

CARLA MEDIANEIRA ANTONELLO

A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM CÊNICA EM REALIDADE VIRTUAL

Brasília DF, 2004

CARLA MEDIANEIRA ANTONELLO

Matrícula 03/49038

A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM CÊNICA EM REALIDADE VIRTUAL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes na área de concentração Arte Contemporânea na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tania Fraga

Brasília DF, 2004

CARLA MEDIANEIRA ANTONELLO

Matrícula 03/49038

A PERFORMANCE COMO LINGUAGEM CÊNICA EM REALIDADE VIRTUAL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes na área de concentração Arte Contemporânea na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tania Fraga

Brasília DF, 2004

Agradecimentos:

Aluizio Arcela,
Pelo respeito à significação das palavras e valiosos ensinamentos,
A minha orientadora Tania Fraga,
A minha mãe e irmãs,
A meus amigos
Douglas de Paula, Sandro Alves, José de Campos,
Ronald Pinto, Cesário Alencar, Carlos Mota, Carlos Teixeira, Clarice Costa, Roberta Matsumoto, Cecília Veloso,

Aos professores: Fernando Villar, Soraia Silva, Lygia Sabóia.

“Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica”.

Renato Cohen

I

IV

Resumo

Esta dissertação tem como objeto de estudo a *performance* como linguagem cênica em realidade virtual. A expressão performática ligada às novas tecnologias, mais especificamente os cenários virtuais, demandaram uma investigação sobre os processos de criação resultantes da integração de algumas das linguagens usadas na arte contemporânea.

A interdisciplinaridade artística é abordada considerando-se as dependências mútuas que se estabelecem entre os elementos que compõem a dinâmica da *performance*. O estudo tem como foco a conjugação de diversos campos de conhecimento relacionados com a performance, e como esses campos interagem entre si, resultando em novas articulações conceituais.

Palavras-chave: *Performance*. Expressão Cênica. Cenário Virtual. Interdisciplinaridade Artística.

Abstract

The subject of this dissertation is the study of the performance as a scenic language for virtual reality pieces. The performatic expression connected to new technologies, specifically that expression related to virtual scenarios, has required some investigation on the artistic creation processes which arise from the combination of some languages used in contemporary art .

The interdisciplinarity in the arts is taken into account by looking for the mutual dependencies among the elements which play the performance. This study focuses the conjugation of the several knowledge fields related to performance and how they affect one the other.

Key-words: Performance. Scenic Expression. Virtual reality. Interdisciplinarity in the Arts..

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Fronteiras entre <i>Performance</i>, Interdisciplinaridade Artística e Expressão Cênica.....	4
2.1 <i>Performance</i> e Interdisciplinaridade Artística.....	4
2.2 Contextualização da <i>Performance</i> Artística.....	11
2.2.1 <i>Performance</i> nas Artes Visuais.....	11
2.2.2 Bauhaus.....	28
2.2.3 <i>Performance</i> nas Artes Cênicas.....	31
2.3.4 <i>Performance</i> e Expressão Cênica.....	43
3. O Corpo Humano e a <i>Performance</i> em Cenários Virtuais.....	56
3.1 Corpo na <i>Performance</i>	56
3.2 Cenários Virtuais Interativos.....	68
4. Considerações sobre duas Obras Performáticas.....	76
4.1 <i>Performance Axis Corpus, Corpus Planus</i>	76
4.2 <i>Performance Transes e Defeitos</i>	84
5 Conclusão.....	92
6 Referências Bibliográficas.....	97
7 Anexo 1: CD-ROM com Performances e Cenários Virtuais	

1 Introdução

A linguagem da *performance* é objeto de estudo deste trabalho justamente por colocar-se como uma arte sem fronteiras em processo contínuo, permitindo focalizar o estudo numa área do “entre”, termo usado por Fernando Villar (2003) para designar os estudos da *performance*, que de acordo com o autor está sempre em consonâncias com várias disciplinas, que ora interpenetram-se, ora não, dependendo da proposta de criação e das interfaces do processo artístico. Ela não está configurada como uma certeza, pelo contrário, é o desafio do artista de experimentar e pesquisar, dentro do amplo território da arte contemporânea que nos coloca num questionamento constante. De acordo com Roselee Goldberg (1996:9), a *performance* permite-se aberta, a misturar-se, mantendo-se como uma arte impura, não aceitando classificações e rótulos. Por mais que tentemos uma definição, ela escapa, e a incógnita segue persistindo.

A presente reflexão surgiu com o grupo de pesquisa *Hybris*¹, numa junção de diferentes pesquisas, que despertaram a necessidade de compreensão dos elementos geradores da arte da *performance* juntamente com a interdisciplinaridade artística, que possibilita a experimentação e troca de conhecimentos entre os participantes nas suas diversas áreas de atuação. Segundo Arlindo Machado, em *O Quarto Iconoclasmo* (2001:52), “Naturalmente, o caminho mais óbvio dos artistas no universo das competências é o trabalho em

¹ Composto por alunos do mestrado de artes da UnB: Carla Antonello com formação em artes cênicas, Carina Viana em artes visuais, Douglas de Paula em computação e Janete Dutra artes visuais e letras. Sob a orientação da artista Tania Fraga.

parceria”. Essa junção de competências liga-se à arte performática, que tem como base o conceito “guarda-chuva”, Villar (2003:74) para cercar o conceito da linguagem da *performance*, nos seus aspectos teatrais, visuais e sônicos, e que está em transformação contínua. A reflexão tem continuidade a partir de um segundo trabalho prático: *Transes e Defeitos*², que teve como eixo a *performance* e a interdisciplinaridade artística. Outro aspecto gerador de questionamentos na pesquisa diz respeito a aproximação da linguagem cênica na *performance*. Em Renato Cohen considera-se a *performance* como expressão cênica (2002:28). Partindo-se desta premissa, desenvolvem-se levantamentos sobre as linguagens cênicas e performáticas, tomando-se como referência a obra de Antonin Artaud, por identificar em suas propostas, características presentes na linguagem performática.

Dentre as diversas hibridações das quais a *performance* pode fazer parte, vemos surgir com o advento da tecnologia computacional uma relação digna de estudo: a expressão do corpo integrada a cenários virtuais.

Os cibercenários, denominados por Tania Fraga (2002), “são cenários virtuais formados por projeções de imagens tridimensionais interativas em suportes de grande dimensão”. Estas dimensões, trazidas para o âmbito da *performance*, requerem uma investigação na criação concernente à confluência destas linguagens no tocante à produção artística contemporânea.

A dissertação divide-se em quatro seções: *Fronteiras entre Performance, Interdisciplinaridade Artística e Expressão Cênica*, que tem como proposta a

² Composto por Carla Antonello e Sandro Alves. A partir da Disciplina Poéticas Contemporâneas, orientada pelo professor Fernando Villar.

reflexão dos limites da *performance*, interdisciplinaridade artística e expressão cênica. As fronteiras desta área estão tão imbricadas uma na outra, que às vezes não sabemos onde começa uma e onde termina a outra. Mas, uma questão que serve de fio condutor e levanta questionamentos neste trabalho, é a presença significativa da expressão cênica na *performance*. Verificou-se que as linguagens da *performance* e as cênicas conservam em comum a principal característica: a efemeridade do acontecimento.

Em *O Corpo Humano e a Performance em Cenários Virtuais*, na terceira seção, questiona-se sobre a expressividade do corpo, ou seja, quais as mudanças ocorridas no corpo do ator-performático com o acesso as novas tecnologias. Neste sentido são considerados os meios utilizados na criação das imagens digitais, assim como a possibilidade de interação entre a expressividade do corpo e o cenário virtual.

Na última seção, *Considerações sobre duas Obras Performáticas* estudam-se as apresentações artísticas elaboradas nos trabalhos citados neste percurso, estabelecendo uma relação entre a prática e a teoria. Partindo-se dos aspectos conceituais na criação da poética dos trabalhos, será analisado o processo de execução dos mesmos nos diálogos entre os cenários virtuais e o corpo do ator-performático na expressão cênica e na interdisciplinaridade artística.

A *performance*, que envolve o corpo como expressão, juntamente com outras áreas, encontra nas poéticas tecnológicas, novas influências na inserção do uso do computador em integração com a criação do artista, geradoras de diálogos desafiadores na produção artística contemporânea.

2 Fronteiras entre *Performance* Interdisciplinaridade Artística e Expressão Cênica

Nesta seção considera-se a etimologia da palavra *performance* e seus diversos conceitos, compreendendo a presença da expressão cênica como parte da linguagem performática e também a interdisciplinaridade artística que é entrelaçada nessa linguagem e tecida na construção de suas poéticas.

2.1 *Performance* e Interdisciplinaridade Artística

A definição do termo *performance* produz muitas controvérsias, dúvidas e inquietações em todos os que se vem dedicando a investigar este fenômeno inspirador e gerador de grande parte da produção artística contemporânea.

Partindo do pressuposto de que não se pode catalogar ou rotular, a *performance*, insere-se em um terreno de areia movediça. Assim, resgata-se uma imagem para a presente reflexão: qual seja a da areia movediça. Sem se saber onde pisar, tem-se apenas a consciência de que se caminha no campo do inesperado. Logo, começamos com o seguinte questionamento: qual será o aspecto dessa areia e qual o seu conteúdo? E ainda, se formos mais ao fundo, acaso poderemos nos deparar com o inusitado?

A metáfora da imagem da areia movediça encaminha a pesquisa rumo a um ponto do objeto do qual se pretende uma aproximação: a linguagem da *performance*. Tal aproximação embasa o questionamento de seus vários

conceitos nas diversas linhas de pesquisa acadêmica, e na forma e conteúdo que as compõem em decorrência dos possíveis contextos de que venham fazer parte.

A abordagem aqui trabalhada concebe a linguagem da *performance*, explorando a liberdade latente neste conceito. Ele possibilita investigar a demolição de definições pré-fixadas e de regras pré-estabelecidas, pela simples razão de que as premissas de sua existência vêm abrir o universo da arte para o inesperado que não a reduzem, porquanto desvelam o seu devir.

Dentro desse campo movediço e aberto – e justamente por isto – é necessário partir de concepções e definições construídas por outros pesquisadores, com o fim de estabelecer relações provedoras de dinâmicas distantes de uma inércia conceitual.

Etimologicamente, a palavra *performance* advém do inglês *performance* (1531), e do verbo, também inglês, *to perform*, cujo significado em língua portuguesa vem a ser 'alcançar', 'executar'; do francês *parfourmer*, correspondente a 'cumprir, acabar, concluir'; do francês contemporâneo *former*, referente a 'formar, dar forma a, criar'; e finalmente do latim *formáre*, o qual significa 'formar, dar forma'³.

Segundo Jorge Glusberg (2003:72), o termo *performance* teria entrado na língua inglesa por meio do termo francês *performance*, originado no século XVI. Sua derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. Esta definição vai ao encontro de um aspecto significativo da *performance*: o fato de que ela acontece dinamicamente, caracterizando-se pela intermitência do desejo da

³ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

própria execução, do próprio desempenho, e da sua intrínseca transformação em ação. *Performance*, agora absorvida pelo léxico da língua portuguesa, denota desempenho no sentido de ação. Entretanto, em sua trajetória, percebem-se, como em algumas dinâmicas ininterruptas – e que pode-se considerar a margem de um rio – diversos caminhos já experimentados, traços sedimentados conquanto amalgamados ao leque de novas possibilidades.

