo, diferente de um espetáculo tradicional em que você está sentado, por exemplo. Essa apresentação dá uma inquietação porque você não sabe aonde começa, aonde termina, a gente fica pensando... Nossa! Como a dança pode ser vivida em outros espaços, de formas diferentes, com olhares diferentes. No final eu já estava encantada (MOTTA, 2010)¹².

A quarta e última versão, até então, do Por onde se vê aconteceu em um dos pontos turísticos de Belém, no galpão da Estação das Docas do Pará. Desta vez foi impossível levar todos os objetos cênicos para este local. O gasto financeiro é muito grande, porque além de ter que transportar as grandes estruturas, se gasta também com o pagamento do cenógrafo que tem que montar e ajustar uma a uma das estruturas no espaço. Mas, artista que é artista, sempre encontra uma saída criativa para resolver os problemas. Ao organizar as estruturas no espaço a nós concedidos, Waldete Brito percebeu que havia uma interessante instalação¹³ do artista plástico Nando Lima, bem ao lado no nosso espaço. Então, veio a idéia... Após ter sido autorizada a utilizar a instalação dentro do espetáculo, a diretora escolheu a intérprete Alessandra Ewerton, minutos antes de começar o espetáculo, para dançar nos objetos da instalação. O detalhe é que Alessandra tinha ido naquele dia com intuito de assistir ao espetáculo, e acabou dançando, improvisando, ao movimentar-se nas várias redes que compunham a instalação.

Nessa versão, destaco como o acontecimento mais interessante do espetáculo, a meu ver, a participação de uma criança de aproximadamente três a quatro anos de idade ao interagir com a intérprete criadora Carol Castelo, que dançava com o objeto MEDUSA. Em entrevista, a intérprete comenta como isso aconteceu:

Desta vez eu estava na MEDUSA, e então veio um garotinho e começou a me bater com um pedaço de conduíte nas mãos (material que compõe o objeto MEDUSA). Quando percebi, resolvi parar a movimentação e aí ele suspirou e disse: “Mãe, matei!”. Não tem como dizer que não há uma relação, você afeta e é afetado pelo público. É uma coisa que dialoga constantemente (CASTELO, 2010).

Na ocasião, lembro que esta cena levou o público a gargalhadas. Foi inesperada a reação do garotinho que foi instigado pela imagem do objeto cênico. E por falar em imagem, novos valores foram introduzidos à arte neste campo, com a chegada do século XX, liberdade e ousadia

¹² Marina Motta é professora de educação física e dá aulas de dança para portadores de deficiência visual. Esteve presente no espetáculo “Por onde se vê” em sua terceira versão no IAP.

¹³ A instalação do artista plástico Nando Lima era composta por várias redes dispostas lateralmente uma às outras, de onde o público que ali se colocava podia ver ao olhar para o teto um grande telão com diversas imagens.

eram ingredientes que dialogavam em busca de novas produções de imagem. “Os artistas passaram a incorporar em seus trabalhos material do cotidiano que significava a atualidade de seu contexto social e, ao mesmo tempo, se distanciava da representação do real para privilegiar a expressão pessoal” (VENTURELLI, Suzete, 2004, p.18).

Essa utilização de material do cotidiano no espetáculo *Por onde se vê* (como espelhos, conduítes, fios plásticos, tecidos etc) agrupam-se num conjunto de formas simbólicas que possibilitam uma leitura poética tanto do mundo real quanto do mundo virtual, que ao fundirem-se oferecem a construção de uma nova realidade. Acredito que foi o que aconteceu com o garotinho em relação ao objeto MEDUSA. Naquele momento, em sua imaginação, ele estava travando combate com um enorme monstro. Cabe aqui, na análise dos quadros do espetáculo, a utilização do termo “**resignagem**” proposto pelo autor Theodore Shank que o conceitua como a “utilização combinada de diversos tipos de signos que são transformados através de processos como amplificação, multiplicação, inversão etc” (apud COHEN, 2004, p. 66).

