Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Tarefas:

Uma estratégia para criação de performances

Elcio Gimenez Rossini

Porto Alegre, 2011.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Elcio Gimenez Rossini

Tarefas: Uma estratégia para criação de performances.

Tese apresentada como instrumento parcial para obtenção do título de Doutor com a concentração em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais – ênfase em Poéticas Visuais sob orientação da Prof.ª Dr.ª Romanita Disconzi.

Porto Alegre, 2011.

TERMO DE APROVAÇÃO

Elcio Gimenez Rossini

Tarefas: Uma estratégia para criação de performances.

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais – ênfase em Poéticas Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Prof.ª Dr.ª Romanita Disconzi - UFRGS
(Orientador)

Prof. Dr. Flávio Gonçalves - UFRGS

Prof.ª Dr.ª Inês Marocco - UFRGS

Prof.ª Dr.ª Maria Amélia Bulhões - UFRGS

Prof.ª Dr.ª Sandra Mayer Nunes - UDESC

Agradecimentos:

Romanita Disconzi, Elaine Tedesco,
Daniel Tércio, Departamento de Arte Dramática
da UFRGS, Florência Battiti,
Clovis Martins Costa, Fabiana Mendes, Cynthia
Müller, Mariane Sobrosa Ramos, Carolina Garcia,
Luis Cardoso, José Benetti, Kátia Prates,
Tatiana da Rosa, Cibele Sastre.

RESUMO

Tarefas: uma estratégia para criação de performances é uma pesquisa em poéticas visuais que teve origem no processo de criação de *Figuras e Fantasmas* e nos desdobramentos que as apresentações públicas desta performance produziram. A investigação teórica e prática desenvolvida para performance *Figuras e Fantasmas* conduziu este estudo à noção de tarefa, um processo de trabalho criado por Anna Halprin, no final dos anos 1950. Estudamos a tarefa em termos processuais e conceituais e, a partir desse referencial teórico, analisamos os meios pelos quais podemos empregar contemporaneamente um procedimento que espelha uma época na qual a simbiose entre arte e vida somada ao papel do artista estavam em questão. Nossa investigação propõe um recorte que elegeu a não-atuação, atuação, repetição e duração como elementos estruturais das tarefas. Constatamos que esses elementos dosados e articulados permitem que noção original de tarefa possa ser atualizada.

Palavras chaves: tarefa, não-atuação, atuação, repetição, duração

ABSTRACT

Tasks: an strategy to the creation of performances is a research in Visual Poetics that was originated with the process of creation of *Figuras e Fantasmas* and the results that unfolded from its public presentations. The theoretical and practical investigations developed for the performance *Figuras e Fantasmas* directed this study to the notion of task, that was a process of work created by Anna Halprin in the end of the 1950s. From these theoretical references, the task was studied in processual and conceptual terms and there was made an analysis of the means through which, contemporaneosly, we could use a procedure mirroring a period when the symbiosis between art and life in conjunction with the role of the artist were in question. In this investigation, the not-acting, acting, repetition and duration were chosen as structural elements of the tasks. It was verified that these elements - measured and articulated - allow the original notion of task to be updated.

Key-Words: Task, acting– not-acting- duration–repetition

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Textura sobre veludo vermelho	15
Fig. 2	Investigação para uma performance	16
Fig. 3	*Trama*	17
Fig. 4	Exercício para criação de figuras com objetos e roupas	18
Fig. 5	Ensaio da performance *Figuras e Fantasmas*	19
Fig. 6	Apresentação da performance *Figuras e Fantasmas*	20
Fig. 7	*Figuras e Fantasmas* (video documento)	21
Fig. 8	*Figuras e Fantasmas* (apresentação durante o Conexão Sul)	22
Fig. 9	*Palavra*s (anotação em vídeo)	23
Fig. 10	*Palavras* (Pinacoteca da Feevale)	24
Fig. 11	*Palavras* (Pinacoteca da Feevale)	25
Fig. 12	*Palavras* (Pinacoteca da Feevale)	26
Fig. 13	Montagem para performance *Trama*	27
Fig. 14	*Trama* (5ª Bienal Internacional de Arte Têxtil)	28
Fig. 15	*Ato Sem Título*	29
Fig. 16	*Ato Sem Título*	30
Fig. 17	Anna Halprin, *Four-Legged Stool.*	57
Fig. 18	Anna Halprin, *Exposizione*.	58
Fig. 19	Anna Halprin, *Parades and Changes*.	59
Fig. 20	Anne Juren e Kroot Juurak, *Look Look*.	60
Fig. 21	Gabriel Hernández, *A dire rien qu´être à quoi dire*.	60
Fig. 22	Anne Collod, *Parades and Changes Replays*.	60
Fig. 23	Vanessa Beecroft, *VB51*.	87
Fig. 24	Vanessa Beecroft, *VB51*.	88
Fig. 25	Marcia X, *Ação de Graças*.	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA 14

Capítulo I TAREFAS
1.1 APRESENTAÇÃO DE ANTECEDENTES 31
1.2 PRIMEIRA EXPLORAÇÃO DA NOÇÃO DE TAREFA 35
1.3 AS ORIGENS DO CONCEITO DE TAREFA 37
1.4 ALÉM DO COTIDIANO 44
1.5 TAREFA E IMPROVISAÇÃO – uma proposta prática 46
1.6 TAREFAS E *SCORE* 49
1.7 TAREFAS, ATIVIDADES E AÇÕES FÍSICAS 51

Capítulo II ATUAÇÃO
2.1 *FIGURAS E FANTASMAS* 61
2.2 FANTASMAS 63
2.3 FIGURAS 65
2.4 ENTRE ATUAR E NÃO-ATUAR 68
2.5 *VB51* 75
2.6 *AÇÃO DE GRAÇAS* 79
2.7 MARCIA X – NÃO-ATUAÇÃO 81
2.8 ATUAÇÃO, NÃO-ATUAÇÃO E O TEMPO 85

Capitulo III TRÊS MODOS DE PENSAR A DURAÇÃO
3.1 A DURAÇÃO E OS LIMITES DO CORPO 90
3.2 O TEMPO EM SUSPENSÃO - O TEATRO DE BOB WILSON 93
3.3 A DURAÇÃO EM *FIGURAS E FANTASMAS* 96
3.4 *CONEXÃO SUL* 99

Capítulo IV REPETIÇÕES
4.1 ACUMULAR, REPETIR E DESAPARECER 105
4.2 REPETIÇÃO E PERFORMANCE 111
4.3 A REPETIÇÃO NA OBRA DE PINA BAUSCH 113
4.4 DUAS ABORDAGENS SOBRE REPETIÇÃO 116
4.5 REPETIÇÃO EM *FIGURAS E FANTASMAS* 118

Capítulo V BIFURCAÇÕES
5.1 *PALAVRAS* 123
5.2 A PRESENÇA DO PERSONAGEM E A NECESSIDADE DA ATUAÇÃO 126
5.3 LUGAR E PERFORMANCE 129
5.4 A TEATRALIDADE ESVAZIADA 131
5.5 *ABAJUR* 136
5.6 *ATO SEM TÍTULO* 138

CONCLUSÃO 142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 147

INTRODUÇÃO

Este estudo se dedica a investigar as implicações decorrentes do uso de tarefas no processo de criação e no resultado final de uma série de performances que venho realizando nos últimos anos. O emprego das tarefas na constituição desses trabalhos implica na pesquisa de conceitos correlatos, como atuação/não-atuação, diferenças e repetições, duração e a relação entre performance, lugar e audiência.

A noção de tarefa foi criada a partir de 1957, por Anna Halprin[1] (*task oriented*). O termo está intimamente ligado à experiência cotidiana, no entanto, no campo da arte, as tarefas adquirem uma extensão mais ampla. Podemos entender a tarefa como limite e, ao mesmo tempo, como abertura. Limite porque determina a ação ou ações a serem realizadas; e abertura porque não diz o "como" as ações devem ser realizadas. A tarefa é um procedimento e, concomitantemente, um conceito que pode ser encontrado em performances e happenings realizados por artistas que se tornaram, nos últimos anos, referências importantes para o estudo da performance.

A presente pesquisa aponta para o seguinte problema de partida: tarefa é um procedimento que surgiu, no final dos anos 1950, propondo uma ruptura com a estética da dança moderna a partir do deslocamento das ações cotidianas para o campo da arte, sendo empregada, nos anos subsequentes, na realização de performances de dança, teatro e artes visuais. Considerando que a tarefa foi um dos procedimentos que colocou em pauta a conexão entre arte e a vida e questionou o papel do artista, temas marcantes para a década de 1960, atualmente, a tarefa, em

1 CAUX, Jaqueline. *Anna Halprin à l'origine de la performance*. Lyon: Panamá Musées et Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2006.

sua dimensão conceitual, tem potencial para formular questões relevantes para a arte contemporânea?

Alguns artistas contemporâneos utilizam, na criação de suas proposições, procedimentos, conceitos e mesmo formas estéticas que pertenceram e caracterizaram a arte de um passado cada vez mais recente. Atualizando e ressignificando essas fontes históricas, eles criam trabalhos que são, indiscutivelmente, proposições contemporâneas. Por esse motivo, a hipótese que norteia o percurso desta investigação considera que as tarefas criadas por Anna Halprin podem articular questões pertinentes à arte atual. Questões que irão além da simples incorporação do cotidiano na criação de performances, do reconhecimento da individualidade dos corpos e da simbiose entre arte e a vida, marcas indeléveis da década de 1960. Porém, para tal será necessário reconhecer e analisar a estrutura conceitual e processual das tarefas, quer dizer, daqueles elementos que, imbricados, constituem-nas. Operar diretamente nessa estrutura conceitual e processual, uma espécie de DNA da tarefa, permitirá criarmos trabalhos contemporâneos e, dessa forma, atualizar e ressignificar o uso das tarefas.

A metodologia de trabalho está estruturada na correlação entre a prática do artista e a reflexão teórica, duas fontes que se relacionam e se interpenetram. A primeira é estudada a partir da reconstituição do processo de criação desde a elaboração da performance propriamente dita até a experiência das apresentações públicas incluindo as modificações que o encontro com o público produziu e o modo pelo qual essas modificações foram incorporadas ao trabalho. Esse levantamento é feito através de uma narrativa que objetiva mapear os acontecimentos e também revelar, dentro do possível, considerando que parte dessa reconstituição depende da memória e, portanto, está sempre sendo de alguma forma atualizada, o “como” as questões que fundamentam o trabalho são articuladas, desenvolvidas, transformadas e consolidadas. Por meio dessa reconstituição do processo de criação são

identificados os conceitos que surgiram no âmbito das performances *Figuras e Fantasmas*[2] e *Palavras*,[3] que desencadearam esta pesquisa.