No caso da *performance*, a sua estrutura tem como pressuposto a questão da comunicação ao vivo. A sua forma prevê a efemeridade da apresentação, que se fará única no seu espaço de tempo. Esses eventos estão sujeitos a uma determinada duração, definida antecipadamente. Contudo, por se tratar de um acontecimento ao vivo, podem acontecer imprevistos, inclusive com a colaboração dos espectadores, acentuando desta maneira aquele fator movediço do ato performático comentado anteriormente.

Ao se verificar a etimologia, percebe-se que o termo está relacionado a uma determinada ação, no sentido de algo a ser executado, inferindo-se daí a condução de um evento, e seu direcionamento a um dado fim. Para o evento ocorrer, contudo, será necessário configurá-lo numa forma que se estruture conforme a concepção do artista, e embasada juntamente com o conteúdo proposto. Todavia, por vezes, há predominância da forma sobre o conteúdo e vice-versa, dependendo do estilo ou contexto que o artista investiga.

Nos dias atuais, a discussão do que interessa mais – se é a forma ou o conteúdo – esgotou-se. A linguagem performática vem buscando uma liberdade e encontrando meios de propor forma e conteúdo como terrenos movediços. Os

critérios emergentes de apreciação perpassam por outros sentidos, que se nomeiam aqui de *sentidos movediços* termo criado pra justificar uma interpretação diferenciada dos sentidos, de acordo com as novas poéticas contemporâneas.

Em Artaud (1896-1948), o trabalho do ator, repousa sobre uma hipótese: a de que a alma é fisiologicamente, “um novelo de vibrações”(1992:51). Assim, a dinâmica do corpo do ator no espaço cênico, produzirá o duplo do ator, o qual será concedido por seu corpo material e suas emoções, estando a respiração como o elo de uma parte com a outra. Nesse sentido a presença do corpo do ator constitui-se numa cena física e concreta, a dinâmica ou energia cinética preenche-se a si na criação de formas e imagens desveladoras daquele “novelo de vibrações”. Nos melhores desempenhos, ou *performances*, esta retroalimentação providencia aos sentidos movediços uma poesia própria e única. Com base na proposta de Artaud, pretende-se conceber os sentidos como elementos flexíveis geradores de uma poesia destinada a cada espectador. Em outros termos, propõe-se a poesia que resta no olhar de quem recebe, na fruição proporcionada pela contemplação de uma obra de arte, conforme o avanço estruturalista de Langer, em Nunes:

“Diz Suzanne Langer que o formal em arte não é uma estrutura vazia, abstrata, onde vem residir um conteúdo concreto. E isso [sic] porque as formas artísticas têm condição de símbolos: elas são exteriores, assumem a modalidade de existência que caracteriza a arte como objeto estético” (apud NUNES, 1989:78).

Os espaços aqui trabalhados são o espaço do corpo do ator e o espaço cinético que o circunda, quais sejam, os mesmos “símbolos” mencionados por Langer.

Segundo Artaud (1984), o corpo do ator é o espaço energético onde se gera e movimenta as ações e as emoções, na e pela respiração. Portanto, a dimensão espacial se construirá neste espaço, levando-se em conta que na *performance* ele se constitui como elemento relevante, porque a apresentação já prevê a interferência espacial no local pré-fixado.

A segunda questão refere-se ao espaço do corpo energético enquanto instrumento condutor de estímulos. Este, por sua vez, cria uma forma que será expressa na composição de movimentos e gestos e no deslocamento do ator-performático no espaço da apresentação. Conclui-se, portanto, ser o corpo do ator-performático um elemento imprescindível para a experimentação.

De acordo com Cohen (2002:28): “Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica”. A partir de suas reflexões, vemos que o gérmen da linguagem performática encontra-se ligado à estrutura da linguagem cênica, ambas convergindo em vários aspectos: o espaço-tempo, o desempenho do ator-performático e os espectadores que assistiram a tal evento.

A definição de *performance* de Goldberg (1988:9) não restringe o conceito a uma disciplina, ao contrário, o amplia. Para ela, a *performance* escapa a um conceito exato. Qualquer delimitação, por mais acurada que seja, negaria o próprio conceito de *performance*. Portanto, o que interessa em sua constituição à

apropriação das diversas disciplinas e dos meios de comunicação – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura, pintura, vídeo, cinema, e outros.

A polissemia do conceito está bem expressa em (VILLAR, 2003:74) que vê a *performance* como “um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões teatrais, visuais e sônicas”. Este fenômeno, para o autor, não se aplica somente à linguagem performática, mas também contempla interdisciplinaridades artísticas convergentes: a de relacionar-se com outras linguagens. Certamente, as disciplinas propostas trabalham com a integração destas linguagens, às vezes ficando até difícil perceber as fronteiras entre elas, devido aos limites tênues no qual se intercambiam. No entanto, segundo o autor, “[...] meu entendimento de interdisciplinaridade artística não confere com o simples juntar de disciplinas diferentes, ou muito menos com o improdutivo de realidades pseudo-interdisciplinares, que não se tocam nem se trocam” (2003:118).

A viabilização da produção artística contemporânea vai ao encontro desse pensamento, em razão de que a parceria entre colaboradores de diferentes áreas faz-se necessária na elaboração de novas poéticas. Os diversos conhecimentos promovem e redirecionam o olhar dos envolvidos, tanto na concepção do trabalho, como na apreensão do espectador que realiza a releitura do produto artístico.

Pode-se perceber na linguagem performática e na interdisciplinaridade artística, essa “livre pluralidade” conjugando-se e redimensionando a *performance* em um movimento direcionado ao “outro” para, desta forma, conceder uma significação. As interações dessas linguagens admitem a utilização de elementos que podem remeter a novas leituras, propiciadas pela fruição artística. A *performance* consegue formar uma poética que realiza uma articulação com todas

as linguagens artísticas (cênicas, plásticas, música, arte computacional, etc), as quais se propõe investigar.

A compreensão das interdisciplinaridades artísticas representa uma contribuição importante para o conhecimento, sendo que sua presença se mostra evidente no campo das artes e das ciências, e principalmente no entrelaçamento entre ambas, ao produzirem obras artísticas interdisciplinares.

Esta tendência também tem sua participação na arte computacional quando resultante da preocupação em integrar arte e ciência. Alguns estudos, por exemplo, apontam para o corpo como principal foco, tratando-o em sua integração com as máquinas e as linguagens. A integração de áreas consideradas díspares, passa a encontrar na interdisciplinaridade artística um campo prolífico de pesquisa, descortinando lentamente fagulhas de conhecimentos instigantes e necessários a compreensão nos dias atuais.

Parafraseando Villar (2003) a interdisciplinaridade artística é muito mais antiga do que se imagina. Encontram-se registros datados de séculos antes de Cristo e, da mesma forma, há documento na prática oriental, no manual artístico cênico indiano *Natya-Sastra*, como também nas apresentações dos festivais gregos. Podem-se mencionar ainda as obras de arte do Renascimento italiano e do Barroco, com os seus aspectos interdisciplinares. Percebe-se ainda a recorrência e a influência decisiva das vanguardas do final do século XIX e início do século XX, interessada na expansão e na experimentação de novos modos de produção artística. A continuidade deste movimento expressa-se nas vanguardas da segunda metade do século XX, na intenção de romper as limitações e as fronteiras disciplinares. Após a Segunda Guerra Mundial, o aspecto predominante

é a presença de espectadores nas manifestações artísticas. E é justamente nesta questão que as interdisciplinaridades artísticas, como as que se manifestam na *performance*, procuram se estruturar de outras formas. A característica mais freqüente é a busca de novos referenciais, com o campo movediço, que se aplica novamente, porque tanto uma como a outra não se sustentam em verdades absolutas. Logo, pode-se estabelecer a linguagem performática e a interdisciplinaridade artística, em sua convergência mútua, acabam por configurar a busca de uma produção diferenciada e, conseqüentemente, um vasto campo de pesquisa e experimentação dos novos referenciais que constituem a contemporaneidade.

2.2 Contextualização da *Performance* Artística

2.2.1 Artes Visuais

A complexidade dos antecedentes históricos da *performance* artística acaba por complicar-se ao procurar estabelecer limites precisos para seu campo de referência. A multiplicidade de seus conceitos, abordada na sub-seção anterior e a sua ligação ontológica a um movimento mais amplo relacionado às várias manifestações artísticas e culturais, nos apresenta a extensão deste campo de conhecimento. Em Glusberg, (2003:12) encontra-se:

Sem irmos tão longe na história e sem esquecermos tampouco das influências a partir do Kabuki e do Nô japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero, remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados

por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini, duzentos anos mais tarde.

O termo 'pré-história' está sendo utilizado, pelo fato de os movimentos que fizeram com que esta arte eclodisse, terem alguns pontos de contato com a arte da *performance*, que viria emergir como um gênero artístico independente a partir dos anos setenta.

O autor delimita a pré-história da *performance* pontuando sua existência na passagem do tempo como um estágio embrionário. No contexto da evolução humana, sempre nos deparamos com formas de expressões ritualísticas. Um exemplo bastante conhecido, são os rituais dionisíacos gregos, que aconteciam por meio de danças, sons e disfarce. A tentativa do homem de evadir-se do mundo parece existir como forma de expressão. Ou seja, a arte torna-se um meio para essa fuga. Segundo Ortega y Gasset (1991:50) consta que Baudelaire, quando questionado sobre sua preferência do lugar para viver, responde da seguinte maneira: “em qualquer parte, em qualquer parte, contanto que seja fora do mundo!”.

Pode-se conjecturar que a necessidade do homem de fugir de uma realidade, seja inerente à sua projeção artística. Talvez encontre-se aí em estágio embrionário, na própria condição do homem a procura por dimensões além das vivenciadas no seu cotidiano.

Contudo, ressalte-se novamente que não há aqui a intenção de uma escavação histórica sobre *performance*, mas sim de referenciar acontecimentos de importância para o seu desenvolvimento nos dias atuais. Além disso, existe o problema do registro. Devido à natureza efêmera dessa arte, ainda hoje, os

recursos de filmagem ou outros tipos de documentação não conseguem proporcionar as mesmas sensações do acontecimento ao vivo, e passam a existir por meio da interferência de uma outra linguagem, remetendo a uma outra mídia.

Segundo Goldberg (1988:7), faz-se referência ao fato de que a existência da *performance* somente foi aceita como meio de expressão artística em meados de 1970. A autora ressalta a existência de uma grande inquietação por parte dos artistas que buscavam alternativas de ruptura com a arte considerada tradicional. Dessa busca derivou-se a construção de novas formas de expressões artísticas, visando diminuir a distância entre arte e vida. Nesse aspecto, será interessante considerar a visão de Artaud: “O teatro deve igualar-se à vida, não a vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e onde o homem nada mais é que um reflexo” (1984:148).