Nesse universo de imagens, no qual percepções e sentimentos são proporcionados pelo espetáculo em questão, destaco do livro “Matéria e Memória” o pensamento do filósofo Henri Bergson que diz:

Na presença de imagens, essas são percebidas quando se abrem os sentimentos e despercebidas quando estes são fechados. Dentre todas as imagens, para o autor, há uma que prevalece sobre as outras, na medida em que é concedida não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, essa imagem é a do próprio corpo (BERGSON, 1990, p. 12 apud VENTURELLI, Suzete, 2004, p.24).

3.4 – Uma poética do olhar ampliado.

Escrever sobre o espetáculo *Por onde se vê* traz à tona várias reflexões a respeito da arte da encenação, reflexões estas que focalizam a utilização das idéias de “*performance*, que na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações , ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes”(COHEN, Renato 2004, p.139). Mas, no sub-capítulo em questão, proponho um olhar especial sobre a relação binária emissão e recepção, da obra em questão.

A arte cênica é a arte do tridimensional, diferentemente de outras artes como a pintura, o vídeo, o cinema¹⁴ que são limitados na sua bidimensão. Isto faz toda a diferença quando se fala em emissão e recepção, pois quando saímos da “caixa” do palco italiano, alargamos muito as possibilidades dessa relação “público-intérprete”.

No livro “Performance como Linguagem”, o autor diz que: “É esse uso do espaço tridimensional, polimorfo, combinado com recursos cênicos de “atemporalidade” (através de cenários, marcações, iluminação abstrata etc), que permite à arte cênica se completar como arte de expressão do discurso poético”(COHEN, 2004, p. 21).

Cohen propõe dois modelos dessa relação binária, trata-se do modelo estético e do modelo mítico. Para o autor, “o que diferencia a relação estética da relação mítica é que na primeira existe um distanciamento crítico em relação ao objeto”(2004,p.22). O espectador não entra na obra, ele não faz parte dela, ficando com a função de observador, ou seja, no modelo estético o espectador vivencia um distanciamento crítico em relação ao objeto. Nesse modelo, o atuante “representa” a personagem, ele não é a personagem.

Já sobre a relação mítica, Cohen diz que esta apresenta como característica uma vivência do real. O distanciamento aqui não é evidenciado claramente, o espectador entra na obra, faz parte dela, passando assim à função de participante do rito e não mero assistente, portanto o termo espectador já não cabe mais nesta relação. No caso do intérprete, este passa a “viver” o papel e não a “representá-lo”.

Sobre a questão da representação em cena, algo que acontece de inevitável é a reação a estímulos externos inesperados, principalmente quando se está sob condições tão diferentes das convencionais, em se tratando de espetáculo de dança (abrindo assim espaço para o imprevisto, para a improvisação). Aqui me refiro ao espetáculo “*Por onde se vê*” da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. O fato de não haver música, do espaço ser não-convencional (alternativo) das cenas poderem ser visualizadas tridimensionalmente, e também da grande proximidade do público em relação aos quadros da obra, acaba contribuindo e aguçando a percepção sinestésica tanto dos intérpretes quanto do público.

¹⁴ Sobre o cinema, podemos dizer que este já sofreu algumas transformações com suporte da tecnologia. Não raramente encontramos cinemas em três dimensões.

Ainda sobre a questão da sinestesia proporcionada pelo espetáculo, acredito que hoje, neste louco mundo moderno em que vivemos, as pessoas cada vez mais não se permitem envolver plenamente com o instante presente. É assustador perceber como as pessoas vivenciam o futuro no momento presente, digo, não vivenciam o presente em função do futuro, ou seja... é complicado mesmo essa relação do ser humano com o tempo. Penso que existe uma grande perda de percepções sinestésicas proporcionadas por momentos fantásticos como, por exemplo, os de estar diante de uma obra que desperta todos os sentidos, e que não são aproveitados em sua totalidade. Sem sentir, não podemos agir. Isso de certa forma nos paralisa, tanto em relação à criação quanto no que diz respeito às nossas atitudes diante do mundo. Em seus relatos durante as entrevistas, a intérprete Valéria Spinelli confirma este fato quando fala que “ as pessoas perderam um pouco o prazer de olhar e guardar aquilo pra si, elas querem registrar essas imagens através da fotografia”. A sensação do instante presente é única, nada nem as tecnologias mais sofisticadas conseguem recuperar essas sensações do “aqui e agora”.