A segunda fonte fornece subsídios para investigação e analise dos conceitos identificados, a saber: tarefa, duração, repetição, atuação e não-atuação no campo da arte e também o seu cruzamento com áreas afins. A análise de trabalhos de outros artistas, através das leituras de obras, é outra fonte importante para definição dos conceitos acima citados. Ressaltamos que a exploração teórica dará prioridade, sempre que possível, à palavra do artista e a toda reflexão teórica, registrada em artigos ou entrevistas, produzidos ou concedidas pelos artistas.

Os quatro primeiros capítulos tratam de analisar os conceitos que fundamentam a pesquisa prática e teórica nomeadamente: tarefas, não-atuação e atuação, duração e repetição, sempre com referência à *performance Figuras e Fantasmas.*

O primeiro capítulo descreve as principais etapas do processo de criação que deu origem a pesquisa e analisa a noção histórica de tarefa; a origem do termo criado por Anna Halprin; o emprego desse procedimento; o que a artista pretendia obter através do uso de tarefas em seus trabalhos e os conceitos correlatos a essa noção. *Tarefas* e improvisações são procedimentos distintos? O que esses dois procedimentos têm em comum? Procuro também traçar um paralelo entre as tarefas utilizadas nos trabalhos de Anna Halprin e as *atividades* e, em especial, as *ações físicas* presentes nas pesquisas teatrais de Jerzy Grotowski.

O segundo capítulo, analisa a performance *Figuras e* Fantasmas criada a partir da tarefa de vestir roupas e objetos e ficar em exposição. O *performer* veste peças de roupas das mais variadas formas possíveis e fica diante do público em exposição

2 *Figuras e Fantasmas* é uma performance que tem como tarefa vestir e desvestir roupas e objetos. Com as roupas e objetos o *performer* deve criar uma figura e, logo em seguida, ficar diante do público em exposição.

3 *Palavras* é uma performance na qual duas figuras sem cabeça, vestindo a mesma roupa, estão sentadas cada uma na cabeceira de uma mesa. Uma de frente para outra, a partir dessa posição, realizam uma sequência de movimentos muito semelhantes. Deitam o tronco sobre a mesa, levantam-se, voltam a sentar-se, estendem os braços sobre a mesa e assim por diante. Há, no movimento repetitivo dessas figuras, a eminência de um diálogo que nunca acontece.

para, logo em seguida, desvestir-se e mais uma vez vestir-se com uma nova combinação. Os artistas que criam suas performances a partir de tarefas não trabalham, habitualmente, com personagens, isto é, a ação não depende da interpretação de um papel. Este problema, amplamente discutido com os *performers* que participaram de *Figuras e Fantasmas,* é abordado segundo o ponto de vista de Michael Kirby através de seu artigo *Acting no-acting*[4], no qual o autor analisa as estruturas da atuação criando uma escala que vai da não-atuação para a atuação. Para Kirby, existem quantidades de atuação que são associadas ao *performer*, mesmo que ele não aja no sentido de representar, simular ou personificar. Portanto, atuação nem sempre é algo dado pelo *performer,* mas algo que pode ser associado a ele independentemente de o *performer* estar atuando ou não.

O tempo no sentido de duração é abordado no terceiro capítulo. Assim, buscamos distinguir o tempo objetivo, mensurável da duração ou tempo vivido. Primeiro através da leitura de performances de dança, teatro e artes visuais que utilizam o tempo como matéria; e não como representação. O tempo passou a ser uma questão fundamental para artistas como Marina Abramovic e Robert Wilson, bem como nos filmes de Andy Warhol. O tempo pode ser explorado em sua dimensão plástica como faz Robert Wilson. A tempo pode colocar em questão os limites da resistência física ou da energia pessoal do *performer* como faz Marina Abramovic em muitos de seus trabalhos. O tempo na obras desses artistas não é apenas uma contingência estrutural da ação é um "material" utilizado para explorar valores poético e semântico específico.

Pensar em tarefa, de certa forma, é pensar em repetição, não em repetição mecânica, mas em ciclos ou grupos de ações que se repetem. O quarto capítulo foi dedicado ao estudo da repetição. A repetição quando empregada no campo da arte expressa conteúdos que ultrapassam, por exemplo, a estrutura de uma tarefa cotidiana. Procurei fazer um levantamento dos diferentes aspectos e significações

4 KIRBY, Michael. "On acting and not-acting". In: B. ZARILLI, Philip. *Acting (re)considered*. London and New York: Routledge, 1998.

que a repetição assume em obras de artes visuais e de dança, a partir desse referencial analisei a importância e o significado da repetição na performance *Figuras e Fantasmas*.

Por fim dedicamos o último capítulo ao estudo dos trabalhos que foram criados vieram em decorrê ncia da performance *Figuras e Fantasmas - Palavras e Ato Sem título*[5]. Essa escolha se deve ao fato que cada um deles apresenta um desvio, em relação as tarefas como processo e conceito. Esses trabalhos apontam, cada um a seu turno, para novos percursos e refletem um processo de criação aberto em contínua transformação, no qual os conceitos iniciais vão sendo ajustados e reavaliados e modificados.

Por esse motivo não entendemos as tarefas apenas como um processo de trabalho que é repetido para obtenção de resultados específicos vinculados sempre a uma mesma esfera conceitual. O estudo e a compreensão dos elementos que constituem as tarefas e o objetivo de revisitá-las, dentro de uma perspectiva contemporânea, nos permiti empregá-las como uma estratégia na criação de performances o que implica, a cada nova proposição de trabalho, numa articulação específica conforme as circunstancias exigirem. A palavra estratégia ligada em sua origem articulação militar para conquista e manutenção de territórios nessa pesquisa estratégia será compreendida como um conjunto de recursos organizados para se atingir um fim. Os nossos recursos são atuação, não atuação, repetição e duração elementos essenciais e estruturais da noção geral de tarefa. Quando combinados, dosados e posicionados produzem resultados particulares que podem, em alguns casos, se distanciarem da ideia original das tarefas de Halprin.

5 Na performance *Ato sem título* o *perfromer* está sentado ao lado de um emaranhado de balões espaguete. Na mão, a vista e ao alcance do público, ele tem um pequeno prato e porcelana branco com alfinetes. Os alfinetes estão a disposição do púbico que pode decidir se a o objeto ao lado do *perfromer* está ali para ser destruído ou não.

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DAS PERFORMANCES :

TRAMA

FIGURAS E FANTASMAS

PALAVRAS

ATO SEM TÍTULO

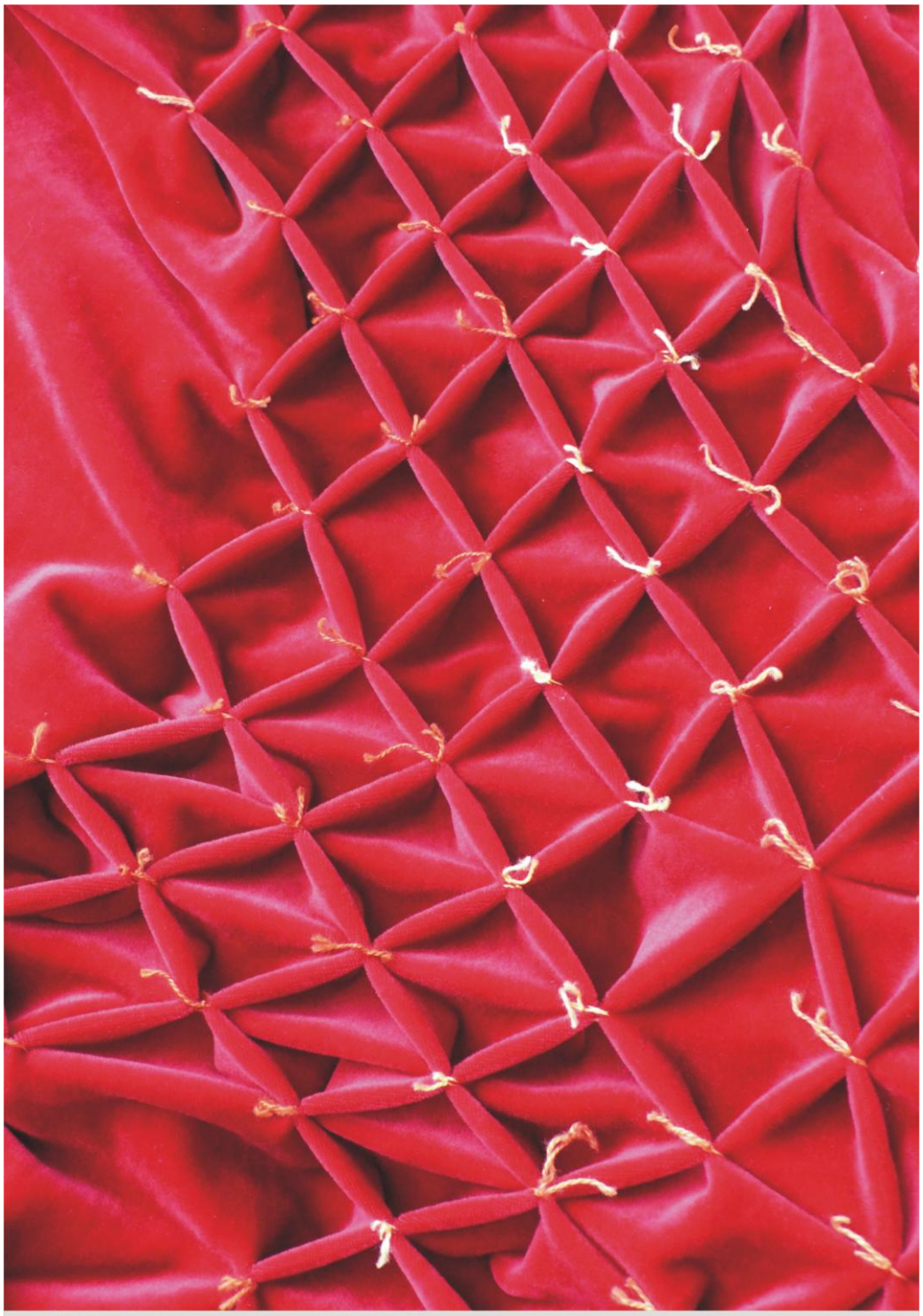

Fig. 1
Elcio Rossini
Textura sobre veludo vermelho.
Ano de produção: 2004.

Fig.2
Elcio Rossini
Investigação para uma performance: tentativas para utilizar o veludo vermelho.
Ano de produção: 2004 e 2005.