As idéias de Artaud inspiram os artistas no estabelecimento de novas relações com as obras de arte. O binômio arte-vida será uma das constantes na linguagem da *performance*. Muitos artistas irão usufruir deste ponto de partida para criação de suas obras. Vale dizer que correlacionam o seu fazer artístico com a concepção de arte-vida de Artaud, unindo-os em uma mesma freqüência. De qualquer maneira, a investigação e a experimentação de processos diferenciados conduz o produto artístico a resultados atuantes em territórios intermediários, e é nesta multiplicidade que se pode legitimar a interdisciplinaridade artística como o agente instigador do conhecimento reflexivo.

Em Arthur C. Danto (2002), apresentam-se as atitudes dos componentes do *Fluxus*⁴ – movimento atuante a partir de 1961 – como sendo relacionadas com o Zen Budismo, com a música de John Cage e com os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Essas atitudes renovadoras do pensar e do fazer artísticos constituíram a contra-cultura daquele período. Este movimento, também denominado de *liv art*, visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética e elitista. Para eles, o fazer de uma obra de arte se fundia com o cotidiano. Qualquer sujeito social poderia ser um artista. Esse é mais um movimento do século XX que estende os limites entre as denominações de arte e de não arte. Efetivamente, o papel do artista é como o de mediador do processo social ou estético-social.

No contexto dos anos sessenta e setenta, a *performance* vai se constituindo em um meio de expressão. A característica predominante são as apresentações ao vivo, que irão instigar a abertura de novos espaços de manifestações que começaram a surgir rapidamente nos principais centros internacionais. Este processo aconteceu sob a forma de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas, fazendo uso de várias técnicas que passaram a ser absorvidas rapidamente em teatro, mímica, dança, fotografia, música e cinema, entre outras. De fato, ela acabou por desempenhar um papel fundamental na evolução da história da arte contemporânea e aglomerou em torno de si um grande número de artistas oriundos de diversas áreas, tornando possível a junção de linguagens díspares.

⁴ Movimento *Fluxus* (uma livre associação internacional de artistas) em 1961, George Maciunas, dá o nome de *Fluxus*, em sua opinião “o *fluxus* é uma coletividade”. Nenhum artista individual, mas apenas a própria coletividade, deve se beneficiar da arte feita em nome do *fluxus*.

Mesmo assim, de acordo com Goldberg (1988:7), evidencia-se que, apesar de sua relevância no período moderno, existe uma dificuldade de assinalar a presença da *performance* na história da arte, devido à omissão por parte de uma crítica mais conservadora. Segundo as idéias da autora, a *performance* correspondia a um movimento que englobava a contra-cultura da ordem estabelecida e não era utilizada tão-somente como meio de atrair publicidade. Os conceitos e as idéias exploradas são também fontes de inspiração para as criações artísticas.

E um dos pontos marcantes dos procedimentos utilizados nas apresentações da *performance* é a presença do corpo do artista, ora usado como suporte, no caso das artes visuais, ora como sujeito de si mesmo como na expressão cênica.

Pode-se retroceder até o movimento expressionista, segundo Soraia Silva no artigo *O expressionismo e a dança*, (2002:287)

O Expressionismo representa um marco fundamental para as práticas artísticas que exploram as potencialidades do movimento, tendo ocorrido com mais intensidade entre os anos de 1920-1930 com o desenvolvimento de diversas modalidades denominadas: dança livre, de expressão, moderna, de concerto, pura, absoluta, abstrata, natural, hoje tidas como dança expressionista.

A preocupação de trabalhar as potencialidades inerentes ao corpo humano passa a ser intensificada e o artista plástico descobre o quanto o uso do corpo pode ser um suporte alternativo e com capacidade de inúmeras variáveis. O uso da expressividade do corpo pode ser considerado um aspecto em comum nas

diferentes linguagens artísticas e acaba sendo um expoente de aglutinação da arte do século XX.

Um dos períodos mais profícuos encontra-se nas vanguardas artísticas no início do século XX. Goldberg (1996:7) identifica o fato de que, quando determinada escola, seja o cubismo, o minimalismo, ou a arte conceitual, alcança um ponto de estagnação, os artistas recorrem a apresentações da *performance*, *avant la letre*, como uma maneira de indicação de novos caminhos e também como forma de terminar com categorias padronizadas. Como exemplo temos os dadaístas de Zurique, os quais dominavam diversas manifestações artísticas, tais como: dança, poesia, pintura, escultura e *performances avant la letre*. Sem dúvida, os artistas dadaístas antes da produção de suas obras, tinham a necessidade de exercer a função de animadores como fonte de inspiração.

A *performance* tem como uma de suas características, conseguir aglutinar em torno de si, um público mais amplo. Talvez tal característica deva-se à sua utilização de espaços alternativos e não pequenos redutos de espaços destinados ao fazer artístico, instigando o espectador, a fim de despertá-lo para uma fruição dos conhecimentos da arte vinculados diretamente à produção cultural. De acordo com Artaud (1984:16) é indispensável a cultura ser aplicada na civilização, elas complementam-se, uma não existe sem a outra, há necessidade de se ter consciência da força intrínseca da cultura, é ela que move as civilizações, ou melhor, o que resta das civilizações antigas são as heranças culturais provindas delas. Nesse sentido, o interessante é a busca da integração entre a cultura e a civilização, sendo que a separação entre as mesmas é indefinida. O grande problema que Artaud aponta é a cisão ocorrida entre elas, como se fosse possível

a independência uma da outra. O autor retira da cultura as idéias de uma força viva idêntica a do homem para que ela pudesse ser um agente de transformação indispensável nas ações desse. Vários artistas compartilham destas idéias, não obstante isso, verifica-se uma certa dificuldade de compreensão de sua obra, produzindo-se equívocos interpretativos.

Mesmo assim, a forma visceral contida nos textos de Artaud reflete-se na atuação da linguagem da *performance*. Constata-se a afirmação no seu contexto, que se manifesta em produções artísticas difundidas em várias partes do mundo.

Nos Estados Unidos, lá pelos idos de 1930, o desenvolvimento da linguagem da *performance* ocorrerá justamente por influência dos exilados da guerra européia. A *Black Mountain College*, adquirirá como professores, os ex-participantes da Escola de Bahaus. Nesse contexto, têm-se Jonh Cage que se destacará com seus experimentos na área musical. Ele escreve um manifesto chamado *O Futuro da Música*. Em 1937, as suas idéias estão sob as influências da arte de ruídos desenvolvidas por Luigi Russolo, com os novos recursos musicais de Henry Cowell, que remete a McLuhan, Norman O. Brown e Fuller. Outra fonte de inspiração foi Marcel Duchamp, que segundo o próprio Cage: “uma maneira de escrever música: é estudar Duchamp.” (GOLDBERG, 1988:124).

A linguagem da *performance* na década de 1950 começa a se equivaler nas concepções artísticas, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Os artistas Yves Klein e Piero Manzoni consideram essencial revelar o processo da realização da arte e têm a intenção de desmistificar a sensibilidade pictórica para impedir a arte convertida em relíquias de museus e galerias.



Imagem 1: Yves Klein, Antropometrias Del período azul, 1960

Fonte: GOLDBERG (1988:146)

Imagem 2: Piero Manzoni, Escultura viva, 1961

Fonte: GOLDBERG (1988: 148)

Por outro lado, o artista Joseph Beuys acreditava que a arte devia transformar a vida cotidiana das pessoas. Participa do movimento *Fluxus*, e em 1963, estréia como *performer*. A *performance* mais conhecida é de Beuys – *Coyote: I Like América and América Likes Me*, de 1974. Ele passou uma semana com o coyote, num espaço fechado, realizando rituais diários de interação entre ambos.

Em 1959, começa a ser veiculado um novo conceito denominado – *happening*⁵. Allan Kapron realiza na Reuben Gallery, em New York, o seu *18 happening in 06 parts*: cada parte contém três *happenings*, que acontecem simultaneamente. Ele adverte que as ações não têm o significado de uma idéia formulada, que indicam algo espontâneo e que simplesmente se sucedem.

⁵PAVIS (1999:191). Procedimento, movimento, *performance*, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório.

Entretanto, a peça foi ensaiada por várias semanas antes de sua apresentação. Cada seqüência de movimento encontrava-se cuidadosamente controlada.

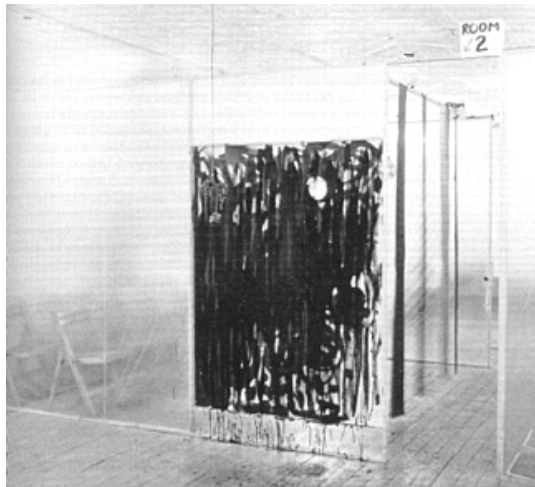


Imagem 3: Allan Kaprow, 18 Happenings em 6 partes, 1959
Fonte: GOLDBERG (1988:129)



Imagem 4: Joseph Beuys, Coyote, 1974
Fonte: GOLDBERG (1988:151)

A *performance* em questão refletiu-se em outras apresentações da época, no quesito da aparente falta de significado. Esta pesquisa do acaso do movimento já estava sendo realizada por Merce Cunningham, em parceria com o músico John

Cage, e o auge dos experimentos continua na década de 1960, em New York, com os bailarinos influenciando os demais estilos que estão em ebulição. O intercâmbio entre a dança e a *performance* apresenta-se com os bailarinos incorporando atividades cotidianas como comer e caminhar.

Os representantes da pesquisa são *Judson Dance theatre* de New York, no ano de 1962. Desenvolvem o método de improvisação para investigar as possibilidades corporais. Conforme Silva (2002:348), “Esse grupo priorizava experiências multimidiáticas por meio da interação do movimento dançado, muitas vezes como *happenings*, com a pintura, a escultura, objetos, imagens televisivas etc”.

Outro movimento, o minimalismo⁶, que irá influenciar as apresentações de *performance* e de dança, caracteriza-se pela pesquisa de extrema concisão e simplicidade dos movimentos dos *performers* e bailarinos.

No ano de 1968, em Goldberg (1988:152-154), acontecimentos políticos inquietaram a vida cultural e social da Europa e dos Estados Unidos. Artistas questionavam as premissas da arte aceitas e tentavam redefinir seu significado e sua função. Eles próprios começam a escrever seus textos no sentido de expressar as novas direções, retirando a responsabilidade do crítico. As galerias são vistas e classificadas de instituições de mercantilismo, e o objeto de arte passa a ser considerado supérfluo dentro dessa estética proposta. Neste contexto, a arte conceitual se formulou como uma arte da qual o seu material são os seus conceitos. Em tais circunstâncias, a *performance* era intangível, já que não podia

⁶ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Ing. *minimalism* (1969) 'redução ao mínimo, estilo em que se empregam elementos ou recursos escassos e simples', der. do ing. *minimal* (1666) 'relativo ao mínimo ou a menor quantidade possível' + *-ismo*; ver *men-*

ser comprada nem vendida. Considerada como um elemento capaz de reduzir a alienação entre intérprete e espectador, encaixando-se à inspiração da esquerda política e a seu questionamento da função da arte, a *performance* passa a ser um meio ideal, pois consegue materializar os conceitos desejados com uma prática que corresponde às expectativas de muitas das teorias que coexistem. Essa arte denominada conceitual exerceu uma influência na nova geração de artistas que estavam saindo das escolas de arte. Nos idos de 1972, tais questões são absorvidas até certo ponto nas novas apresentações. Configura-se um novo contexto sócio-econômico onde as reivindicações sociais são apaziguadas. As crises monetárias alteraram os estilos de vida, gerando outras preocupações, e as galerias de arte, antes criticadas pela exploração dos artistas, encontram uma outra forma de atuação mais conveniente para o seu fim lucrativo.