Figura 29 - Espetáculo Por onde se vê – Teatro Waldemar Henrique 2008.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Analisando os relatos das entrevistas feitas aos intérpretes deste espetáculo evidenciamos muitas referências no que diz respeito às percepções sinestésicas, principalmente aos sentidos da visão, audição e olfato. Este era rapidamente acionado quando alguém se aproximava dos

intérpretes com um perfume mais forte. Já a audição era aguçada pelas vozes do público, que em certos momentos eram ouvidas nitidamente durante os comentários relacionados ao que era percebido. A visão, talvez fosse o sentido mais estimulado nos intérpretes, pelo fato da liberdade que o público tinha em sua movimentação no espaço na busca de um melhor ângulo para a visualização da obra. A princípio, esta movimentação parecia tímida, quase que receosa, o estranhamento acontecia porque o público não tinha indicação de como se colocar no espaço, já que cadeiras, arquibancadas ou bancos não faziam parte desta composição. Aos poucos o estranhamento dava lugar ao encantamento e interação, sensações estas possibilitadas a partir de um mergulho mais profundo na poética apresentada.

Jacó Guinsburg, citado no livro “Performance como Linguagem”, afirma que: “não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de outro é a gradação com que se apresentam essas relações” (2004, p. 123).

Refletindo sobre o pensamento de Guinsburg e fazendo uma relação com o espetáculo Por onde se vê, acredito que este apresente características citadas nos dois modelos propostos por Choen: o estético e o mítico. Sendo que a predominância de um sobre o outro é evidenciada mais claramente quando cada quadro da obra é analisado separadamente.

Durante o ato de participar como também atuante do desenrolar da obra, o espectador aciona seu “arquivo pessoal”, onde estão contidos, conhecimentos, valores, sentimentos, emoções e todo o tipo de experiências, e passa a reelaborá-lo no ato de contaminar e ser contaminado pela obra, ampliando o seu fazer artístico enquanto espectador, mas também alargando e transformando criticamente seu papel de cidadão na sociedade, à medida que consegue travar um diálogo com a obra, produzir uma leitura própria da mesma, construindo um pensamento crítico sobre ela. Assim este cidadão terá uma maior autonomia crítica e criativa na leitura de mundo, pois criar é tão necessário quanto viver. Ao exercer o seu potencial criativo, o homem dá um sentido à vida, reelaborando-a, transformando-a, intensificando sua existência enquanto ser integral. Para a autora Fayga Ostrower “nenhuma forma é tão autônoma que constitua uma totalidade isolada. A obra de arte precisa de um espectador para se completar, e com cada espectador ela se completa de maneira diferente” (2009, p.94). Ainda sobre a participação do espectador na obra, o autor Flávio Desgranges contribui com o assunto quando diz:

Podemos compreender ainda, que o contemplador em seu ato de elaboração do sentido presente nos signos utilizados pelo autor pode ser

visto como um co-autor da obra. Desse modo, podemos tomar esta concepção particular da obra, articulada por cada receptor quando formula uma interpretação dela, como um ato de criação (DESGRANGES, 2006, p.28).

Nesse caminho, se pensarmos que cada pessoa é única em sua totalidade, apresentando-se com características, necessidades, interesses e experiências diferenciadas dos demais, então cada ser tem a possibilidade de emitir um sentido a uma obra, mantendo uma relação de co-autoria com a mesma. Dessa maneira, o sentido de uma obra é infinito. Partindo desse princípio a obra sempre estará aberta, em processo.

O artista e pesquisador Edson Fernando, ao assistir à quarta versão do espetáculo *Por onde se vê* escreveu um artigo intitulado “*Por onde se vê: uma poética do olhar*”¹⁵, no qual faz uma análise crítica à obra da diretora Waldete Brito, o espetáculo *Por onde se vê*, encenado pela Cia. Experimental de Dança que leva o mesmo nome da diretora.