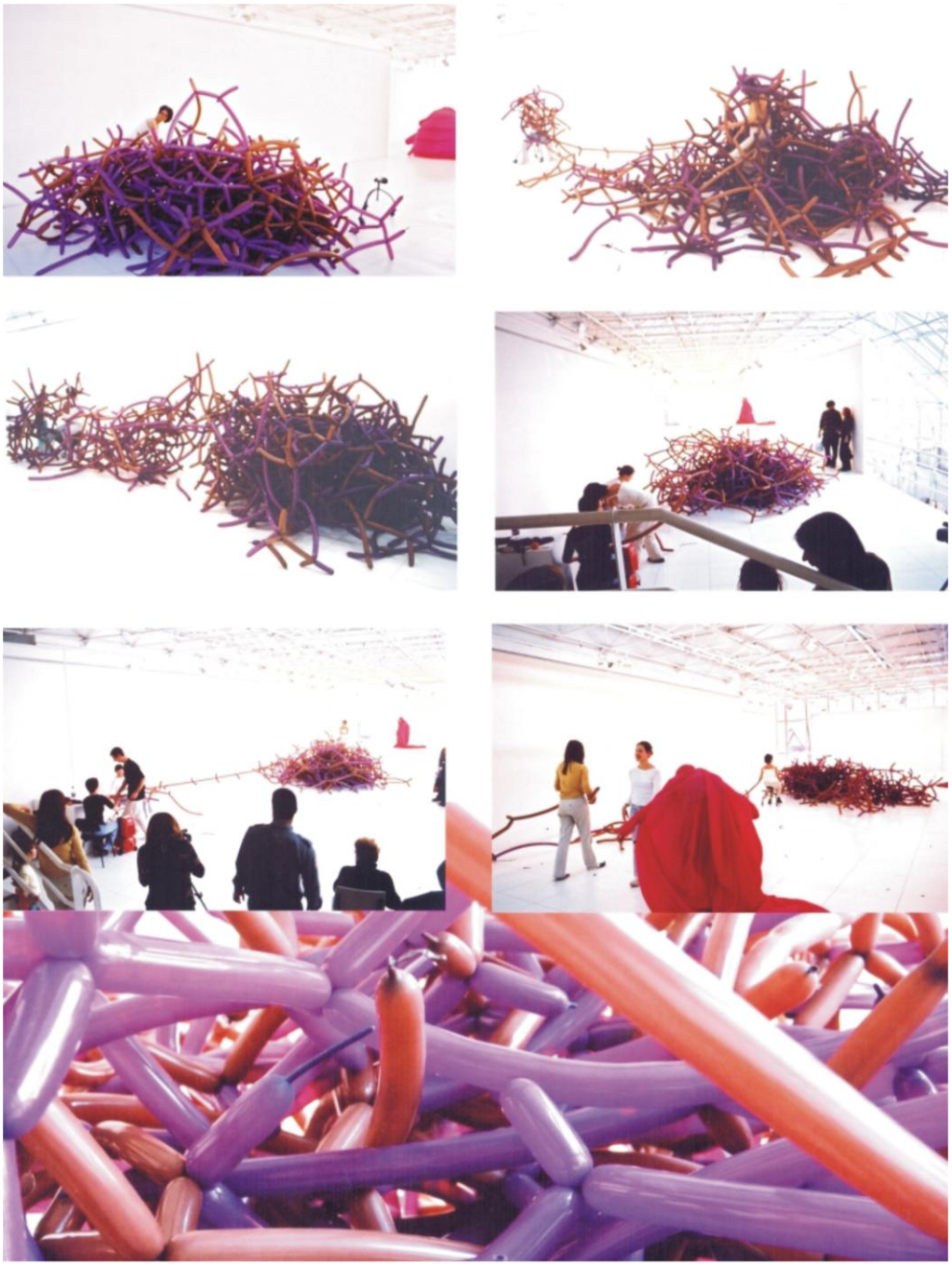

Fig. 3
Elcio Rossini
Trama. Galeria Xico Stokinger, Casa de Cultura Mário Quintana.
Ano de produção: 2004.
Performers: Cibele Sastre, Tatiana da Rosa, Elcio Rossini.

Fig. 4
Exercício para criação de figuras com objetos, tecidos e roupas.
Laboratório de Teatro III.
Departamento de Arte Dramática, UFRGS.
Ano de produção: 2005.

Fig. 5
Elcio Rossini
Ensaio da performance
Figuras e Fantasmas.
Laboratório de Teatro III,
Departamento de Arte Dramática,
UFRGS.
Ano de produção: 2005.
Performers: Cintia Müller,
Mariane Ramos Sobrosa,
Fabiana Mendes.

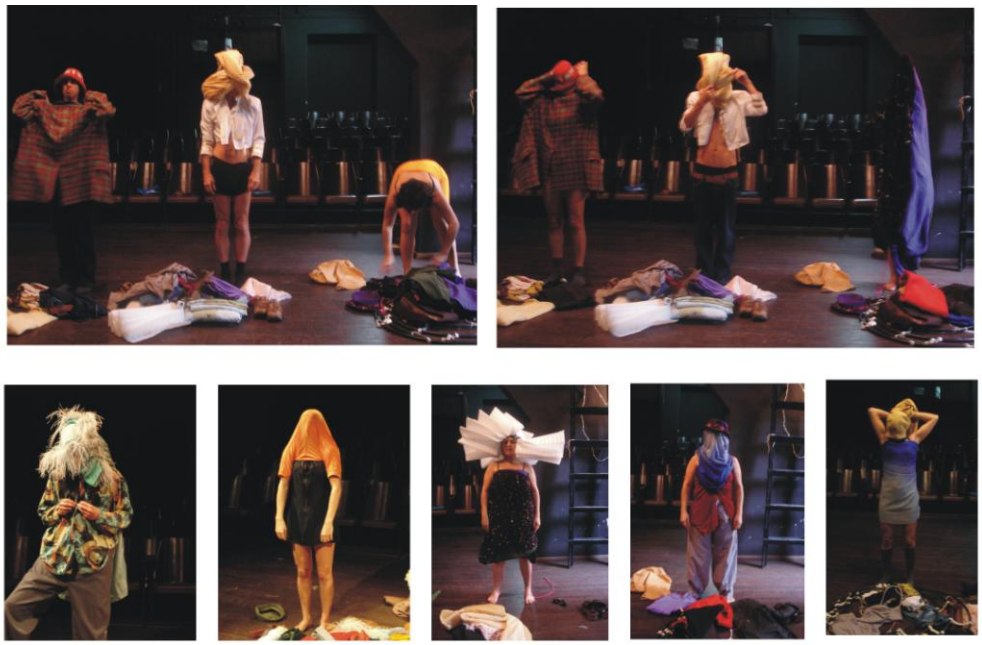

Fig. 6
Elcio Rossini
Apresentação da performance *Figuras e Fantasmas.*
Laboratório de Teatro III, Departamento de Arte Dramática, UFRGS.
Ano de produção: 2005.
Performers: Cintia Müller, Elcio Rossini, Fabiana Mendes.

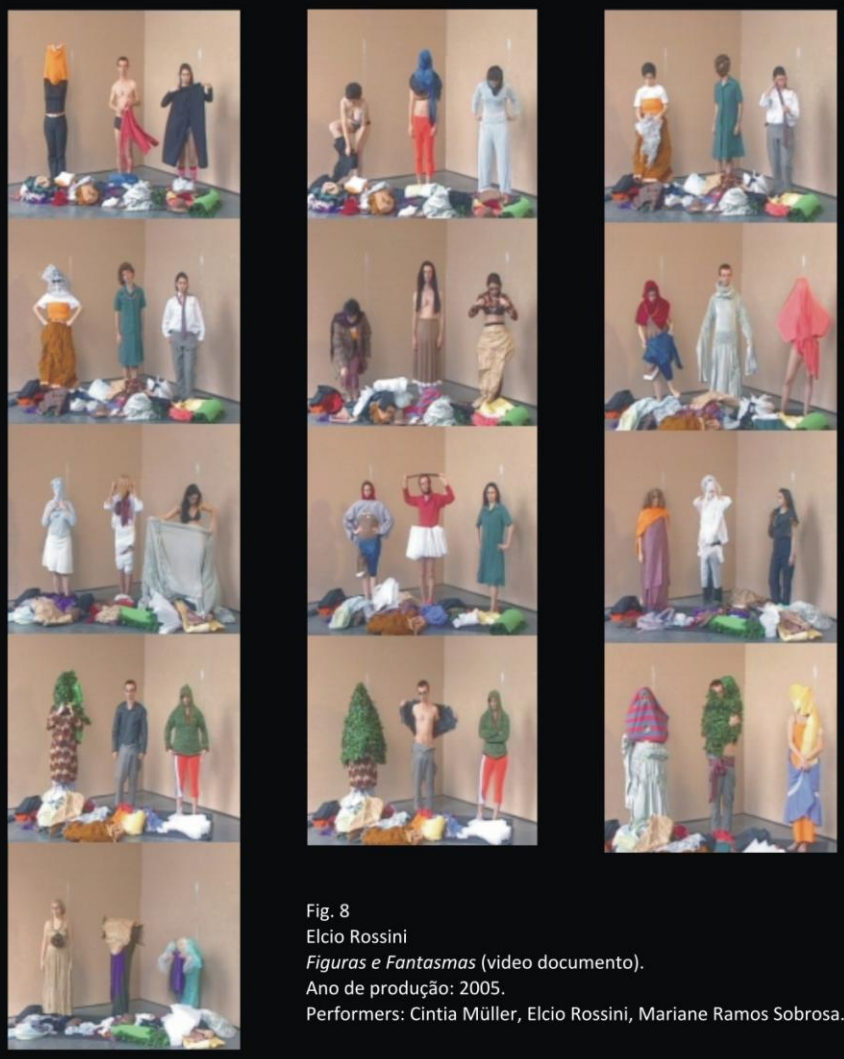

Fig. 8
Elcio Rossini
Figuras e Fantasmas (video documento).
Ano de produção: 2005.
Performers: Cintia Müller, Elcio Rossini, Mariane Ramos Sobrosa.

Fig. 8
Elcio Rossini
Figuras e Fantasmas.
Conexão Sul: Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul.
Saguão do teatro Túlio Piva.
Ano de produção: 2006.
Performers: Carolina Garcia, Elcio Rossini, Fabiana Mendes.