A repercursão dessas novas referências atinge a linguagem da *performance* em dois sentidos, um deles sendo as idéias da arte conceitual, e outro uma resposta aos espetáculos e concertos pop – os *Rolling Stones* até *The Who*, *Roxy Music* até Alice Cooper. A *performance* modifica-se e passa a ser mais sofisticada, desperta a atenção, podendo ser até divertida, e utiliza vários materiais, mantendo o seu caráter interdisciplinar. Mesmo assim, podem-se caracterizar vários tipos de trabalho. Todavia, a base de uma classificação foi uma tarefa arbitrária que se faz necessária somente para uma melhor compreensão da *performance* na década de setenta.

Os trabalhos artísticos dessa década apresentam-se como uma fusão de todos as experiências realizadas com a linguagem performática. Os artistas

mesclaram as tendências e recriaram seus estilos. Esses trabalhos são mencionados por Goldberg (1988:154-210).

Na obra de Yoko Ono, no Museu de Arte Moderna de Nova York, de 1970, o papel do público era entender um mapa imaginário. O artista Vito Acconci propunha a interação de várias disciplinas, idealizando sua obra na tentativa de misturar elementos essenciais de uma disciplina com a outra. Já Chris Burden, começou com apresentações de *performances* que levavam a um esforço de concentração física além dos limites da resistência do homem. Bruce Nauman investigava a questão espacial de volume e dimensões na sua obra. Hamburgo Franz Erhard Walther estava preocupado em integrar o espectador e assim estabelecia relações espaciais em tempo real. O estudo da conduta passiva e ativa do espectador era a base de algumas *performances* de Dan Graham, e combinava o papel do intérprete ativo e do espectador passivo na mesma pessoa com o uso de espelhos. Trisha Brown trabalha com a perda de noção espacial do público. O austríaco Hermann Nitsch realizou *performances* rituais que implicam sangue, cantorias e tentativas de retorno aos antigos ritos dionisíacos. O radicalismo de Rudolf Schawartzkogler praticando mutilações no seu corpo, levou-o à morte no ano de 1969. Em Paris, Gina Pane realizava rituais considerados purificadores. A artista Marina Abramovic adotaria rituais de maltratar-se. Em Londres, o artista Stuart Brisley, conduzia *performances* em protesto à alienação da sociedade. Reindeer Werk, por sua vez, estava preocupado com sentimentos similares. A obra de Joan Jonas remetia a cerimônias religiosas baseadas nas tribos de Zuni, na costa do pacífico. As *performances* de Tina Girouard são construídas em torno de trajés e de cerimônias.

A maior parte dos eventos performáticos relatados não trabalhava com humor. Os primeiros signos de humor e sátira começam a se configurar na Inglaterra, com Gilbert and George, em 1969, personificando a idéia da arte de se converterem em esculturas vivas. Para eles não havia separação entre a atividade artística e a vida real. Suas obras baseavam-se nas atividades da vida cotidiana. Na *performance A Comida*, de 1969, exemplifica-se esta idéia, pois comeram tranqüilamente durante o período de uma hora e vinte minutos.

A vertente da linguagem performática que busca os limites tênues entre arte e vida converte-se numa obra de referência com teor autobiográfico. Desta forma, vários artistas recriam episódios de suas próprias vidas, manipulados e transformados em uma série de *performances* por meio de filmes, vídeo, som e solilóquios. Laurie Anderson utilizou autobiografia e, na apresentação de uma de suas *performances*, incluía a descrição dos procedimentos usados para a sua realização. A artista alemã Rebecca Horn trabalhou com instrumentos que se adaptaram ao seu corpo. Alguns críticos chamaram de feminista essas apresentações, procurando uma maneira de categoriza-las, considerando-se a dificuldade de classificar obras tão díspares. A revolução exigida pelo feminismo se identificava com o feminino e o masculino. Na realidade, as *performances* foram construídas sem especificação de gênero. A artista Suzanne Lacey, de Los Angeles, trabalhava com a temática sobre prostituição e seu reflexo na sociedade. Alguns artistas tinham preferência por assuntos sociais para conscientizarem o público, enquanto outros tratavam as fantasias e os sonhos individuais. Christian Bortolussi fazia referência a sua infância nos seus trabalhos. Na natureza intimista e confessional de grande parte das *performances*, chamadas de autobiográficas,

predominavam assuntos eruditos e didáticos. Para o artista inglês Brue McLeam, o segredo para o espetáculo é o estilo. Ele baseava sua idéia na postura corporal perfeita, fundando em 1972 o grupo *Nice Style, The Word's First Pose Band*. Durante 1973 e 1974, o grupo continua a investigação sobre a postura corporal perfeita e realiza várias apresentações. O grupo *General Idea* (Jorge Zontal, A. A. Bronson y Felix Partz), fundado em Toronto em 1968, parodiava a natureza séria do mundo.

Nos meados da década de 1970, um considerável número de artistas da *performance* havia entrado no campo do espetáculo, fazendo *performances* cada vez mais populares. Eles organizavam festivais e shows de grupos, alguns de vários dias de duração. O reconhecimento oficial de museus e galerias levou jovem artista a buscarem outros lugares de apresentação.

Em nome da liberdade, a *performance* constitui-se na conquista da independência do *establishment* nos seus eventos, considerando que de outro modo seria uma acomodação e um academicismo esse *establishment*.

Em meados de 1970, foi o *Rock and Roll* uma saída para a desejada independência dos artistas performáticos. Como exemplo, tem-se o *rock punk* (Grupo *Sex Pistols*), com sua estética de escândalo e provocação à sociedade estabelecida. Todavia, para muitos artistas, a transição da arte *punk* para a antiarte não aconteceu. Entretanto, podem-se perceber os reflexos da estética *punk* e das atitudes anarquistas, sádicas e eróticas nas *performances* que se sucederam: Diego Cortez e Robin Winters utilizavam alguns elementos. Alguns artistas começaram a utilizar a *performance* em conjunto com o cinema, a pintura e a escultura. Encontram-se nos trabalhos de Jack Goldstein e Robert Longo.

A *performance* também percorrerá os anos 70/80 com a denominação de *Action Painting*, de Jackson Pollock. Anteriormente, em 1947, Pollock lança a idéia de que o artista deve ser sujeito e objeto da obra de arte. O gestual do artista plástico torna-se referência ele passa a usar o seu corpo como matéria-prima e suporte. O que interessa não é a obra acabada e sim o processo de construção dessa obra. A ordem é subvertida. Em vez de pincéis e espátulas, o corpo interage na construção do quadro. O crítico Harold Rosenberg sintetiza esse acontecimento: “a tela tornou-se uma ‘arena’ para um evento, um encontro entre artista e material”. (apud STILES, KRISTINE, and SELZ PETER, 1996: 680).

Na seqüência uma outra denominação da *performance*, a *body art* (arte corporal) sistematiza a significação corporal, a materialidade do corpo com sua dimensão perceptiva, manifestando-se em inúmeras direções: Antropologia estão relacionadas com a psicanálise: os austríacos G. Brus, Rainer e R. Schwarzkogler representam essa arte de ação corporal: a auto-expressão de Rainer, as amputações do pênis do próprio corpo de Schwarzkogler e os cortes com lâmina de G. Brus (1970). Fenomenologia: influenciado pelos filósofos Husserl, Jean-Paul Sartre e M. Merleau-Ponty, relacionam o corpo com a sua essência. A Sinestesia: elementos mesclados pelas experiências fenomenológicas e sinestésicas; a preocupação é com a expressão do homem por meio dos gestos, numa perspectiva sinestésica e semiótica, onde o corpo trabalha como signo de comunicação. Os novos meios de comunicação: têm como preferência os recursos de vídeo, fotografia e filmes, presenciados nas obras de Acconci, Oppenheim, Dan Granham e outros. A imagem social do corpo: liga-se à idéia do

corpo na situação real física e social em contraposição a imagem do corpo fetiche ligado ao estereótipo da propaganda comercial.

A *performance* ganha mais importância na década de 1970, e entre as várias terminologias, os americanos a chamam de *Performance Art*, porque o uso das tecnologias torna-se mais freqüente e as apresentações mais sofisticadas e conceituais. Na realidade, essa noção já ocorria de uma forma um tanto experimental. O que se percebe é uma preocupação mais pontual com a estética do trabalho.

Dos idos de 1980 até meados de 1990, a linguagem da *performance* começa a utilizar o corpo em sintonia, ou em interação, com tevês, filmadoras, microfones, vídeo-cassetes, computadores e internet. No contexto da comunicação, alguns artistas agiram por meio desses veículos, captadores e repassadores de mensagens, idéias e sentimentos. Alguns representantes, como Eric Bogosian, apropriam-se dos meios de comunicação que estavam na moda para a criação de suas *performances*. Michael Smith trabalhava na fronteira entre *performance* e televisão.

A atitude da *performance* de se metamorfosear em diferentes tendências e linhas artísticas não delimita uma forma específica de arte, ao contrário, tal atitude possibilita que ela, a *performance*, trabalhe como se fosse um refluxo que vem e vai, como a onda do mar – que nos remete a uma imagem dialética portadora de uma certa latência.

Na passagem do século XX para o XXI, percebe-se a *performance*, enquanto gênero multimeio e interdisciplinar, vincula-se a várias disciplinas, e

influenciando e se deixando influenciar por todas as linguagens artísticas. Ela segue seu percurso, bebendo em novas fontes e enfrentando o contexto tecnológico. As fronteiras entre a arte e a ciência tornam-se difusas, o cruzamento dessas duas atividades intelectuais, a sensibilidade da arte e a objetividade da ciência, acarretam novas pesquisas. Assim, a *performance* também abre um novo diálogo com as tecnologias, e começa remetendo os artistas e os interatores⁷ a outras referências em virtude da natureza híbrida da linguagem performática. Cientistas e artistas, para o desenvolvimento de seus trabalhos lançam mão da criatividade como um princípio dinâmico, capaz de surpreender o próprio homem, ao se confrontar com o avanço tecnológico em todas as áreas de conhecimento. Muitos artistas estão imbuídos neste processo de investigação da arte e tecnologia como propostas ousadas. Teresa Macri (1996) faz um levantamento dos artistas, entre eles: Orlan, que submete seu corpo a cirurgias plásticas, Sterlarc que usa aparatos tecnológicos diretamente no corpo, como também Marcel. Lí Antunez Roca e o corpo infográfico, e também Jana Sterbak e o corpo telecomandado, são alguns exemplos mais recentes de artistas que estão trabalhando a influência do corpo na tecnologia.