Um dos pontos abordados pelo pesquisador é justamente no que diz respeito à relação público-atuante. Para ele a autora não consegue romper com a quarta parede imaginária, característica da relação binária público-intérprete enquadrada no modelo estético proposto por Cohen. A não ser, segundo ele, num determinado momento da apresentação quando uma criança interage diretamente com um dos atuantes do quadro “Medusa”, na apresentação ocorrida na quarta versão da obra realizada no galpão da Estação das Docas do Pará.

¹⁵ O artigo “*Por onde se vê: uma poética do olhar*” do autor Edson Fernando foi publicado na revista “Tucunduba” da UFPA no ano de 2010.

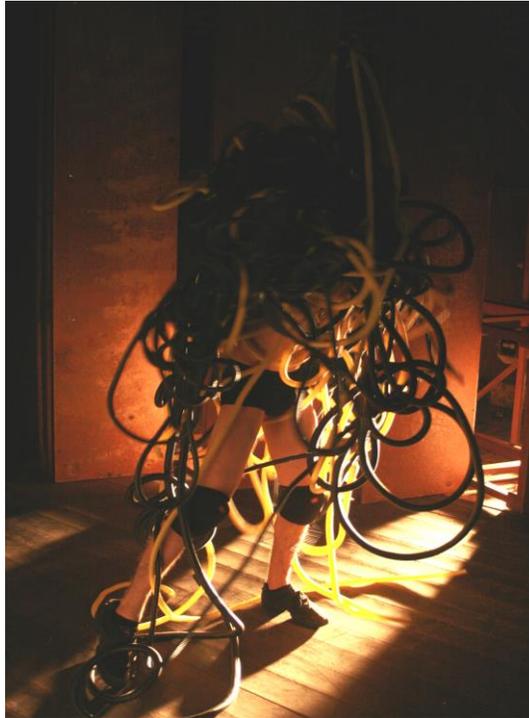


Figura 30 - Medusa.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Em seus relatos durante as entrevistas, a autora diz que não tinha como objetivo a quebra da quarta parede imaginária e sim instigar o público nas várias possibilidades de ver e sentir a obra, ou seja proporcionar a “busca de outros processos de subjetivação” (MEDEIROS , Maria Beatriz e MONTEIRO , Marianna , 2007 p.10). Apesar da autora não ter como foco a quebra da quarta parede, acredito que esta ruptura da relação palco-platéia acontece em muitos momentos de interação do público com os intérpretes e vice-versa. E a partir desta constatação quero aprofundar-me nesta questão da interação.

Em alguns dicionários da língua portuguesa, interação é a “ação que se estabelece entre duas ou mais coisas; ação recíproca” (OLINTO, Antônio, 2000). Interação é a “influência ou a ação mútua entre coisas e/ou seres. Interagir significa agir afetando e sendo afetado por outros” (HOUAISS, 2001). Portanto, diante dos conceitos de interação acima citados, penso que em todos os quadros do espetáculo acontece sim uma influência recíproca nessa relação intérprete-público, que nesta obra poderia ser configurada como intérprete-atuante, pois o público à medida que se desloca no espaço, na busca de um melhor ângulo para sentir e visualizar a obra, acaba, em sua movimentação inserido na cena, afetando e sendo afetado por ela.

Na entrevista feita aos intérpretes é constatada essa influência recíproca quando eles relatam que ouvem, sentem e vêem o público através de seus comentários, seus perfumes, suas energias e seus movimentos no espaço, tal é a proximidade deles da cena. Isso certamente causa uma reação no intérprete, que por sua vez acaba afetando novamente o público, portanto a ação de afetar e ser afetado acontece reciprocamente nessa relação.

A *performance* dos intérpretes, então, é afetada a todo o instante, sendo em alguns momentos, construída no “momento presente” por interferências provocadas pelos corpos do público que, num ciclo de provocar e receber estímulos, numa relação interativa acaba por transformar sua presença no ambiente, saindo da função de mero espectador e passando a exercer também a função de atuante da obra.