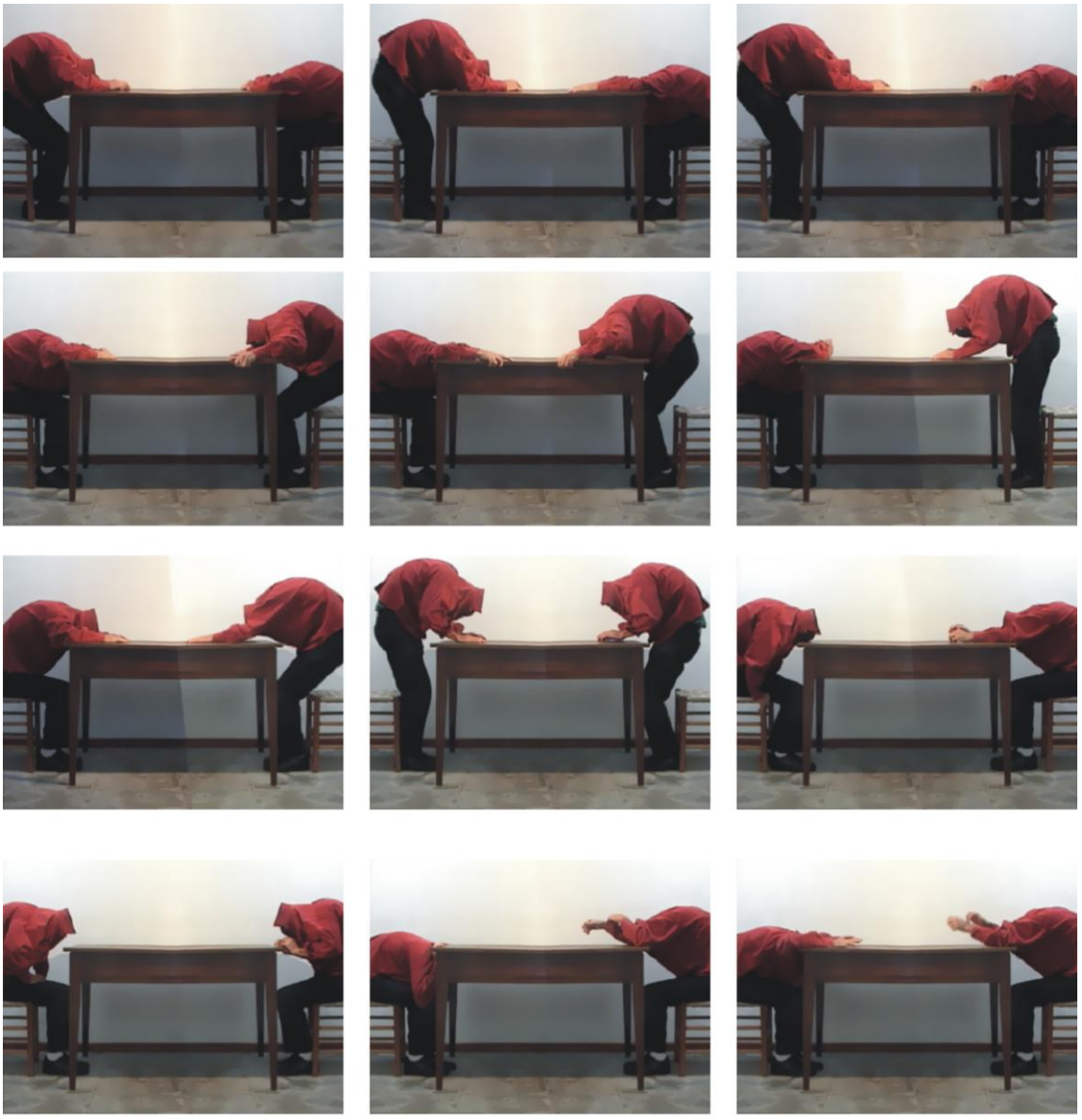

Fig. 9
Elcio Rossini
Palavras. Anotação em vídeo.
Ano de produção: 2006.
Performer: Elcio Rossini

Fig. 10
Elcio Rossini
Palavras. Pinacoteca da Feevale.
Ano de produção: 2010.
Performer: Elcio Rossini, José Benetti.

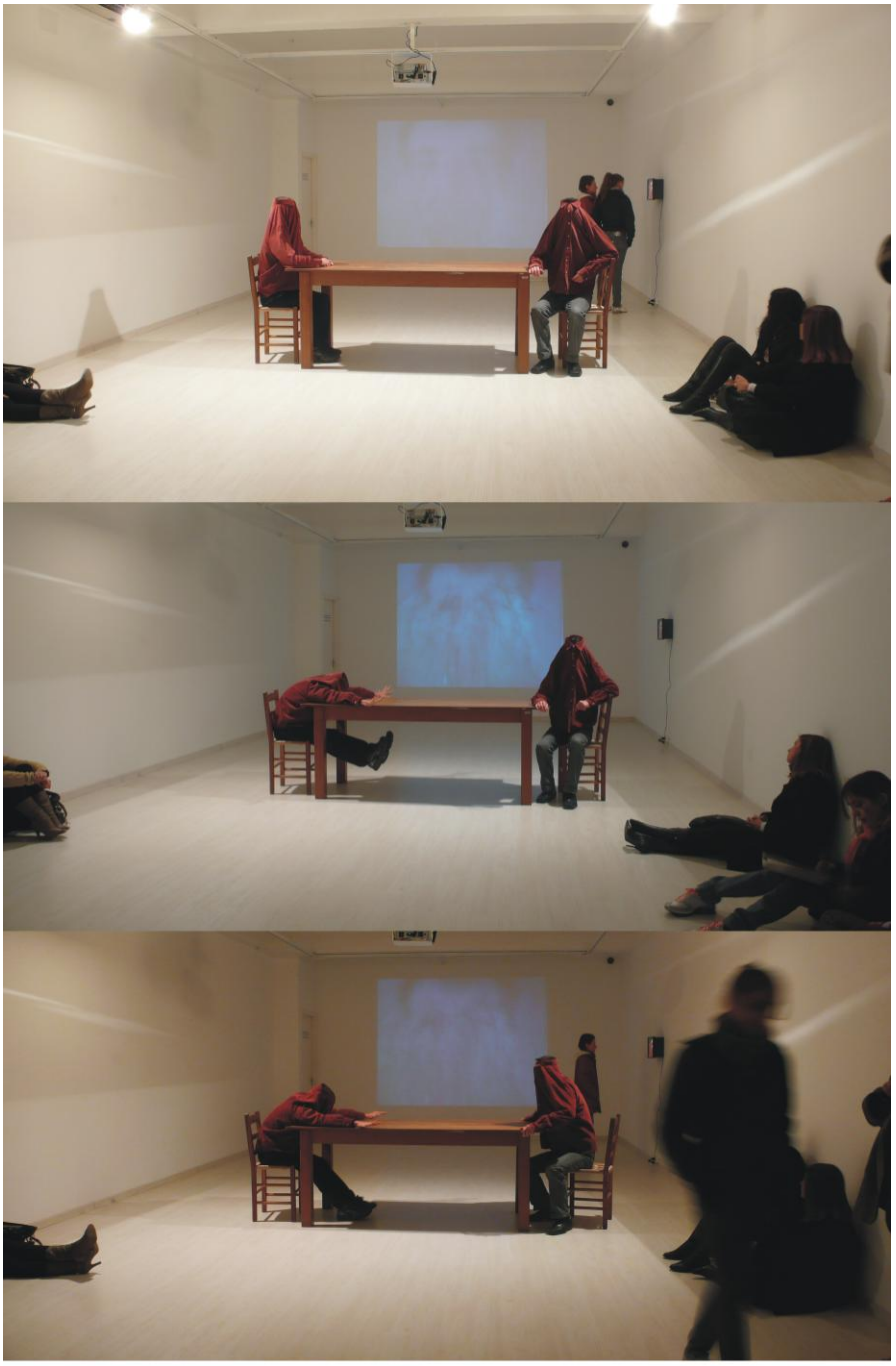

Fig. 11
Elcio Rossini
Palavras. Pinacoteca da Feevale.
Ano de produção: 2010.
Performer: Elcio Rossini, José Benetti.

Fig. 12
Elcio Rossini
Palavras. Pinacoteca da Feevale.
Ano de produção: 2010.
Performer: Elcio Rossini, José Benetti.

Fig.13
Elcio Rossini
Montagem para a performance Trama. *5ª Bienal Internacional de Arte Textil.*
Palais de Glace, Buenos Aires.
Ano de produção: 2009.
Performers: Elcio Rossini

Fig.14
Elcio Rossini
Trama. 5ª Bienal Internacional de Arte Textil.
Palais de Glace, Buenos Aires.
Ano de produção: 2009
Performers: Elcio Rossini

Fig.15
Elcio Rossini
Ato Sem Título.
Exposição *Autochoque: ensaios sobre impacto,* Usina do Gasômetro.
Ano de produção: 2010.
Performers: Elcio Rossini

Fig.16
Elcio Rossini
Ato Sem Título.
Exposição Autochoque: ensaios sobre impacto, Usina do Gasômetro.
Ano de produção: 2010.
Performers: Elcio Rossini

Capítulo I **TAREFAS**

1.1 APRESENTAÇÃO DE ANTECEDENTES

Entre 2002 e 2004, realizei uma série de trabalhos que intitulei *Objetos para ação*. A proposta desta série foi criar objetos que propusessem uma estreita relação com os movimentos do corpo, um diálogo em que não houvesse a preponderância de um sobre o outro[6]. Ou seja, a criação de objetos que só existiriam verdadeiramente no encontro com o movimento do corpo; do contrário, seriam apenas potencialidades, latências. Um exemplo dessa proposição são os objetos *Infláveis*, que para revelarem sua forma precisam que o *performer* corra, agite os braços, capture o ar. E o ar capturado, dentro do objeto de tecido, é modelado conforme o *performer* age sobre ele. Outro exemplo da mesma série são os *Andadores*, objetos com rodas que associados ao corpo modificam o deslocamento do *peformer* pelo espaço. Na série *Objetos para ação,* o processo de criação estava dividido em duas etapas - na primeira, o objeto era elaborado no atelier (projeto, protótipos e confecção), na segunda, o objeto era explorado pelos atores e dançarinos. Desta exploração, selecionávamos movimentos que depois eram aprimorados e organizados em uma performance. No mesmo período, produzi a dissertação de mestrado *Objetos para ação,* tendo essa série de trabalhos como tema.