A complexidade de experiências constitui-se de pura reciprocidade entre arte e ciência, formando uma teia de conhecimento, onde ocorrem troca e criação, que surpreende, que se cruza e se superpõe no interesse comum de

Itaú cultural. Apud Fraga. Machado denomina o usuário que manipula as interfaces computacionais criadas para as máquinas semióticas, que são aquelas que se caracterizam pela propriedade básica de estarem programadas “a partir de certos princípios científicos a priori”(Machado: 2002: 147-156).

aperfeiçoamento do homem enquanto sujeito transformador de sua realidade circunstancial.



Imagem 5: Sterlac, Event for Lateral Suspension, 1978

Fonte: MACRÌ (1996:81)



Imagem 6: Orlan, Sky et skai et video, 1983

Fonte: ORLAN (1996:67)

2.2.2 Bauhaus

Na Alemanha, o desenvolvimento da linguagem da *performance* acontece com o trabalho pioneiro de Oskar Schlemmer, na Escola Bauhaus⁸, abrindo suas portas em 1919. O ponto crucial do manifesto é o desejo de unificação de todas as artes. Schlemmer concebe o espaço cênico com movimento e ritmo, no qual o atuante passa a ser desenhado para integrar-se no espaço. Para tanto, Schlemmer vale-se das leis do espaço cúbico circundante e das leis funcionais do corpo humano, detendo-se no relacionamento aí resultante. Na montagem do seu

⁸ AZEVEDO (2002:70). O Departamento de Teatro da Bauhaus forma pintores, técnicos, atores, bailarinos e diretores, num exercício de mútua cooperação. Estuda-se a linha, planos e volumes, cor e luz, espaço; movimento dança e pantomima, uso de máscaras e vestuário. Desenvolve-se a criação de espaços cênicos e exercitam-se as funções técnicas, interpretação e direção.

balé *Triádico* - momento significativo na realização de suas pesquisas, onde obtém repercussão internacional — o espetáculo jogará com cores rítmicas e contrastes de formas. De acordo com Silva (2002:328),

Este balé é chamado de *triádico* por causa do número de bailarinos (três), da estrutura sinfônico-arquitetônica tripartida do conjunto, e da unidade da dança, vestuário e música. O caráter peculiar do balé consiste no vestuário plástico-espacial de cores, no corpo humano, que está revestido de formas arquitetônicas elementares, e em seu movimento matemático no espaço. Esse balé constitui um exemplo normativo do trabalho teatral da Bauhaus, sob a direção de Schlemmer.

O balé *Triádico* representa um marco e influencia a linguagem da *performance* pelo seu caráter de ruptura e pelas novas noções de utilização do corpo do ator, que passa a ser manipulado conforme a concepção estética, mesclando-se com os outros elementos, e formando algo passível de releituras.



Imagem 7: Schlemmer, Türke em su Ballet triádico, 1922
Fonte: GOLDBERG (1988:112)

No desenvolvimento de sua teoria sobre a *performance*, presencia-se uma influência de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1872), a partir das oposições mitológicas o apolíneo e o dionisíaco: o primeiro significando a medida, a harmonia, enquanto o dionisíaco é considerado como as forças incontroladas do homem. As oposições, não podendo existir uma sem a outra, são necessárias à criação artística.

A primeira exposição pública Arte e tecnologia da escola Bauhaus ocorrem no ano de 1923, realizando-se uma série de *performances* consideradas inovadoras, praticadas por artistas que, assim como Schlemmer, apreciam trabalhar além das fronteiras de suas próprias disciplinas. Da mesma forma, o arquiteto Walter Gropius que então pesquisa o problema arquitetônico espacial, compartilha a idéia de Piscator, concebendo a construção de um palco de agitação e propaganda. Gropius projetará a sua idéia:

“Desenhou para Piscator um ultramoderno ‘teatro total’, uma proposta de casa de espetáculos polivalentes, audaciosamente concebida, com piso giratório e adaptável a quase todo aparato cênico. Ele poderia ser usado como anfiteatro, como arena com palco central, ou ainda com atuação periférica e acessos circundando o auditório”

(BERTHOLD, 2201:501)

O projeto foi exibido em Paris em 1930 embora recebesse muitos elogios, ele não foi concretizado. Mesmo assim, Gropius acaba por realizar o cenário de Joost Schimdt, que fora projetado para a Bauhaus. Ele também trabalha na proposta de teatro esférico de Andréas Weininger, com desenhos para acomodação de obras mecânicas.

Por motivos políticos, no ano de 1932, a Escola de Bauhaus encerra as suas atividades. Mesmo assim, o seu legado persiste entre nós, repercutindo nas experimentações artísticas subseqüentes.

2.2.3 *Performance* nas Artes Cênicas

O movimento futurista lança seu primeiro manifesto em 1909 em Paris, por Filippo Tomaso Marinetti. Conforme José A. Sánches, em *La escena moderna* (1999:24), seus antecedentes sofreram influências das propostas de Alfred Jarry, verificadas na apresentação da peça teatral de *Ubu Rei* de 1896, este havia pedido a seus atores que a interpretassem como se fossem marionetes e usou manequins para representar os nobres e o exército da aristocracia. O fascínio dos futuristas por bonecos é incluído na pré-história do movimento na obra intitulado *Bonecos Elétricos*, de Marinetti. A peça que antecipa o manifesto é uma farsa social, e causa impacto no público ao ouvir o personagem Ubu pronunciar a sua primeira palavra – *Merde* – motivando um mal estar na platéia não acostumada a ouvir palavras de baixo calão em cena, que denunciava a hipocrisia social.

Nessa época, as realizações são efetuadas na forma de pronunciamento de manifestos. Selecionam-se os pertencentes ao foco da pesquisa, principalmente os que mantêm a interdisciplinaridade artística como foco condutor das inspirações e produções culturais vigentes.

O *Manifesto de Teatro de Variedades*, escrito por Francesco Cangiullo, em 1913, chama a atenção de Marinetti, devido a esse caráter interdisciplinar –

mesclando filmes, acrobacias, canções, danças, etc. No mesmo ano, Luigi Russolo, expressa-se com o *Manifesto a Arte dos Ruídos*, que se constituía de apresentações não convencionais, ao usar sons de máquinas na composição das músicas, causando um estranhamento aos ouvintes.

Na apresentação artística *Máquina Tipográfica* de Giacomo Balla de 1914, tendo como representante Serge Diaghilev⁹, a referida coreografia era realizada com cada participante compondo uma parte da máquina. O espaço era preenchido com um telão¹⁰ ao fundo. Como cada bailarino era parte da máquina, existia a preocupação de ensaio para assegurar uma precisão mecânica por parte dos atores. Os balés russos, apresentam-se em 1909, com um caráter indisciplinar, diferente dos balés tradicionais, ao procurarem valorizar todos os elementos do espetáculo.

Por caminhos semelhantes, as linguagens artísticas apropriando-se de outras linguagens para concepção de suas obras, como se não se bastassem em si mesmas. As novas pesquisas espalham-se de modo que se influenciam mutuamente entre as diversas áreas artísticas. A noção de mecanização verificada na coreografia dos balés russos é similar às propostas do teatrólogo britânico Edward Gordon Craig, que desenvolve a teoria da supermarionete¹¹.

⁹ AZEVEDO (2002: 59). Sob a direção de Serge Diaghilev (1892-1929) os Balés Russos realizaram sua primeira temporada em Paris no ano de 1909, com coreografias de Fokine. Nijinsky também é revelado ao mundo em toda sua genialidade e sob responsabilidade de Diaghilev. Os principais coreógrafos dos Balés Russos foram: Massine, Balanchine e Fokine.

¹⁰ VASCONCELLOS (1987:204). Grande tela pendurada do URDIMENTO, no fundo do PALCO, na qual encontram-se pintados os ambientes requeridos pelo CENÁRIO. A prática dos telões foi iniciada na Itália no século XVI, em decorrência da descoberta da perspectiva. O primeiro tratado importante sobre o assunto foi o de Sebastiano Serlio (1475-1554), denominado *Architettura* (1545), cujo capítulo sobre o teatro inclui ilustrações dos cenários trágicos, cômicos e satíricos.

¹¹ PAVIS (1999:369). Supermarionete – nome dado por Gordon Craig ao ator que ele deseja ver um dia colocado à disposição do encenador.

Nessa teoria, o ator seria uma figura inanimada, e seu corpo educado para ser submisso à sua mente, sem a intervenção das emoções. Craig criticava a interpretação psicológica, compartilhando o mesmo ponto de vista de Artaud, de que a falsa evolução do teatro foi devido a sua anexação à escrita. Seus textos teóricos foram difundidos no mundo inteiro, tanto o livro fundamental, *The Art of Theatre* (A Arte do teatro, 1905), como sua revista teatral *The Mask* (A Máscara), que com algumas interrupções foi editada em Florença de 1908 a 1929.

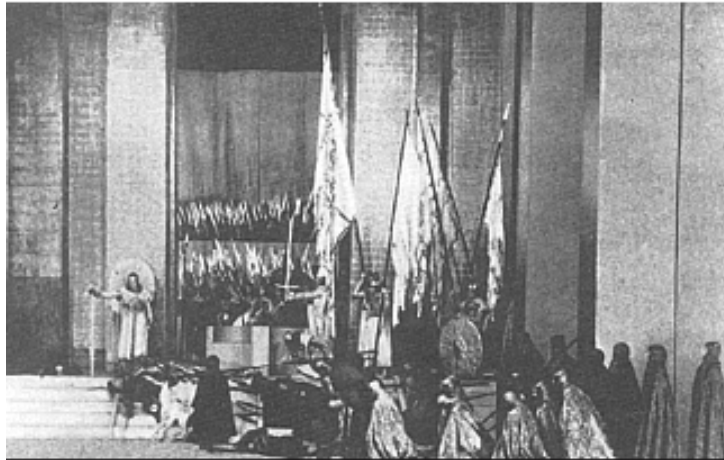


Imagem 8: Edward Gordon Craig, cenário com biombos móveis, Hamlet, 1911

Fonte: BERTHOLD (2001:474)

Não é possível falar de Craig, sem se referir a Adolphe Appia, porque ambos foram contemporâneos e partiram da reflexão teórica e prática, relativa ao espaço cênico.

Para Sánches (1999:15), o teatrólogo Appia desenvolve as suas idéias a respeito da encenação a partir dos desenhos realizados para a ópera *Anel de Nibelungo*, de Richard Wagner¹² (1814-1883), que é também autor da *Obra de*

¹² BERTHOLD (2001:479). Na cena da ópera. Seu ideal de *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte conjunta, manteve ocupados os estetas da Europa e da América.

Arte total, e além disso, influencia o movimento simbolista¹³, que vê a cena como lugar de cooperação de diversas linguagens, e investiga outras formas, opondo-se à cena naturalista¹⁴. Os simbolistas baseiam-se no modelo do drama musical wagneriano e na teoria de correspondência de Baudelaire. A investigação permite a aparição do teatro sintético¹⁵ e de uma literatura e uma pintura wagneriana. Na elaboração da *Obra de arte Total*, Wagner influencia-se do conceito schopenhaueriano, e o aplica como resultante da fusão de diferentes artes, principalmente da arte dramática e da arte musical.