No meu caso, que participei da primeira versão do espetáculo atuando com o objeto cênico “Espelho”, e por isso me incluo como objeto de estudo, é nítida essa influência recíproca causada na relação intérprete-público. Primeiro porque estamos muito próximos do público e este na tentativa de visualizar, sentir e descortinar os encantos da arte aproxima-se cada vez mais da cena a ponto de podermos sentir sua respiração. Lembro-me tal foi minha surpresa e felicidade quando ouvi e posteriormente pude ver meu filho de cinco anos (na época), dizendo euforicamente: “mãe, o que tu estás fazendo aí?”, claro que não me contive e fui envolvida por sua inesperada reação, a ponto de repercutir em minha *performance*.



Figura 31 - Espelho.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Outra constatação interessante percebida ainda na primeira versão da apresentação diz respeito ao quadro “Macarrão”, onde três intérpretes movimentavam-se por trás de uma estrutura retangular (construída em madeira, com fios de plásticos presos verticalmente nas duas extremidades da figura geométrica) e apareciam virtualmente para o público a partir de suas sombras provocadas pelo efeito da luz inserida na engenharia, que ora distorcia, ora ampliava absurdamente a imagem, impedindo que o público, bem como os intérpretes, visualizassem quem estava do outro lado da estrutura. Repentinamente, um dos intérpretes atravessou a estrutura, estendendo os braços e alcançando um espectador que retribuiu o abraço, passando da condição de mero espectador para atuante da cena.

Em tantas outras oportunidades podemos confirmar esta participação do público como atuante da cena, como no caso da segunda versão realizada no Teatro Experimental Waldemar Henrique, e também da terceira versão realizada no Anfiteatro do Instituto de Artes do Pará, quando o público é induzido a entrar no espaço de apresentação, passando por dentro da estrutura denominada por Eleonora Leal de “Gaiola” (maior estrutura cênica do espetáculo). No momento em que ele (espectador) é estimulado a interagir com a intérprete Alessandra Ewerton, isso acontece de diversas formas, alguns até se arriscam na movimentação mais ousada por entre os tecidos que compõem a “Gaiola” deixando emanar as energias artísticas sentidas pelo inebriante espaço cênico, contagiando e sendo contagiados pela poesia dançada pela intérprete.

Ao apresentar o espetáculo em sua terceira versão, a Cia Experimental de Dança Waldete Brito escolheu como cenário para sua apresentação o espaço ao ar livre Anfiteatro do Instituto de Artes do Pará.

Lembro-me que este aspecto da utilização de um espaço ao ar livre proporcionou outros estímulos perceptivos tanto aos intérpretes como ao público que podiam ouvir o tocar dos sinos da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, assim como perceber os reflexos da luz do luar interferindo na iluminação cênica. O espaço em volta, cercado de algumas árvores nos distanciava da idéia de artificialidade, ao fundo podia-se visualizar o prédio do exército onde casualmente eram projetadas as sombras muito ampliadas das intérpretes Valéria Spineli no quadro “Madona” e de Rose Marques no quadro “Hímen”. Estas sombras, bem como os outros elementos citados anteriormente, compunham a cena de uma maneira completamente casual e imprevisível. Nos relatos de Spineli, mais um fato confirma a questão da interação sentida na

relação público-intérprete, só que desta vez, a situação vivenciada pela intérprete foi extremamente desagradável:

“Comecei a ouvir umas vozes, e ao detectar que estas vinham do prédio do exército, localizado ao fundo do IAP, então me detive a tentar decifrar os significados. Nem queiram saber...eram só palavras pornográficas! Nesse momento minha *performance* restringiu-se a uma movimentação frontal para o público, pois assim os homens daquele prédio não conseguiam me visualizar de frente. Até que num determinado momento, eu ouvi alguém dizendo: “hei cara, vocês estão atrapalhando a menina, deixa ela em paz”, e aí tirou todos eles de lá. Eu conseguia ouvir tudo isso, então acaba te influenciando (SPINELI, 2010).



Figura 32 - Hímen



Figura 33 - Madona.

Fonte: Arquivo pessoal – Marcelo Seabra.