6 Podemos pensar que o corpo, pelo movimento, tem a função de ser um manipulador do objeto, da mesma maneira que se pode emprestar, através das mãos, uma certa vivacidade a um fantoche. Podemos, também, considerar que haja alguma semelhança com uma questão proposta pelo teatro contemporâneo, na qual, o ator, pela maneira de utilizar um determinado objeto, modifica sua função. Por exemplo, se ele coloca uma cadeira na frente de seu peito e passa a usá-la como um escudo, ou se a coloca sobre a cabeça e faz dela uma coroa, cada uma dessas posições da cadeira será completada pelo ator com uma ação e com uma postura corporal que ancore o novo significado dado ao objeto.

Depois de um tempo, manter a coerência dessa proposta me pareceu cada vez mais difícil, assim, o que, no início, era um motivo instigante para pesquisa, foi se tornando um limite incômodo. *Trama* foi a última performance da série *Objetos para ação* e marcou uma transição a partir da qual comecei a pensar numa performance que não tivesse todos os movimentos ensaiados, como eu vinha fazendo nos *Objetos para ação,* que deixasse espaços abertos para o acaso, para as imprecisões.[7] Queria me surpreender com algo inesperado que apontasse para outro caminho.

Havia no atelier um material disponível, seis cortinas de veludo vermelho[8] que foram parte de um cenário de teatro. No centro das cortinas, havia um trabalho artesanal que prendia dobras do tecido como se estas fossem um fole. Resolvi, então, criar algo parecido usando o mesmo procedimento em toda extensão do tecido. Com agulha e linha, dobras do tecido eram presas produzindo, sobre o plano vermelho, volumes. A textura que estava sendo produzida não respeitava, como a original, um padrão regular, uma vez que a direção e o tamanho das dobras variavam ao acaso. Produzir esse relevo dependia de um trabalho repetitivo que consumia horas diárias (Fig. 1).

O tecido, com esse procedimento, ganhava elasticidade porque as dobras funcionavam como pequenos foles, a textura parecia “bonita” e isso me estimulava a continuar. Havia, também, o prazer da própria tarefa e dos pensamentos que fluíam livremente, algumas vezes, eram sobre o trabalho e sondavam as possíveis maneiras de realizar uma performance com aquele objeto ainda indefinido. Outras vezes, surgiam imagens metafóricas ligadas à tarefa que estava sendo feita.

---

7 As performance da série *Objetos para ação* exigiam um conjunto de procedimentos rígidos para sua realização. A confecção do objeto dependia da execução de protótipos e de teste até a forma final ser obtida. Depois, para as apresentações, havia a necessidade de uma exploração corporal do objeto o que implicava tempo e dedicação. Durante essa exploração, eram selecionados movimentos que mais tarde deveriam ser exaustivamente ensaiados. E, por fim, estes movimentos eram associados a outros elementos e adaptados ao lugar de apresentação.

8 Seis cortinas com seis metros de comprimento e por um metro e meio de largura cada uma.

“Bordado de nós, tarefa insistente que desperta fantasmas, teias, aranhas, mulheres, Penélope, casulo, metamorfose”.[9]

A confecção da textura sobre o tecido e tudo que dela decorreu, tanto no âmbito simbólico como no prático, levou-me a pensar que uma tarefa comum estabelecia um conjunto de ações corporais que poderiam ser utilizadas diretamente na constituição de uma performance. Procurei maneiras de utilizar essa experiência como matriz da próxima performance, no entanto, feitas algumas tentativas no atelier, percebi que um simples deslocamento da tarefa (apresentação pública) não seria suficiente (Fig. 2). Cogitei em trocar o material e manter a estrutura das ações, assim, procurei um material diferente do veludo. Algo que pudesse causar um estranhamento. Escolhi balões espaguetes[10]. Fiz testes no atelier. Enchi e tramei balões. O resultado obtido foi um objeto escultórico, maleável, que ganhava volume rapidamente e podia ser, facilmente, expandindo, achatado e deslocado pela sala. Definidos o material e a ação, era preciso contextualizar esses dois elementos para serem apresentados ao público.

Para participar comigo da performance *Trama* (2004) convidei Tatiana da Rosa[11] e Cibele Sastre,[12] ambas, coreógrafas e bailarinas. Expliquei que a

---

9 ROSSINI, Elcio. *Objetos para ação*. 2005. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre 2005, p.78.

10 A escolha desse material se deve ao fato de eu ter um arquivo com anotações fotográficas. Essas fotografias registram ideias que são normalmente organizações de objetos ou acúmulos de um mesmo material. Coisas que despertam meu interesse, mas que, no momento da descoberta, não têm um destino definido. Nesse arquivo de imagens, encontrei uma anotação fotográfica com balões espaguetes amarrados uns nos outros.

11 Tatiana Nunes da Rosa é bailarina, coreógrafa e professora auxiliar da área de Prática do Trabalho em Dança na Graduação de Pedagogia da Arte da FUNDARTE/UERGS. Participa do Artéria - Artistas de Dança em Colaboração, do qual fazem parte Cibele Sastre, Marco Fillipin, Heloisa Gravina e Suzi Weber. Estudou na Trisha Brown Dance Company, em Nova York, como bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes) da CAPES. Também, em Nova York, cursou o Dance Education Laboratory e dançou na Judson Church, na remontagem de Trio A, de Yvonne Rainer.

12 Cibele Sastre é CMA - Analista de Movimento Certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies - NY através da bolsa Virtuose do MINC do Brasil. Especialista em Consciência Corporal - Dança pela FAP-PR. Pertence a Arteria - artistas de dança em colaboração, articuladores do Conexão Sul. Premiada com o Troféu Açorianos de melhor bailarina 2003 por seu solo Experimento da Cadeira, é diretora e coreógrafa do Grupo de Risco, grupo de dança e pesquisa em notação de movimentos através de *motif writing*. Professora na UERGS/FUNDARTE, UNISINOS e PUC-RS.

performance consistia na confecção de uma escultura feita a partir da ação de encher balões espaguetes de ar e tramá-los durante aproximadamente 5 ou 6 horas (Fig. 6). Nossa ação e atitude seriam simples e objetivas, ou seja, não precisaríamos usar nenhum tipo de artifício para tornar nossas ações interessantes para o público assistir, não teríamos que nos preocupar em desenhar nossos movimentos no espaço, não deveríamos realizar as ações sob a óptica de alguém que não fossemos nós mesmos. Portanto, não seria um personagem que realizaria as ações. O final da performance seria estipulado por nós e esta decisão poderia ser tomada a qualquer momento.Tatiana da Rosa e Cibele Sastre identificaram, nesta proposta, características de um procedimento da dança chamado tarefa. A palavra, até aquele momento, não estava no meu vocabulário de trabalho, no entanto, achei o termo adequado porque traduzia exatamente o que eu pretendia realizar. *Trama* é um limite que contém um pouco das duas propostas de trabalho que separa, a série anterior *Objetos para ação* e a série que a sucede na qual as performances são criadas a partir de tarefas. A primeira foi amplamente desenvolvida na dissertação de mestrado *Objetos para ação* (estudando a relação entre o movimento do corpo e os objetos) e a outra (tarefas), como fugia do problema central abordado pelo texto, foi apenas esboçada. Por esse motivo retomo a origem, o ponto de partida para esta tese de doutorado, a ideia de tarefa assim como foi pensada na dissertação de mestrado *Objetos para Ação.*

> Algumas tarefas manuais como tecer, por exemplo, exigem do indivíduo um pouco de concentração, mas não toda a sua concentração. O corpo engajado na manufatura de um objeto, depois de um certo tempo, pode seguir quase que automaticamente. O trabalho manual abre para os pensamentos um espaço, por isso, às vezes, entrego-me a ele. Quando isso acontece, deixo que a imaginação corra, para que as imagens movimentem-se migrando de um ponto a outro. Nesse movimento, imagens são construídas e, depois de um tempo, desfeitas para darem lugar a outras, que podem ser decorrentes dessas anteriores que lhe deram origem ou surpreendentemente diversas, estrangeiras. Livre por natureza, o pensamento muda de rumo inesperadamente. Amparado pelo corpo, que está todo no presente ocupado pela tarefa, o pensamento inventa o tempo e o desdobra [...].

> Identifico duas modalidades distintas para o emprego da noção de tarefa. Uma diz respeito à experiência, quase sempre solitária, vivida pelo artesão ou artista empenhado na confecção de um objeto ou obra de arte. A outra modalidade diz respeito ao *performer e* as ações que ele realiza o tempo todo sob a mira de um olhar, o olhar do público. Portanto, são dois contextos diferentes, com qualidades e especificidades próprias. Em um deles a tarefa é realizada para ser vista por uma audiência. Por isso, o *performer,* por mais que a execute de forma despojada, direta e sem artifícios, estará sempre diante do público, desse olhar para quem em última análise ele executa suas ações. [13]

Essa primeira reflexão não trouxe respostas, pelo contrário, abriu questões que já não cabiam na série de performance e tampouco na dissertação de mestrado *Objetos para ação* que caminhavam para seu encerramento. A oportunidade de explorar a noção de tarefa e as questões a ela relacionadas surgiu no segundo semestre de 2005, quando trabalhei como professor substituto no departamento de Arte Dramática da UFRGS, ministrando a disciplina *Laboratório de Teatro III*.

1.2 PRIMEIRA EXPLORAÇÃO DA NOÇÃO DE TAREFAS

Começamos a disciplina *Laboratório de Teatro III* trabalhando com exercícios que procuravam explorar e identificar qualidades corporais que a repetição e a consequente exaustão física poderiam produzir no corpo do *performer*. Carregávamos, por exemplo, objetos de diversos tamanhos de um lado para o outro da sala estabelecendo velocidades diferentes. Foi possível constar que o esforço produzia, depois de um tempo, uma determinada exaustão física. Observando os corpos cansados, que lutavam para seguir realizando a tarefa proposta, o que chamava minha atenção não eram as questões relativas às energias corporais obtidas ou as qualidades que o movimento adquiria a partir do esforço, mas a

13 ROSSINI, Elcio. Op. cit., p. 78, 79.

monotonia que a repetição das ações gerava. Parecia que o tempo custava a passar. E de imediato percebi que a investigação metódica das qualidades do movimento não despertava meu interesse. No entanto, aquela aparente monotonia potencializava questões conceituais. Compreendi que, se investíssemos na pesquisa explorando a exaustão, estaríamos percorrendo um caminho já feito muitas vezes por outras pesquisas artísticas que trataram o tema da exaustão[14].