Appia vê na figura de Wagner, o precedente do criador total moderno, e passa a conceber a obra orgânica que integra música, palavra, corpo e imagem. A teoria de Appia encontra-se nos textos: *A Encenação do drama Wagneriano* (1895); *A Música e a Encenação* (1899); e *A Obra de Arte Viva* (1921). Para Appia, o teatro é uma arte total, feita de vários elementos que valorizam o ator, principalmente o movimento do corpo que ele desenhará no espaço, concebendo assim a utilização da luz para realçar as sombras e os efeitos de profundidade e distância, o que resultam em espaços cênicos amplos, plataformas e escadarias: Estes elementos organizam plasticamente o movimento dos intérpretes com uma valorização extrema da luz, que permite construir ambientes como esculturas, porque pode modificar as formas e os volumes dos objetos dispostos, e pelo efeito

¹³ BERTHOLD (2001:469). Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não devia apresentar um *milieu* real, mas explorar zonas de estados d'alma. Sua tarefa não era descrever, mas encantar. A luz adquiriu uma função importante, e a palavra encontrou auxílio na música e na dança.

¹⁴ PAVIS (1999:261). A representação naturalista se dá como sendo a própria realidade, e não como uma transposição artística para o palco.

¹⁵ GOLDBERG (1988:26). *Manifesto de teatro Sintético futurista* de 1915, escrito por Marinetti. Condensa em poucos minutos, em poucas palavras e em poucos gestos, inúmeras situações, sensibilidades, idéias, sensações, acontecimentos e símbolos.

que sugere nuances de sombras, reflexos, difusão, uma gama de procedimentos que, quando empregados, servem para suscitar locais, climas, ambientes, entre outros.

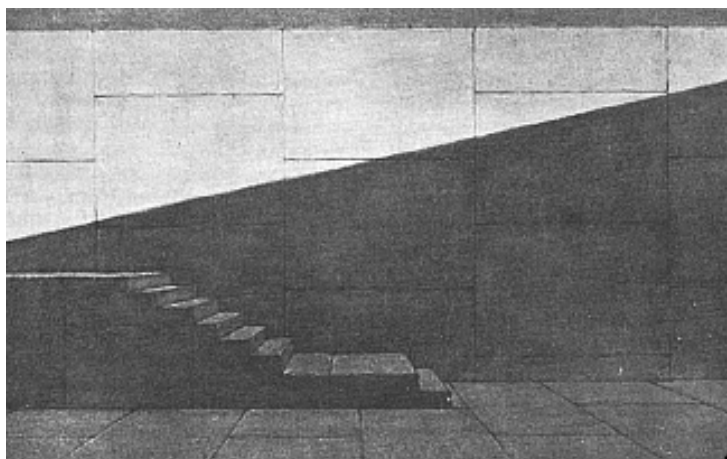


Imagem 9: Adolphe Appia, Luz do luar, da série de cenários Espaços Rítmicos, 1908-1912

Fonte: BERTHOLD (2001:472)

Nessa época, assiste-se a um florescimento intensivo de pesquisas e experimentações de espaços cênicos diferenciados, assim como a valorização de alguns elementos que se sobrepõem aos outros, de acordo com as obras artísticas.

O manifesto de Enrico Prampolini, de 1915, sobre: *Cenografia Futurista e Atmosfera Cênica Futurista*, pretende investigar a cenografia dinâmica. A cena¹⁶ passou a ser parte do ritmo e chega a ter como proposta a eliminação da figura do intérprete. Em Pavis (1999: 391), “Para o futurista E. Prampolini, ‘as cores e a cena deverão provocar no espectador valores emotivos que não podem dar nem a fala do poeta, nem o gesto do ator’ (Manifesto da *Cenografia Futurista*)”. Novamente a figura do ator está em segundo plano, frente às possibilidades de

¹⁶ SÁNCHEZ (1999:34). Concebe a cena como uma arquitetura eletromecânica, vivificada potencialmente por emanções cromáticas de fontes luminosas.

intervenções relacionadas ao espaço de cena, como se um excluísse o outro. Supunha-se que as novas concepções estéticas dos artistas vinculassem-se ao desejo de que os outros elementos da cena fossem tão importantes quanto a atuação, e que a provocação estética inspirada no espectador ocorresse em vários sentidos, eximindo-se da exclusividade do desempenho do ator. Neste sentido, os movimentos artísticos influenciam-se uns aos outros. O construtivismo segue as idéias do futurismo, concebendo a cenografia com cenários simplificados, abstratos e funcionais. As representações se estilizam, com movimentos mecânicos e algumas vezes acrobáticos. O diretor teatral Vsevolod Meyerhold¹⁷, liga-se ao movimento construtivista na pesquisa de espaços cênicos, no sentido de permitir realizações de representações extra-teatrais em lugares alternativos. Em 1922, Meyerhold propõe montar a *performance* baseada nas teorias espaciais de Liubov Popova, o espetáculo *O Magnífico Cornudo*, a cenografia de Popova concebe o cenário como uma máquina que integra o movimento, a coreografia dos atores treinados na biomecânica: o dinamismo da cenografia incide ao ritmo da ação dos atuantes. Percebe-se o intercâmbio interdisciplinar e a pesquisa pontual do encenador e do cenógrafo.

Em 1916, Hugo Ball e Emmy Hennings, abrem o *Cabaret Voltaire*, que representa um palco de vários eventos, de onde eclodiu o movimento dadaísta, que era um movimento de revolta contra a sociedade e o excessivo racionalismo da arte e da filosofia. Os dadaístas defendiam a criação de uma antiarte, no sentido de posicionarem-se contra a arte feita no passado. O *Cabaret* propiciou

¹⁷ PAVIS (1999: 33). Biomecânica: estudo da mecânica aplicado ao corpo humano. Meyerhold usa esta expressão para descrever um método de treinamento do ator, baseado na execução instantânea das tarefas.

várias formas de expressão; liam-se manifestos, representações, exibiam-se pinturas e tocava-se música.

Hugo Ball era diretor teatral e havia sido assistente do austríaco Max Reinhardt, que estava pesquisando os novos estilos mutantes de sua época. Em 1896, em Munique, Karl Lautenschlager inventa o palco giratório¹⁸, muito



Imagem 10: Hugo Ball, Karawane, 1916
Fonte: GOLDBERG (1988:61)

aproveitado por Reinhardt, que se denomina o “mediador entre o sonho e a realidade” (BERTHOLD, 2001: 483).

A peça *Mamas de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, escrita em 1903, anunciava esse novo espírito de vanguarda, com um prólogo que antecipava uma mudança do espaço cênico:

¹⁸ BERTHOLD (2001:483). Palco Giratório – Leonardo Da Vinci, em Milão, havia construído um cenário giratório em 1490; mas o palco giratório não se tornou acessório comum e praticável do teatro até que Lautenschlager inventou a plataforma giratória operada eletricamente. O ciclorama, iluminação multicolorida, horizonte em cúpula e projetores de efeitos completavam o arsenal das novas possibilidades de magia e Max Reinhardt tornou-se um mestre em seu uso.

A peça foi feita para um palco antigo
Pois ninguém construiria para nós um teatro novo
Um teatro circular com dois palcos
Um centro e outro formando como um anel
Em volta dos espectadores e que permitirá
Um grande desenvolvimento da nossa arte moderna.
(apud ROUBINE, 1998:84).

De fato, Apollinaire antecipa as questões referentes ao espaço cênico, ao abandonar a arquitetura italiana, e assim propondo um espaço envolvendo o espectador. A peça foi apresentada em 1917, no *Théâtre Maubel*, em Montmartre. A reação dos críticos parisiense não concedeu os devidos créditos ao evento. O texto de Apollinaire pode ser considerado pré-surrealista, já que o movimento propriamente dito seria lançado somente no ano de 1924 pelo escritor francês André Breton. Caracterizava-se pela expressão espontânea e automática do pensamento, que seria ditado pelo inconsciente. O texto trazia as marcas de uma fragmentação e de uma androginia própria da figura mitológica de Tirésias, o célebre cego-adevinho dotado de duas naturezas, homem e mulher, e assim, tinha tetas ou seios.



Imagem 11: Apollinaire, Les Mamelles de Tirésias, 1917
Fonte: GOLDBERG (1988:79)

A peça *As Mamas de Tirésias* é considerada um marco em dois aspectos mais predominantes: o texto dramático na linha do surrealismo, e a ousada proposta de um espaço cênico, diferenciado da caixa italiana.

Entre os vários acontecimentos artísticos concomitantes vêm-se pesquisas diversificadas em um espaço propício à investigação da multiplicidade de elementos permitidos no meio artístico.

O diretor e teórico alemão Erwin Piscator o iniciador do teatro político, expôs suas idéias e o conceito de teatro como revolução no livro *O Teatro Político* (1929). Quando Piscator montava um espetáculo, havia polêmicas e muita agitação. Na década de 1920, em Berlim, ele introduz recursos sonoros e cinematográficos em suas montagens, fazendo uso de grandes telas localizadas ao fundo do palco, que movimentava massas humanas, e concedia nova dimensão ao espetáculo. Para ele, nenhum recurso que se podia acrescentar à encenação deveria ser desprezado. Por meio da projeção de imagens, o drama adquire a força e o impacto de um documentário.

Em Sánches (1999:505), a origem conceitual e didática do teatro épico de Berthold Brecht remonta ao círculo de Piscator. A proposta de seu teatro não era a de provocar emoções, mas atizar a inteligência crítica do espectador. Quando recorre à tecnologia, procura somente ater-se ao conteúdo dramático, se emprega-la na produção de efeitos ilusionistas: é induzido por comentários realizados por meio de um narrador, de grandes cartazes, de máscaras, e de imagens projetadas.

Outro episódio interessante relacionado com as artes cênicas é a fundação do teatro de *Alfred Jarry*, no período de 1927 a 1930, por Artaud, juntamente com

Roger Vitrac. O objetivo deles era a busca de um teatro capaz de responder aos avanços técnicos da arte cinematográfica e para que isto acontecesse seria necessário a ruína do teatro praticado na França naquele período, sendo preciso sintonizá-lo com aquela época. Com muitas dificuldades conseguem realizar quatro espetáculos; aos quais a falta de recursos financeiros, de locais específicos para as apresentações, o escasso apoio de colaboradores, e a forte presença da censura, entre outros. Embora Artaud persista com suas idéias de transformação, ele esbarra na estrutura econômica, e na falta de compreensão da sociedade.



Imagem 12: Antonin Artaud e Roger Vitrac, O Teatro Alfred Jarry e a Hostilidade Pública, 1930
Fonte: VIRMAUX (1990:101)

Entre as décadas de 1960 e 1970, as idéias de Artaud vêm à tona, e o teatro eclode nas experimentações de espaços cênicos e na busca de novas formas para enfrentar os avanços técnicos. Encontram-se pesquisas nas obras de Robert Wilson e Richard Foreman, que se propõem a investigar algumas idéias da *performance*, só que em grandes espetáculos. Suas obras, que passavam por meses de ensaio, representavam um desdobramento do teatro experimental norte americano a partir do *Living Theatre*, e *The Bread and Puppet Theatre*.