Nesse local (IAP) escolhido para a terceira versão da apresentação, podia-se também assistir tudo de um plano mais alto. Isso modifica completamente a percepção da obra, que agora pode ser vista como um todo, inclusive com a participação do público atuando na cena, deslocando-se no espaço quase que coreograficamente.

Retomando o artigo de Edson Fernando, discordo do pensamento deste pesquisador quando ele coloca que: “essa relação dual entre palco e platéia só é colocada em risco pelos intérpretes-criadores do quadro “Medusa” que tentam interagir com o público, não conseguindo estabelecer uma participação efetiva destes que, via de regra, reagem afastando-se da cena”. Minha discordância do pensamento de Edson Fernando, em relação a essa questão da interação,

se argumenta e justifica-se baseada em seu conceito. Para que haja interação é necessário estabelecer ação recíproca, influência mútua, afetar e ser afetado.

Dessa forma a interação se estabelece na obra, mesmo que de formas diferentes, assim dependendo da situação, poderíamos classificá-la como positiva, quando o público atuante aceita esse “convite”. Porém, em situações como essa percebida por Edson Fernando em que o público reage ao “convite” afastando-se da cena, esta então poderia ser considerada negativa. Talvez essa classificação não seja a mais correta, pois isto acaba sendo muito relativo. Imaginemos que em situações como estas em que aqui consideramos negativas, o público na tentativa de “fugir” da situação imposta, acaba construindo uma cena interessante e inusitada, “roubando” a cena e a transformando no ponto alto do espetáculo. Portanto a questão deve tratar da gradação de interação, e esta é mensurada pelo grau de influência mútua, de afetar e ser afetado.

Outro aspecto importante que serve para clarificar esta questão é que não há necessidade de contato físico para que se estabeleça a interação, como bem coloca o autor Renato Cohen, no livro “*Performance como Linguagem*”. Assim, quando o intérprete do quadro “Medusa” tenta o ato de segurar um espectador e este se afasta para não ser pego, aí está estabelecida a interação, pelo fato de haver ação recíproca.

Nos teatros que apresentam palco italiano, devido a alguns convencionalismos característicos desses espaços, estas possibilidades de interação tornam-se mais difíceis de acontecer, justamente porque há um distanciamento maior do público em relação à cena, que se comprova pela disposição espacial palco-platéia. A iluminação é outro fator que dificulta esse processo, já que esta (luz) só se faz presente no palco, impedindo que o intérprete visualize o público. A utilização de música ou texto no espetáculo faz com que o público contenha seus comentários ou os façam de maneira imperceptível ao atuante. Ou seja, o público certamente é afetado pelo espetáculo, mas dificilmente consegue afetar o intérprete, a não ser através de alguma manifestação de aplausos, vaias, vozes, etc, durante o espetáculo. Mas, nesse sentido, Cohen diz que quando estamos em cena não somos os mesmos de que quando estamos no dia-a-dia. Nesse caso o fato de saber que existe um público no local acaba interferindo no comportamento do intérprete. Assim, neste exemplo, a interação acontece numa gradação bem menor do que quando comparada a outras possibilidades dessa relação público e intérprete.

Como já vimos, a diferença entre o modelo mítico e o modelo estético é que, no modelo mítico, do ponto de vista psicológico o público é participante, oficialmente, e não meramente

espectador. Outro ponto importante a destacar é que a relação mítica não implica necessariamente a participação física do público, como afirma Cohen (2004, p. 128). Em relação aos espaços de apresentação, o modelo mítico geralmente não acontece em “edifícios-teatro”. Ele se dá em praças, galpões, campanários, etc, e também espaços vazios, sem cadeiras transformáveis em espaços cênicos, em que público e intérpretes vão ocupar posições cambiáveis.

Aqui mais uma vez vale lembrar que tais características citadas acima se fazem presentes no espetáculo *Por onde se vê*. Nas quatro versões apresentadas, todas são em locais alternativos, sem cadeiras ou qualquer outro tipo de assento em que o público e intérpretes por ora se confundem no espaço cênico.