Avaliando o trabalho com o grupo de alunos, concluímos que essa abordagem nos conduzia apenas a um tipo de desgaste físico e, por esse motivo, não investimos mais nessa direção. Passamos a focalizar, além da duração que a repetição produzia, a ideia de realizar as ações sem que sobre elas recaísse qualquer tipo de representação, preocupação que já aparecia nos *Objetos para ação.* Trabalhamos essa questão apenas evitando realizar ações com artifícios teatrais, como pausas, redução da velocidade da ação, mudanças de ritmo ou formas de representação de tempo e lugar. Realizávamos ações cotidianas para percebermos o limite entre a atuação e não-atuação. Os exercícios tinham por objetivo nos auxiliar na conscientização do momento exato em que começávamos a colocar, na ação cotidiana que estávamos realizando, traços de atuação.

Chegamos, ao final do laboratório, com a criação da performance *Figuras e Fantasmas,* elaborada a partir da tarefa de vestir, não apenas roupas, mas também objetos e colocar-se em exposição (Fig. 4, 5, 6).

Durante o laboratório, investigávamos as tarefas como um procedimento de trabalho, no entanto, eu desconhecia, em profundidade, a origem do conceito e das motivações que levaram Anna Halprin a criá-lo no final dos anos 50. Portanto, tornou-se importante conhecer o que pensava Anna Halprin e os trabalhos que a artista criou a partir do que ela chamou *task oriented***.** O estudo desta referência

14 A exaustão é empregada por alguns métodos de treinamento de atores com o propósito de criar determinadas condições que permitem ao ator reduzir o tempo e espaço entre o impulso e a ação cênica. Acredita-se que a exaustão permite um afrouxamento dos processos intelectuais que podem inibir a fluidez do impulso criativo.

histórica fornecerá subsídios para compreendermos a extensão do termo, como também para avaliarmos sua atualidade.

1.3 AS ORIGENS DO CONCEITO DE TAREFA

Na década de 1950, começa a ser delineado o que conheceremos, mais tarde, por Arte da performance ou Arte ação. As experiências de Jonh Cage, no Black Mountain College[15], 18 *Happenings em 6 partes,* de Allan Kaprow, de 1959; *O Salto no vazio,* de Yves Klein, de 1960; e Esculturas Vivas*,* Piero Mazoni, de 1961, são, talvez, alguns dos marcos mais reconhecidos e citados nos estudos sobre a história da performance da segunda metade do século XX. Anna Halprin, dançarina e coreógrafa americana, naquele mesmo período, realizou trabalhos que colaboraram de forma decisiva para constituir a linguagem híbrida da performance, suas ideias influenciaram os artistas e os trabalhos em colaboração que seriam produzidos nos anos subsequentes, na Judson Dance Church[16].

Em 1957, Anna Halprin introduz a noção de *task* (tarefa) e define, desta maneira, um dos eixos principais da dança pós-moderna.[17] Os gestos do cotidiano entram no campo da dança e, com eles, a artista realizou algumas de suas

15 Black Mountain College foi fundado em 1933 por John Andrew Rice e Theodore Dreiser, entre outros membros. Foi uma escola experimental comprometida com uma abordagem interdisciplinar e em seu quadro estavam professores vindos da Bauhaus, como John e Anni Albers e Xanti Schawinsky.

16 Entre seus alunos podemos destacar Robert Morris, Trischa Brown, Simoni Forti e Yvonne Rainner.

17 O termo pós-moderno foi empregado, por Yvonne Rainer, para designar as coreografias que estavam sendo criadas na década de 1960, nos EUA, em especial, pelos integrantes da Judson Church. “Eu chamei, os meus primeiros trabalhos, de pós-moderno por razões diferentes daquelas que a palavra foi desenvolvida no trabalho de arte. "Modern” dance era algo que estava em torno, desde antes da virada do século - Loie Fuller, Isadora Duncan. Então, quando eu e meus colegas, que havíamos estudado com Cage e Cunningham, começamos a mostrar o nosso trabalho, pareceu lógico chamar pós-moderno, porque "a dança moderna" se referia à geração de Martha Graham, Doris Humphrey, e outros. A origem do moderno no conceito de dança tinha a ver com um diálogo e uma rebelião contra o ballet. Que, naturalmente, remonta duzentos anos atrás. Assim que, quando usamos, nos anos 1960, o termo pós-moderno não tinha a conotação que, posteriormente, teve uma década mais tarde.” (ZURBRUG, Nicholas. *Art, performance, media: 31 interviews*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 296).

performances, como, por exemplo, *Five-Legged Stool, Exposizione* e *Paredes and Changes.*

O interesse pelas ações comuns e cotidianas, em especial, no caso dos artistas americanos da década de 1960, entre outros aspectos, visava a uma aproximação da arte e da vida e questionava o papel do artista. Para isso não bastaria reproduzir as ações ordinárias do cotidiano, por mais verídicas que pudessem parecer no palco. O teatro aperfeiçoava, desde o final do século XIX, técnicas para imitar essa realidade cotidiana através de um aprimorado arcabouço técnico. A ação observada e reproduzida no palco se revestia de uma naturalidade carregada de convenções oriundas da linguagem teatral. Para trabalhar com matéria cotidiana das ações corporais, não mais na forma de uma representação, mas estabelecendo um fluxo entre a vida e a arte, era preciso procurar modificar a atitude do ator ou bailarino que, aos poucos, seria identificado como *performer*. Havia corpos e sujeitos, e os sujeitos, com suas realidades pessoais, tornaram-se fundamentais nessa aproximação da arte com a vida.

A década de 1960, segundo Sally Banes[18], foi uma década de fermento na arte, na sociedade e política. Havia o desejo de rejeitar os velhos modos de comportamento, de quebrar todas as regras, também se procuravam novas formas de expressão para as quais não deveria haver nenhum limite. Os artistas pretendiam romper com os limites entre arte e vida e inventavam gêneros completamente novos de arte, tais como Happening e Fluxus, "artistas dos anos 1960 celebraram o cotidiano, e isso teve um significado político, serviu como uma metáfora radical de democratização".[19] Banes afirma que "atualmente o escrutínio do cotidiano pode parecer uma proposição enfadonha e sem sentido, no entanto, na época era um choque."[20] Para Banes, o cotidiano foi uma questão central para arte da época, embora os diferentes artistas tiveram propósitos diversos que transitavam do político ao espiritual e ao estético.

18 BANES, Sally. *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible*. London: Wesleyan, 2003, p. XIII.

19 Ibidem, p. 3.

20 Ibidem, p. 3.

As *tarefas* surgem, no trabalho de Halprin, como um procedimento e, ao mesmo tempo, constituem um discurso artístico inverso[21] aquele estabelecido pela dança moderna de Marta Grahan, Doris Humphrey e Charles Weidman e seguido pela maior parte dos jovens dançarinos e coreógrafos americanos da primeira metade do século XX. Na dança moderna, a organicidade do corpo está a serviço da expressão de sentimentos e, com frequência, volta-se para a construção narrativa. Para Anna Halprin, na dança moderna, "haviam excelentes danças, fresca e com o espírito da América. Mas, como no *ballet*, todos eram treinados da mesma maneira".[22]

No início de sua pesquisa, Anna Halprin procurou um tipo de matriz criativa diferente daquela estabelecida pela dança moderna. Nesse período, ela passou a trabalhar com improvisações, então, propondo estruturas muito simples e pedindo que seus dançarinos, por exemplo, trabalhassem imaginando forças de atração e repulsão, ou desenhando, no chão, padrões que os dançarinos podiam seguir.[23] Halprin, ao longo de sua trajetória artística, sempre esteve interessada em compreender a estrutura do movimento, propondo a seus alunos e dançarinos a observação do que está em jogo na execução de um movimento - as partes do corpo envolvidas e o esforço necessário. Segundo Banes[24], Halprin encorajava seus bailarinos a improvisarem como um meio para libertar os movimentos, os gestos e as organizações anatômicas, desse modo, procurava evitar qualquer tipo de interpretação do movimento, como também hábitos e preferências. O trabalho desenvolvido por Halprin considerava as operações realizadas pelo corpo como um instrumento primário, sobre o qual a investigação da artista estava focada. "Ela

---

21 A dança moderna procurava maneiras pessoais de expressão diferentemente da dança clássica, rigorosa e acadêmica. Na dança moderna, a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. Os dançarinos modernos buscavam a máxima expressão através da contração e relaxamento dos músculos: *tension e release*, por exemplo, foram palavras-chave do método de Martha Graham. Entre os pioneiros deste movimento estão as americanas: Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St Denis, o suíço Emile Jacque Dalcrose e o húngaro Rudolf Von Laban.

22 MORGENROTH, Joyce. *Speaking of dance: twelve contemporary choreographers on their craft.* New York: Routlege, 2004, p. 26.

23 Ibidem, p. 26.

24 BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance. Middletown*: Wesleyan University Press, 1987, p. 22.

poderia explorar, por exemplo, o que acontece quando a posição da coluna vertebral muda enquanto se está correndo".[25] As tarefas não implicando em criação de algo novo, desconhecido, colaboravam para que o foco do trabalho estivesse, em muitas oportunidades, voltado para a organização do movimento e do esforço empregado. Sobre essa questão, Halprin refere o seguinte:

> A fim de encontrar uma maneira mais natural para o movimento, eu me voltei para o lado somático, "como os corpos trabalham realmente", e para as tarefas ordinárias, selecionamos, entretanto, tarefas que eram desafios. Se você carrega qualquer coisa realmente pesada, se você tem muitas coisas para carregar de uma vez ou coisas muito grandes, se você vai de um lugar para outro mais rápido ou mais lentamente possível, isso muda completamente sua maneira de mover-se. [...] Tudo era exagerado nas tarefas, e eu trabalhei a partir disso durante anos.[26]

Em uma primeira abordagem, a tarefa estabelece uma ação, ou um conjunto de ações objetivas para serem cumpridas, normalmente, elas se caracterizam por ciclos que podem ser repetidos muitas vezes. Não há, aparentemente, na realização de uma tarefa, muito para ser inventado. A repetição que a caracteriza oferece uma oportunidade à observação e para análise do movimento, essa abordagem corresponderia ao primeiro nível do processo de trabalho de Anna Halprin com o uso de tarefas. Como podemos observar, no depoimento de Halprin, a seguir, outras questões foram colocadas na sequência do processo de trabalho.