Também há influência de Antonin Artaud e Bertold Brecht nos espetáculos de Richard Foreman e dos dramas musicais de Richard Wagner e nos de Robert Wilson. A superposição de vozes e sons gravados usado por Foreman tinha a intenção de atingir a consciência do público. O teatro de imagens seria um “tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas ‘em relevo’. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatadas pela distância e pela técnica de sua composição.”(PAVIS, 1999: 383).

O diretor Robert Wilson em 1970 descreve como ópera a unificação das artes, e cujas encenações ofereciam um equivalente então moderno às suas aspirações. Ao mesmo tempo, os requisitos elaborados faziam com que as obras se aproximassem mais do teatro tradicional do que da *performance* propriamente dita.

Em meados da década de 1980, havia uma boa aceitação da *performance* como espetáculo de vanguarda, o que se devia à abertura de espaço nos meios de comunicação. Essa nova concepção presta mais atenção aos cenários, figurinos e iluminação, e também aos veículos mais tradicionais: cabaré, teatro e ópera.

O que se observa na *performance* é uma influência híbrida das artes tradicionais e também o aproveitamento do teatro tradicional.

Os principais centros europeus presenciaram uma rápida absorção do teatro performático, numa aceitação que possibilitou englobar um público mais amplo. Nessa época, surgiram o *Almeida Theatre*, em Londres, *La Fura dels Baus*, na Espanha, *Théâtre Soleil*, na França, e o grupo *Epignonen* na Bélgica. Nesse

contexto, a divisão entre o teatro tradicional e a *performance* torna-se confusa, e os próprios críticos teatrais passam a escrever sobre os eventos performáticos que haviam ignorado até 1979. Eles passam a reconhecer a incidência da linguagem performática no uso de novos materiais e a sua devida aplicabilidade na expressão cênica. Percebe-se tal situação na ópera, que concebe uma nova cenografia visual e uma nova musicalidade. Toma-se como exemplos: *Einstein na praia* (1976), de Robert Wilson e Philip Glass, que inspiram as óperas novas: *Satygrha* (1982) e *Akhenatón* (1984), entre outras.

Na área da dança, vários bailarinos destacam-se, especialmente a figura de Pina Bausch, pela pesquisa desenvolvida desde 1973 ao assumir a direção do Balé do teatro de *Wuppertal*, coordenando uma corrente-artística: o *tanztheater*, ou dança-teatro. Esse termo era usado por Rudolf Laban¹⁹ e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nas décadas de 1920 e 1930. Pina Bausch apropria-se de elementos teatrais, tanto no processo de criação, como nas próprias coreografias, explorando a fragmentação e a repetição como o objetivo da multiplicação de seus significados: levando em conta que a repetição é um procedimento criativo, os bailarinos, partindo de suas histórias pessoais, modelaram uma experiência que resultou em forma estética. Pina Bausch adota diversas referências e características da *performance* e concebe o seu método como uma estética de rompimento dos limites convencionais da dança.

¹⁹ BONFITTO (2002:50). Desenvolveu seu trabalho em três vertentes principais: a *Tanzbuhne*; os trabalhos corais; e o “Teatro Total” (*Tanz-Ton-Wort* – Dança-Som-Palavra), além de ter codificado um sistema de notação para a dança, a *Kinetographie* ou *Labanotation*.



Imagem 13: Pina Bausch, Kontakthof, 1978
Fonte: GOLDBERG (1988:205)

Atualmente convive-se com uma arte híbrida, e observa-se esta vertente entre as linguagens artísticas, havendo ainda a inserção de tecnologias eletrônicas articulando referências distintas no campo das artes. Ou seja, o caráter interdisciplinar ressaltando na contextualização da linguagem da *performance* continua ainda hoje, o que se transforma é o novo contexto e a inserção de uma nova tecnologia capaz de proporcionar algumas experiências antes inviáveis.

2.3.4 *Performance* e Expressão Cênica

A expressão cênica e a *performance* trabalham com uma estrutura semelhante, ficando às vezes difícil delimitar a fronteira quase imperceptível, que separa estas linguagens. Mas o que fica evidente são os elementos que as compõem, tais como a efemeridade, o espaço-tempo presente, a relação com o público, e a presença ao vivo do *performer*.

Na contextualização histórica do teatro, uma das mudanças mais significativas diz respeito ao espaço cênico, mais precisamente à ruptura do palco italiano, porque tal acontecimento incide diretamente na maneira que o espectador direciona sua linha de visão, acostumado a uma visão frontal, propiciado pelo

palco italiano. A consequência deste episódio desdobra-se na transformação dos outros elementos da cena e a transferência do olhar reflete-se na exigência de uma atuação mais precisa e também a uma investigação mais atenta de todos os elementos que compõem a encenação.

Segundo Jean-Jacques Roubine (1998:116), várias experiências foram realizadas no intuito de reformular a encenação, mas ele aponta o acontecimento mais significativo da década de 1960, que marcará de forma decisiva o processo de experimentação da prática teatral contemporânea. Isto principalmente no aspecto relacionado ao espaço teatral, onde há uma expansão desses espaços em detrimento da estrutura espacial italiana. Outro aspecto constatado é a adesão de espectadores para usufruírem das novas experiências radicais no campo da estética teatral.

A partir dessas experiências, a linguagem cênica amplia seu referencial teórico-prático na busca de outras formas, com mudanças substanciais em todas as direções do fazer cênico.

A iniciativa estende-se nas diversas linhas de concepção cênica: na convenção ilusionista do palco italiano, que conserva a relação frontal estática; ou com o “efeito de estranhamento”²⁰ de Brecht, que busca a participação consciente do público; ou na tentativa de integração do espectador, como nos espetáculos de rua; e mesmo em pesquisas mais sofisticadas de Luca Ronconi e Ariane Mnouchkine, que visam mobilizar a iniciativa do espectador que escolhe seu ponto

²⁰ PAVIS (1999:119). Termo brechtiano, o efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o “desconstrói”, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico.

de vista diante da apresentação. Há exemplos nos anos de 1969 a 1970, êxitos nos espetáculos – *Orlando Furioso* de Ronconi, e *1789* de Mnouchkine. Outra referência importante é a de Jerzy Grotowski, criador do teatro pobre²¹, que veio desenvolver suas concepções no teatro laboratório em Opole, nos anos de 1959 até 1965, dando continuidade em Wrocław, período muito significativo para efetuação do teatro experimental²².

As pesquisas do teatro laboratório de Jerzy Grotowski aproximavam-se muito dos ideais do teatro artaudiano, resguardando-se as devidas aproximações e diferenças bem colocadas por Alain Virmaux (1990:252-268). Em Artaud, os aspectos conceituais apresentados são os seguintes: o abandono da utilização do texto como cerne da encenação; o corpo do ator levado ao transe no desenvolvimento de uma pesquisa física; e finalmente, a modificação da relação palco e platéia. Já para Grotowski, o ator é considerado o elemento fundamental. Para o teatro da crueldade de Artaud, todos os elementos são importantes, não se recusa qualquer recurso, contanto que traga visceralidade ao espetáculo.

O que os aproximam são as suas predileções por técnicas orientais, Grotowski, quando comparado a Artaud, argumenta que teria acesso aos seus textos somente em 1964, quando já havia redescoberto espontaneamente os processos que o identificam à poética artaudiana.

²¹ GROTOWSKI (1992:16). Desenvolvido por Grotowski, pela eliminação de tudo que se mostra supérfluo no teatro, só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador.

²² PAVIS (1999:391). Teatro experimental onde os atores efetuam pesquisas sobre interpretação ou encenação, sem preocupação com lucro comercial e sem mesmo considerar como indispensável a apresentação, para um grande público, de um trabalho acabado.

O teatro pobre significa mais do que uma mera ausência de recursos cênicos (cenários, figurinos, iluminação, entre outros). O valor maior do teatro grotowskiano está sem dúvida numa redefinição da função do ator – o “ator santo”, que reside no “ato de desvendamento”, baseado no esforço de total sinceridade, exigindo a renúncia a todas as máscaras sociais, mesmo as mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico.



Imagem 14: Jerzy Grotowski, O Príncipe Constante, 1965

Fonte: GROTOWSKI (1992:81)

Este teatro consegue colocar em prática um novo referencial relativo à experimentação da linguagem cênica, servindo de influência às futuras gerações. Neste contexto de novos referenciais cênicos, salienta-se o grupo *La Fura dels Baus*²³, que representa seus espetáculos em espaços diferenciados, ocupando todo o espaço da cena, inclusive trabalhando com cenas simultâneas, quebrando

²³ Grupo *La Fura dels Baus*, grupo catalão, fundado em 1979, adquire visibilidade internacional em 1983.

totalmente a visão frontal do espectador. O espectador torna-se ativo ao deslocar-se e interagir com o processo cênico da apresentação.

A gama de experiências estéticas advindas de diferentes pesquisas, propiciam novos critérios de atuação, que são desenvolvidos e sistematizados



Imagem 15: La Fura Del Baus, Suz o Suz, 1985

Fonte: ROCA (1998:55)

conforme as diferentes tendências. Por outro lado, pretende-se ressaltar que na evolução do espaço cênico, outros tipos de espaço teatral coexistiram. Pode-se afirmar isto, com base na *commédia dell'arte*, no século XVI, no circo e em outras manifestações artístico-culturais não consideradas no teatro dito “oficial”.

Entre os vários artistas responsáveis por essa ruptura, recorre-se novamente a Artaud, já identificado como idealizador da linguagem performática e instaurador das transformações da linguagem cênica. Ele questiona os teatros denominados tradicional, convencional ou burguês²⁴, rejeitando o texto como o

²⁴ PAVIS (1999:376). Expressão freqüente para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público “pequeno-burguês”.

aspecto principal da encenação, abandonando o edifício teatral, e negando as barreiras entre atores e espectadores.

De acordo com algumas colocações suas em *O Teatro e seu duplo*, (1984), o teatro deve ir além do convencional, deve desmascarar a hipocrisia a que todos estamos submetidos, e expor tanto os atores quanto a platéia. E assim, este teatro é renovador, com as suas duas proposições: o teatro como instrumento de libertação social dos homens, e a entrega do sujeito envolvido na ação cênica. É uma das primeiras propostas de ruptura entre platéias, intérpretes e a liberação do atuante das restrições colocadas por um teatro baseado em modelos mais convencionais. É também uma das teorias que influencia de maneira decisiva os artistas contemporâneos que passam a trabalhar em cima de critérios diversos dos cânones fixados pela cultura ocidental.

Poderíamos partir de suposições de que as aplicações das premissas artaudianas caminham na direção de um fazer cênico que aproxima-se da linguagem performática como a conhecemos hoje, onde a atuação do ator-performático em alguns momentos pode compartilhar de algumas técnicas de atuação propostas por Artaud. Mesmo não sistematizando, Artaud deixou considerações de uma atuação repleta de vida, onde o ator produz seu próprio corpo, inventa-o a partir da respiração. Isso significa que ele faz passar os sentimentos pelo espaço do corpo, com uma materialidade viva e concreta.