A primeira versão de *Por onde se vê* aconteceu no então Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará, na sala Altino Pimenta, em dezembro de 2005, projeto este resultado de uma bolsa de pesquisa do Instituto de Artes do Pará (IAP). O teatro Waldemar Henrique foi o espaço eleito para a segunda apresentação do espetáculo, apesar deste ter acontecido em um teatro, o mesmo tem características de experimental, podendo ser utilizado de diversas formas em relação ao espaço cênico. A terceira versão se deu ao ar livre no anfiteatro do IAP. Vale ressaltar que em virtude dos diferentes espaços utilizados para as apresentações, estes foram de fundamental importância para que a autora juntamente com a Cia pudesse “brincar” com a disponibilização das estruturas cênicas no espaço e também dos intérpretes na composição das cenas, pois cada apresentação era construída de forma diferente, e alguns objetos cênicos, que antes não faziam parte do projeto, acabaram por compor a cena, como no caso da arquibancada de ferro, localizada no anfiteatro do IAP, espaço destinado ao espetáculo. A princípio foi pedido que fosse retirado do local esta estrutura pesada, mas minutos depois veio o insight e a Cia. acabou adotando mais um objeto na composição da cena. A maioria dos intérpretes que dançaram na arquibancada trabalharam com muita improvisação, já que não tiveram tempo prévio para experimentar o material.

Lembro-me que na quarta e última apresentação, até então deste espetáculo, que aconteceu em 2009 no galpão da Estação das Docas do Pará, alguns objetos cênicos como a “gaiola” e o “macarrão”, ficaram de fora desta apresentação por motivos de dificuldades encontradas no transporte e na montagem destas engenharias. Isso sem contar os custos que envolvem este fazer. Mas, para surpresa de todos, outros objetos foram inseridos ao espetáculo, trata-se das redes, componentes da instalação do artista plástico Nando Lima, localizadas muito

próximas ao espaço destinado ao *Por onde se vê*. A intérprete Alessandra Ewerton que neste dia tinha ido somente para assistir, já que o seu objeto, a “gaiola”, ficou de fora, terminou por entrar em cena atuando com as redes num trabalho de pura improvisação. Percebe-se nesta obra, que a cada versão apresentada, o espaço constituiu-se como também ferramenta de novas possibilidades criativas.

Fazendo uma análise mais ampla do espetáculo em questão percebo que cada apresentação torna-se única, em todos os sentidos, principalmente quando focamos os espaços utilizados, os diferentes objetos cênicos, o rodízio dos intérpretes na relação com o objeto, a composição da cenografia como um todo, e principalmente a interação intérprete-público que interfere de maneira significativa na construção da *performance* corporal, tanto de um lado da relação quanto de outro.

No meu entendimento a relação intérprete-público, ou no caso da obra em questão, intérprete-atuante¹⁶, se dá de forma clara e contínua, chegando por vezes a confundir alguns espectadores mais distantes das cenas, que não distinguem em alguns momentos, quem faz parte do elenco do espetáculo.

¹⁶ Aqui uso o termo intérprete atuante referindo-me aos intérpretes criadores (bailarinos) e ao público que em vários momentos faz parte atuando efetivamente na obra.

Considerações Finais.

A partir de uma investigação mais apurada no que se refere à *performance* artística, a pesquisa em questão fez um levantamento das informações sobre o espetáculo *Por onde se vê*, objeto de estudo desta pesquisa, e constatou alguns fatos que já se configuravam como hipóteses iniciais deste estudo, no que diz respeito a diferentes e inusitadas criações no âmbito da dança.

O universo da arte contemporânea vem expandindo seus domínios provocando grandes transformações nesse meio, especialmente na dança, por meio de suas diversas e surpreendentes manifestações híbridas. Esse hibridismo se faz presente também a partir da contribuição de áreas ditas teóricas como a linguística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história, entre outras, permitindo assim um movimento constante do pensamento em torno da arte.

Em se tratando de arte, não basta ser híbrida para ser categorizada como *performance*. Apesar de ser quase unânime entre seus autores que a *performance* é uma forma híbrida de expressão artística, esta característica sozinha não assegura a inclusão de qualquer arte na categoria *performance*, pois, como bem coloca Glusberg, o hibridismo remonta à Antiguidade.