> As "tarefas" – ou atividades - modificam o movimento. Carregar alguma coisa pode ser considerado como uma atividade, arrastar uma corda, colocar as pernas no sol. [...] Mas com essas atividades simples, nós podemos alcançar alguma coisa muito pessoal visto que nós podemos afinar ou modular os movimentos que fazemos. Por exemplo, nós podemos mudar sua relação com o tempo e fazê-lo rapidamente ou lentamente. Podemos modificar sua relação com o espaço: eles podem ser contidos ou estar em expansão. Não há absolutamente nenhum limite para as "tarefas". Elas estimulam a imaginação, não a partir de idéias abstratas, mas a partir da experimentação dos

25 Ibidem, p. 22.

26 CAUX, Jaqueline. Op. Cit., p. 66.

> movimentos mesmos. É isso que é novo, nós podemos acessar essas descobertas inesperadas através do real e do cotidiano.[27]

Tarefa implica em repetição e, no senso comum, está associada com rotina e trabalho, sendo raro pensarmos em tarefa associada à imaginação e à criação. Yvonne Rainer, em 1959, frequentou o *workshop* de verão no estúdio a céu aberto de Anna Halprin, alguns anos mais tarde, entrevistando Anna Halprin, Rainer faz o seguinte comentário:

> Eu me lembro daquele verão que eu estava aqui com você e você designava tarefas. Mas como eu entendi isto; as tarefas eram para fazer você tornar-se consciente do seu corpo. Não havia necessidade de reter a tarefa, mas fazer o movimento ou a coisa sinestésica que a tarefa trazia.[28]

Naquela etapa da pesquisa de Halprin, talvez, o uso de tarefas fosse, como observa Rainer, um dispositivo utilizado pela artista para estimular seus bailarinos a uma exploração sistemática do movimento. No entanto, o processo de investigação da artista não estancou nessa questão, e, em resposta à Yvonne Rainer, Halprin afirma: "Depois nós nos tornamos muito mais interessados em como fazer a própria tarefa. Portanto, nós montamos tarefas que estariam nos desafiando. Assim, a escolha de uma tarefa poderia ser a idéia do movimento."[29]

Os trabalhos realizados por Anna Halprin, na década de 1960, são fundamentais para compreendermos a complexidade que o conceito de tarefa alcançou e como o processo de trabalho e o resultado final foram articulados pela artista e apresentados ao público. Como Anna Halprin não produziu textos teóricos a oportunidade de coletarmos material diretamente na fonte apenas pode ser feita através das entrevistas publicadas em livros e revista, esse material é extremamente

---

27 Ibidem, p. 66.

28 KAPLAN, Rachel. *Moving To Ward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Hanover and Landon: Wesleyan University Press, 1995, p. 83.

29 Ibidem, p. 84.

valioso e nos oferece um importante subsídio para pesquisa. Por esse motivo transcrevemos alguns trechos destas entrevistas, vejamos como Anna Halprin descreve dois trabalhos nos quais as tarefas aparecem como processo, bem como conceito gerador de uma nova proposta artística.

> [...] no primeiro ato de *The Five-Legged Stool* cada pessoa tinha várias jogadas com os quais poderia se fazer várias combinações, embora, a cada vez eles tinham que ser colocados do mesmo modo. Coisas como colocar água. Eu tinha uma grande caixa com material colorido e latas e outras coisas que eu tinha escolhido, e simplesmente as jogava para cima o mais alto que eu podia e fazia outra tarefa. Havia uma tarefa que era trocar de roupa. Havia outra tarefa que era fazer quedas...Embora, essas coisas fossem repetidas exatamente da mesma maneira em todas as apresentações, as seqüência se modificavam portanto as composições poderiam ser diferentes para o público e para os *performers.* Essa foi a primeira composição na qual tivemos uma performance diferente a cada dia.[30]

The *Five-Legged Stool* - 1962[31] - rompeu com os limites do palco e foi constituída por um vocabulário de movimentos criados a partir de tarefas, tais como carregar 40 garrafas de vinho para o teto, subir rastejando em uma prancha diagonal e, depois, descer escorregando, entre outras.[32]

No ano seguinte, 1963, Anna Halprin realiza *Exposizione* a convite de Luciano Berio.[33] O músico havia assistido *Five-Legged Stool* e propõe a Halprin de colaborar

---

30 KAPLAN, Rachel. Op. cit., p. 87.

31 Segundo David Bernstein, no livro *The San Francisco Tape Music Center*: *1960s counterculture and Avant-Garde*, Anna Halprin realizou três trabalhos com nomes semelhantes *Three-Legged Stool*, *Four-Leggend Stool* (1961) *e Five-Leggend Stool* (1962). (BERNSTEIN, W. David. *The San FranciscoTape Music Center: 1960s counterculture and Avant-Garde*. California: University of California, 2008, p. 224.). No entanto, em *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance* de Rachel Kaplan *Four-Legged Stool* e *Five-Legged Stool* aparecem com a mesma data 1962.

32 WORTH, Libby; POYNOR, Helen. *Anna Halprin.* New York: Routledge, 2004. p.13.

33 Lucianio Berio (1925-2003), compositor italiano, destacou-se no domínio da música experimental. A maior parte de sua obra é constituida por obras que utilizam a voz como instrumento principal. Berio buscava a extração máxima das possibilidades da voz, utilizava em suas obras, logo, todas as técnicas de canto conhecidas, acrescendo às partituras sons a serem produzidos pelos cantores que não eram propriamente “cantados”, como assovios, diálogos ou estalos com a língua e lábios. Sua Sinfonia, para orquestra e oito cantores solistas, é uma de suas obras de maior importância (sendo considerada por muitos sua obra prima). Com essa obra Berio mostrou que é possível inovar, baseando-se em formas musicais já bastante ultrapassadas, como é a sinfonia no final do séc.XX.

na criação de uma ópera para o *Festival de Música Contemporânea de Veneza*, dentro das atividades realizadas pela Bienal de Veneza. Em *Exposizione,* Anna Halprin desenvolveu técnicas iniciadas como o uso de tarefas e justaposições de movimentos. A ação não ficou restrita ao palco, como já havia acontecido em *Five-Legged Stool*, assim, em *Exposizione,* utilizou todo o espaço do teatro. Vejamos como Halprin descreve *Exposizione.*

> A primeira coisa que me ocorreu é que o palco parecia a lareira da casa de alguém se tentássemos o piso – poderíamos ser tragados pelo espaço. Construído como uma ferradura com cinco filas de cadeiras e apenas duzentas pessoas no piso inferior. O primeiro problema era como nos integrar naquele espaço. Eu senti que precisávamos de alguma coisa vertical e nos envolvemos com a idéia de suspender uma rede de carga através do proscênio, 4 metros de altura. A parte de trás estava esticada como asas sobre o fosso da orquestra em direção ao fundo do palco. Esta foi a maneira em que fomos capazes de alteramos o proscênio o que permitia que os dançarinos se movessem na vertical.
>
> Todo o grupo tinha essa tarefa, estar carregado com coisas. Escolhemos objetos pela sua textura e forma, objetos comuns, pneus de carro, sacos de aniagem cheios de bolas de tênis. Havia pacotes de trapos, pára-quedas enfiados em recipientes, jornais rolaram para cima e golpearam coisas que poderiam sair e poderiam explodir. Cada pessoa deveria carregar essas coisas e permitir que seus movimentos fossem condicionados à velocidade anteriormente determinada.
>
> Nós começamos em todos os lugares, portanto parecia uma invasão. A música começou em diferentes momentos: dançarinos começaram em diferentes momentos. Você não podia ter idéia de onde alguma coisa iria começar. A rede de carga começou a subir durante a intervenção, e as pessoas não podiam dizer se nós tínhamos começado ou se aquilo era a preparação. A dança começou quinze minutos depois de uma série de falsos começos. Nada chegava a algum lugar. Assim que alguma coisa começava alguma outra coisa era introduzida. A tarefa dos dançarinos entrarem no auditório carregando coisas. Isso significa que nós tínhamos que ir para o palco passando pela rede de carga. Uma das partes mais difíceis da dança era ter condições de carregar aquelas coisas para cima da rede, porque o elenco poderia cair.
>
> [...] todas as tarefas foram escolhidas por motivos diferentes. Por exemplo: Jonh Graham tinha uma prancha que estava descansando na diagonal numa viga do teto. Ele se arrastou até o forro e sua tarefa era deslizar para baixo, a cabeça primeiro. Era uma fantasia completa, que não tinha nada a ver com

> nada funcional, mas não era o tipo de tarefa que tinha a ver com algo reconhecível como carregar garrafas para um lugar.[34]

Em *Five-legged Stool* e *Exposizione*, as tarefas ultrapassam a proposta de uma transposição de ações cotidianas para o palco. Nestes trabalhos, Halprin coloca em questão a separação palco plateia explorando todos locais de apresentação e, dessa forma, envolvendo o público com a ação dos *performers*, além de abandonar as formas narrativas empregadas pelo teatro tradicional e pela dança moderna.

1.4 ALÉM DO COTIDIANO

A tarefa constitui uma estrutura, um esqueleto, funciona como um elemento de sustentação definido e sólido, mas, ao mesmo tempo, incompleto. A determinação exata de uma ou mais ações não impede que o *performer* crie variações relativas às qualidades do movimento, tais como ritmo, tonicidade, velocidade e duração, por exemplo. Em decorrência das decisões que ele deve tomar, no momento de executar a tarefa, essa estrutura se torna única. As tarefas não exigem um corpo capaz de realizar proezas que superem limites e, tampouco, exigem uma técnica corporal específica. As tarefas não moldam os corpos, são os corpos que as moldam, elas adaptam-se às condições físicas do sujeito que as realiza. Elas não se destinam apenas aos bailarinos com seus corpos preparados para a excelência do movimento, ou para os atores com sua capacidade de viverem um papel. Esse procedimento não permite a entrada, no campo da arte, apenas das ações ordinárias e cotidianas, ele dá acesso também aos sujeitos comuns com seus corpos imperfeitos.

34 KAPLAN, Rachel. Op. cit., p. 87 e 88.

O termo tarefa parece, a princípio, óbvio e, por isso, também parece bastar-se no enunciado da palavra, mas uma análise mais apurada revelará que não. O nosso dia-a-dia está repleto de tarefas a serem realizadas e, apesar dessa noção estar ligada a nossa experiência cotidiana, veremos que, no campo da arte, ela irá adquirir uma extensão mais ampla. Uma tarefa implica em ação corporal, em movimento no espaço, pode ser coletiva ou individual, pode implicar em repetição mecânica. Podemos entender as tarefas de Halprin como limite e, em concomitância, como abertura. Limite que determina a ação ou ações a serem realizadas e abertura pela qual cada corpo a realizará de forma particular, integrando a elas suas características próprias.