Aliás, em *performance*, considera-se alguma aproximação característica que é inspirada na expressividade cênica. Neste sentido, resguardam-se as devidas diferenças entre elas. A linguagem performática mantém como

característica a possibilidade de entrar nos mais variados universos, como se isto a levasse a caminhos que são desconhecidos e precisam ser compreendidos numa constante mutação, sem direito a paradas mas sim o vagar no inusitado. O seu comprometimento com os elementos cênicos – atores, diretores, texto, cenário, figurino, iluminação, maquiagem e adereços – passa por uma visão de apropriar-se de algum desses elementos quando convém à criação do artista que, supostamente, está concebendo algum ato performático. A *performance* não se limita a elementos que a compõem, mas ao contrário, seu fio condutor é a busca de novos materiais para fazer surgir outros processos criativos. O evento inteiro poderá ser desenvolvido somente com o uso de objetos que serão utilizados pelo artista como o aspecto mais significativo de sua obra. Os outros elementos, como iluminação, sonoplastia, figurino, maquiagem, e os demais, podem passar de simples pano de fundo, ou mesmo não fazerem parte da proposta estética, do evento proposto. Pode ocorrer na expressão cênica que em determinadas apresentações algum elemento receba mais atenção do que outro.

Na evolução das artes cênicas deu-se muita atenção à atuação, que pode ser abordada por teorias diferentes, mas geralmente é vista como o principal da encenação. No entanto, na *performance*, o desempenho do ator-performático poderá ser ou não ser o ponto crucial da apresentação, dependendo da concepção do trabalho. A relação com o público acontecerá de acordo com a proposta do artista. Assim, o público poderá participar ativamente do ato performático, ou então ser um agente passivo, dependendo da proposta da apresentação. No teatro, a relação entre palco e platéia se estabelece também

conforme a concepção da encenação, não existindo nenhum modelo pré-fixado neste sentido.

O espaço ou local de apresentação é escolhido conforme as motivações das linguagens, fica evidente que existem algumas concepções que leva em conta todos os aspectos do trabalho. Às vezes o local pode ser a linha mestra de todo o processo artístico. Conforme Artaud, “o espaço da cena é utilizado em todas as suas dimensões e, pode-se dizer, em todos os planos possíveis” (1984:81). Nesta reflexão evidencia-se a sugestão de uso de um espaço diferenciado, ou seja, um espaço que tenha uma razão de ser, além do espaço cênico propriamente dito. Algumas apresentações podem conceber o espaço como um desencadeador do processo criativo para a elaboração da encenação. No Brasil, o grupo *Vertigem*²⁵, sob fortes influências de Artaud, trabalhou sua trilogia bíblica nas peças *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó*, e *Apocalipse 1,11*. Essas apresentações, realizadas entre 1993 e 2002, geraram polêmica pela escolha de lugares não convencionais. O grupo assume a preocupação com o espaço como característica estética mais marcante. Para a atriz Miriam Rinaldi, “a relação entre o espaço interno (corpo do ator) e espaço externo (presídio, hospital ou igreja), cai além do que é considerado técnica profissional”. (2002:48).

No depoimento da atriz, pode-se perceber o quanto o espaço cênico é significativo para o processo de construção das cenas, ou seja, o espaço é o ponto de partida e o indutor de impulsos criativos. Para esse objetivo, o ator terá que desenvolver uma certa cumplicidade com o espaço e, por meio de seus

²⁵ LABAKI (2002:24). O Teatro *Vertigem* é o mais importante grupo de teatro a surgir no Brasil nos anos de 1990. O encenador é Antônio Araújo. Ainda que a trajetória do grupo só possa ser compreendida à luz da contribuição dos atores e de colaboradores.

sentidos, resgatar as sensações adquiridas. A experiência realizou-se nos seguintes locais: hospital; presídio e igreja. Aparentemente, esse lugar é apenas um espaço, no entanto, eles evocam uma latência da passagem dos seres humanos que vivenciaram diversas experiências, que podem ser de sofrimento, desamparo ou fé, porque os sentimentos são da ordem do inefável. Neste sentido, o grupo *Cena 11*²⁶, tal qual o grupo Vertigem, valoriza o espaço cênico e o vivencia como um elemento inspirador de signos.

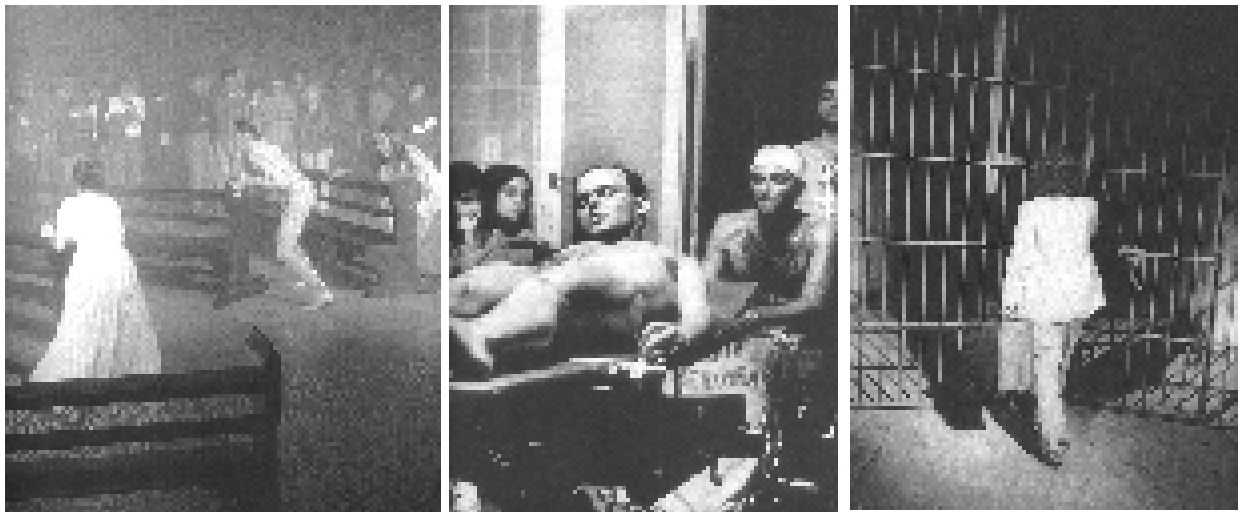


Imagem 16: Antônio Araújo, Trilogia Bíblica: O Paraíso Perdido, 1992; O Livro de Jó, 1995; Apocalipse 1.11, 2000

Fonte: NESTROVSKI (2002:101,167,275)

²⁶ SPANGHERO (2003:16). Grupo *Cena 11* de dança contemporânea. Direção de Alejandro Ahmed.

Na concepção de suas coreografias, o espaço não se limita a simples marcações, e sim como intenção de domínio de todos os espaços possíveis, saindo do senso comum e ampliando os limites impostos pela própria condição humana, que não se conforma. Por isto, a arte consta de uma infatigável busca de rompimento.



Imagem 17: Alejandro Ahmed, Violência, 2000
Fonte: SPANGHERO (2003:94)

A poética de Artaud já exprime a idéia de buscar uma atuação relacionada com o espaço cênico, que seria totalmente tomado pela presença de atuentes e espectadores imergidos na vibração da apresentação: “[...] através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que deixam inutilizadas nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras.”(ARTAUD, 1984:72).

As vibrações do seu discurso repletas de uma vitalidade de arte visceral é capaz de atingir o público e contagiar os grupos contemporâneos. Os espetáculos

dos grupos *Vertigem*, *Cena 11* e *La Fura dels Baus* adquirem certas características da proposta de Artaud. Isto se configura pela busca de lugares não convencionais, no uso alternativo do texto dramático, tendo como base um processo inverso ao do teatro que é calcado somente na peça dramática. Enfim, as vibrações trazem à cena uma atuação visceral e provocativa.

Com base no pensamento de Cohen, segundo o qual a *performance* é uma expressão cênica, compreende-se que a linguagem performática apropria-se da expressão cênica, abrangendo os mesmos sentidos moveidivos no contato ao vivo com seu público. As singularidades no campo da *performance*, assim como no campo teatral, inspiram-se no influxo da poética artaudiana, refletindo a força visceral, colocando-as em movimento. Torna-se evidente que a expressão cênica coexiste no evento performático. Artaud (1984) afirma que o teatro é o único lugar em que um gesto não pode ser retomado uma segunda vez. Tal acontecimento é presenciado na *performance*, na efemeridade de sua apresentação.

Algumas reflexões sobre *performance* extraídas de Villar (2003:76), dão conta de que Michael Kirby, em 1987, considera que todo teatro é *performance*, mas nem toda *performance* é teatro. Herbert Blau, em 1992, falava de um tempo em que, se fosse mencionada a palavra *performance*, automaticamente estar-se-ia falando de teatro. Elin Diamond, em 1996, argumenta que se *performance* for o reverso de teatro convencional, o teatro, por sua vez, será o reverso de *performance*. Déb Magolin, em 1997, considera a *performance* como um teatro de inclusão, isto é, qualquer pessoa a princípio pode fazer. A *performance* é considerada por alguns críticos, acadêmicos e artistas a expressão legítima do teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda.

Embora as expressões cênicas e performáticas construam-se a partir de contextos diferenciados, elas provocam convergências e divergências, numa confusão de fronteiras de uma sobre a outra. Na contextualização histórica da *performance*, percebe-se que os manifestos e os movimentos de outras linguagens artísticas (visuais, cênicas, musicais, etc) são aceitas no sentido de usarem a *performance* como manifestação de suas produções artísticas. Em outra circunstância, a *performance* utiliza-se de suas potencialidades expressivas para as suas apresentações.

As *performances* são construídas e apresentadas no *entre* (VILLAR: 2003) porque elas conseguem abrigar e aglutinar diversas influências. Talvez a denominação de *performance* para qualquer evento contemporâneo de difícil denominação, deva-se à maneira como ocorre a sua inserção no universo artístico, mantendo visíveis aceitabilidade e fusão.

Nos últimos tempos, o termo *performance* expandiu-se em áreas para além das artes, como a antropologia, a literatura, e outras. Neste sentido, existe uma dilatação de seu significado, dificultando ainda mais um conceito preciso. Convém considerar a sua especificidade de atuação nos diversos campos de conhecimento. Vê-se, às vezes, um certo predomínio das cênicas, das artes visuais, da música, da literatura e de novas mídias. Também ocorrem aglutinações de todas as linguagens em um emaranhado de informações. As referências de identificação de uma linguagem específica tornam-se irrelevantes. Talvez a sua maior provocação, seja a de trazer os tais terrenos movediços, próprios do contexto contemporâneo.

Como vem sendo dito um dos traços mais importantes da *performance* é a presença da interdisciplinaridade artística como uma linha mestra e condutora das inúmeras interferências no universo das artes. Simbolicamente, pode-se fazer um paralelo da definição de *performance* com o mito de Teseu, onde este, ao adentrar o labirinto do minotauro, recebe um fio de sua amada para ter acesso à saída, fato este que o livra de perder-se. À diferença do mito de Teseu, a linguagem performática não tem um fio que servia para a sua saída, ou seja, uma vez que se entra no labirinto, visitam-se os vários compartimentos vazios ou repletos de indagações e de surpresas instigantes. O que traz para a realidade imediata é que quanto mais adentra-se no seu caminho, mais imerso fica-se no emaranhado de dúvidas. Ao mesmo tempo, o labirinto é repleto de arte, e ela, a *performance*, conserva o processo contínuo de transformação e a possibilidade de diálogos entre os interessados em compartilhar de novas propostas artísticas.