Acredito que essa questão vai muito além de um diálogo entre linguagens, por isso comungo do pensamento da autora Cristine Greiner quando diz que os limites da *performance* ficam cada vez mais incertos, passando a funcionar como “operador de radicalização”. Nesse sentido, na dança, os processos criativos radicais executados pelos artistas, mostram que estes estão contaminados por este fazer da *performance*.

No caso do espetáculo “*Por onde se vê*”, é clara essa radicalização quando percebemos uma ruptura com os convencionalismos da arte. O espetáculo traz em sua composição a subversão de padrões e ideias, a *collage* como estrutura, a utilização de espaços alternativos, a aproximação da relação público intérprete, a visão tridimensional da obra, a possibilidade de vivenciar outros processos de subjetivação, o aguçar da sensorialidade, a possibilidade da atuação mais efetiva do público na obra no ato de afetar e ser afetado por ela, a apresentação da obra sempre aberta, enfim, a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito confundiu e instigou muitos espectadores, que saíram daquele ambiente cênico com muitas incertezas e questionamentos sobre o que tinham assistido. Alguns disseram, sobre o espetáculo, que “nem de longe parecia dança”. Ao levantar questões relacionadas entre a dança e a *performance*, Cristine

Greiner diz que, para alguns artistas e críticos, a dança contemporânea aproxima-se muito mais da *performance* do que daquilo que se considerava dança até então.

Nesse caminho, acredito que o que diferencia as novas criações em dança é o modo como as ideias e pensamentos se organizam nesse universo artístico. A proposta é subverter tudo que se configura como tradicional e buscar o novo a partir da reelaboração, da reformulação do repertório vivencial de cada um, descartando o óbvio, o provável e lançando-se no universo das incertezas, do improvável e da experimentação, privilegiando as idiossincrasias e as singularidades coletivas, como aconteceu com o espetáculo “*Por onde se vê*”.

Estas características, que fazem parte da arte da *performance* constituem-se como grandes aliados no mapeamento crítico e teórico de *Por onde se vê*.

Bibliografia.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente**-Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CAUQUELIN, Anne: **Arte contemporânea: uma introdução**. – São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem/ Renato Cohen**. – 2. Ed.- São Paulo: Perspectiva, 2004.

DESGRANGES, Flavio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo, 2006.

FARO, Antônio José, 1933 – 1991. **Pequena História da Dança**. 6.ed.-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2004.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente/ Roselee Goldberg**; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da performance**. São Paulo-SP: Perspectiva , 2003.

GUINBURG, J.; Silvia Fernandes Telesi; Antonio Mercado Neto (Org.) **Antonin Artaud: Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4.ed.São Paulo: Cortez, 2007^a.

_____. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 4.ed.São Paulo: Cortez, 2007^b.

MEDEIROS, Maria Beatriz; Marianna F.M.Monteiro (org.) **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz; Marianna F.M.Monteiro, Roberta K. Matsumoto (org.) **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MICHAELIS_UOL

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 24.ed.-Petrópolis, Vozes, 2009.

PRESTON-DUNLOP, V. **Dance is a language, isn't it?** London: Laban Center for Movement and Dance, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

REVISTA ENSAIO GERAL.v.1, n.1-Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança. P.165, janeiro / junho, 2009.

REVISTA REPERTÓRIO. Ano 4, n 5 – Salvador: UFBA/PPGAC. 2001.

REVISTA REPERTÓRIO. Ano 13, n 14 – Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.

ROCHA, Ruth. **Minidicionário enciclopédico escolar Ruth Rocha/Hindenburg da Silva Pires**. São Paulo Scipione, 2000.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Brasília: FINARTE,1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

SANTANA, Ivani. **Corpo Aberto : Cunningham, Dança e Novas Tecnologias - São Paulo: Educ,2002.**

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade – Salvador: EDUFBA, 2008**

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador, EDUFBA, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies:** An Introduction. New York. Routledge. 2002.

VENTURELLI, Suzette. **Arte:** Espaço, Tempo, Imagem – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.