As tarefas são um conceito na medida em que propõem uma reflexão sobre questões do corpo, da performance e da arte. Elas surgem, na dança pós-moderna americana, com o objetivo de revelar a riqueza e a complexidade dos movimentos corporais cotidianos e afirmar que esses movimentos podem constituir ou serem eles mesmos compreendidos como coreografias[35]. Nas apresentações do grupo Fluxus[36], aparecem como experiências coletivas ou individuais, algumas vezes, são performances para serem apresentadas ao público; e, em outras, propõem uma

35 "De uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional. O que significa, "de pé" não designa uma posição imobilizada no espaço, mas implica uma infinidade de posições milimétricas, invisíveis a olho nu, que giram em uma espécie de eixo ou de posição nunca realizada" (GIL, José. *O movimento total, o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004., p. 76.)

36 O Fluxus desenvolveu uma série de atividades fortemente influenciadas pela experiência dadaísta, por Duchamp e John Cage. Seus concertos foram marcados pela liberdade na utilização de disciplinas e meios diversos como: música, vídeo, fotografia e happenings. Segundo Eric Andersen integrante do Fluxus; "Fluxus não foi um movimento Mas falam dele como se fosse e acredito que é esse o problema. Devemos esclarecer um certo número de coisas. Em primeiro lugar o artista Fluxos ou os artistas Fluxos praticavam intermídia muito antes que se começasse a empregar o termo Fluxus. Alguns de nós nos conhecíamos mas, muitos não se conheciam . Estávamos um pouco por todos os lugares no Japão, na Europa e nos Estados Unidos.(...) Em minha opinião Fluxus era uma rede, não um movimento artístico: as pessoas não se instalaram em uma mesma cidade nós não concordamos com um manifesto, na verdade não acordamos com nada de nada. Procuramos nos manter muito diversificados. As pessoas ficaram em Tóquio, Niza, Copenhague, Amsterdam, Nova York. O que fizemos foi criar essa rede, este sistema de comunicação; mantivemos-nos em contato um com os outros.(...) Em conseqüência não tínhamos nada em comum. Para dizer a verdade estávamos reagindo contra algo e talvez isso é o que tínhamos em comum: nos opúnhamos aos "ismos" da arte. Que a arte se chame impressionismo, surrealismo, conceitualismo, minimalismo, ou situacionismo." Debate entre Eric Andersen, Dick Hingns e Pierre Restany publicado em MARTEL, Richard. *Arte e Accción 1 1958 – 1978*. Valência: IVAM institut d'Art Modern, 2004, pág. 121-122.

experiência solitária e particular, como, por exemplo, a série de instruções criadas George Brecht. A *Tarefa* está em sintonia com o *ready-made* na medida em que elege ações corporais comuns, associada a objetos ou não, e que, em uma performance, são colocados nesse lugar destinado à arte: o museu, a galeria ou o teatro[37]. Segundo Anna Halprin:

> Utilizar as ações e os gestos ordinários como material para a performance, utilizar os sons ordinários como material para a música como fez John Cage, colocar um urinol como objeto artístico assim como fez Duchamp, tudo isso não estaria desligado de suas questões e suas interrogações sobre arte e o papel do artista.[38]

A formulação que Duchamp faz para escolha de um objeto - "nem feio nem bonito" - pode ser usada. Algo do mundo cotidiano, uma ação banal é eleita à categoria da arte. Caminhar, lavar pratos, fazer a barba, por exemplo. Para a dança pós-moderna americana, essas tarefas podem propor uma complexidade de tensões e qualidades de movimentos tão profunda e instigante quanto uma coreografia tradicional. A noção de *Tarefa* coloca em questão os limites da arte e, algumas vezes, os espaços institucionais destinados a ela.

1.5 TAREFA E IMPROVISAÇÃO – uma proposta prática

Improvisação é um termo que se identifica profundamente com o teatro, com a música e com a dança, mas não é um termo exclusivo do campo da arte, pois improvisamos em muitas situações da vida: falando em público, cozinhando e em

37 O teatro, aqui, não só como edifício, mas esse espaço consagrado à arte do movimento, da palavra falada, do ator e do personagem e que pode ser estabelecido em qualquer lugar por uma ação que carregue consigo algo de espetacular e para a qual exista pelo menos um espectador em potencial.

38 CAUX, Jaqueline. Op. cit., p. 46.

pequenos consertos domésticos, por exemplo. E, por conseguinte, a ideia de improvisação também carrega a conotação de algo precário, pouco elaborado.

No campo da arte, toda improvisação tem em comum o fato de ser um procedimento que requer algum tipo de habilidade e prática. Essa ideia é, muitas vezes, obscurecida pelo discurso que sugere que a improvisação é uma sequência de eventos inteiramente espontâneos. Quando a improvisação não é realizada ao vivo, pelo artista, o que implica em estabelecer uma relação com o público e o lugar, mas é uma ferramenta para criação de uma performace, peça teatral, coreografia ou partitura musical, há sempre, nesses casos, um recorte, um direcionamento, estabelecido pelo artista, que, de certo modo, norteia a produção dos sons, imagens e movimentos produzidos. A tarefa não deixa de ser um tipo de improvisação sobre a qual se estabelece um recorte que determina questões conceituais específicas. A improvisação é um campo aberto e vasto; e a tarefa é uma restrição específica desse campo, sem obstruí-lo por completo. As *Tarefas* são uma modalidade de improvisação, ou podemos dizer, também, que são estratégias para improvisação.

Proponho, assim, dois enunciados, dois exercícios práticos, que poderão colaborar para identificarmos algumas diferenças e aproximações ente *Tarefas* e improvisações. Vamos analisar duas propostas de trabalho, duas modalidades distintas de proceder visando à criação de uma performance, para isso vamos trabalhar com alguns objetos e um *performer*. Os objetos são: uma mesa, uma cadeira e uma folha branca de papel. A improvisação que o *performer* deve fazer é a seguinte:

> **Com esses elementos: mesa, cadeira e folha de papel, improvise uma sequência de ações.**

Poderíamos inferir em algumas das ações que o *performer*, se aceitou essa proposta, investigou mentalmente antes de tomar qualquer atitude. O *performer* precisou de um tempo para pensar, mesmo que de imediato lhe viesse à mente uma ideia clara sobre o que fazer. Se isso aconteceu, ele pode avaliar essa primeira ideia. Todavia, pode ter acontecido de o *performer* ter pensado em várias coisas, em ações que poderiam ser feitas, mas sem se fixar em nenhuma, descartando continuamente tudo o que lhe ocorreu até, por fim, chegar a alguma que lhe pareceu razoável. De um modo ou de outro, ele chegou a uma conclusão sobre o que fazer. Depois, logo em seguida, pode ter pensado também em como iria realizar essas ações escolhidas, se elas seriam grandes, se as faria rapidamente ou lentamente, o ritmo, etc. Ainda pode ter-lhe ocorrido escolher associar a forma e a qualidade das ações a um tipo determinado de emoção, por isso, muito provavelmente, precisaria representar essa emoção escolhida.O *performer*, talvez, precisou avaliar, ainda que por breves instantes, se suas ideias iriam funcionar ou não. Em uma improvisação, as variáveis são muitas, uma única pessoa poderia dar uma série de respostas diferentes para essa mesma proposta. Portanto, a improvisação, nesses termos, permite um número ilimitado de possibilidades objetivas e subjetivas. Vamos usar os mesmos elementos que usamos para a improvisação anterior: uma folha de papel, uma mesa, uma cadeira. A tarefa que o *performer* deve realizar é a seguinte:

Pegue uma folha de papel branca, coloque sobre a mesa, olhe para folha, amasse depois, desamasse. Faça isso durante os próximos cinco minutos.

O enunciado da proposta não deixa dúvidas sobre o que deve ser feito. O *performer* precisou, se aceitou a proposta, tomar algumas decisões, por exemplo, não foi informado sobre a velocidade da ação, tampouco sobre o ritmo ou o “como fazer” as ações propostas. O *performer* poderá cumprir a tarefa proposta e,

simultaneamente, estar improvisando os elementos que não estão explícitos na proposta. A tarefa não é um procedimento contrário ou de natureza diferente da improvisação. A tarefa pode ser considerada como um método ou uma estratégia de improvisação e que, como todo método específico, deixa sobre o resultado obtido elementos residuais da natureza que o gerou. Essa natureza diz respeito à esfera conceitual que dá origem às metodologias de trabalho. A noção de tarefa abarca procedimento e conceito e impõe, tanto para quem a formula quanto para quem a executa, uma abordagem específica. Em sua origem, nos trabalhos de Anna Halprin e, posteriormente, nos trabalhos dos coreógrafos da dança pós-moderna, as tarefas pretendiam responder a questões que estavam sendo formuladas naquele momento. Elas traziam do mundo as ações banais do dia a dia e também propunham que o modo de realizá-las estivesse em sintonia com esse material. Não é apenas a eleição de um conjunto de ações cotidianas para o mundo da arte que está em jogo, o que está em jogo é "o como" o *performer*, bailarino, ator ou artista visual realiza essas ações.

1.6 TAREFAS E SCORE

Podemos constatar que a investigação da artista com as tarefas não pretendia obter um resultado imediato em relação à forma final do movimento. Halprin não procurava coreografar movimentos, organizá-los no espaço, aperfeiçoá-los no corpo do dançarino para, depois, repeti-los com precisão nas apresentações públicas. O que ganhava relevo era o próprio processo de trabalho pelo qual a artista podia encontrar uma conexão com algo muito específico e particular - a individualidade de cada integrante do grupo. O interesse pelo "como" os corpos executam um mesmo movimento e o uso dessa particularidade na criação de suas coreografias é a transformação radical proposta por Halprin, no início da década de 1960, e que marcará toda uma geração de jovens coreógrafos. As tarefas modificaram a noção

de coreografia retirando do coreógrafo a supremacia da criação, da organização e da depuração de todos os movimentos executados pelos dançarinos da companhia. A coreografia passa a ser o resultado de um conjunto de colaborações pessoais abarcando a imaginação criativa do *performer*, bem como as qualidades particulares de cada corpo.

As tarefas, no trabalho de Anna Halprin, ficaram historicamente restritas aos anos 1960. No entanto, a ideia de tarefa dará lugar a um novo conceito ainda mais aberto - *score*. Participei do *workshop* e *masterclass*, promovido pelo Contredanse, em janeiro de 2010, em Paris. Uma incansável e ágil senhora de 89 anos, pés descalços e pronta para uma jornada de 10 horas de trabalho distribuída entre trabalho prático e uma conferência. Nessa oportunidade, ouvi as ideias de uma artista que iniciou sua trajetória nos anos 1950 propondo uma ruptura fundamental com a dança moderna e estabelecendo paradigmas que são ainda válidos. A partir desse workshop, tive a oportunidade de entrar em contato direto com as principais questões abertas pela obra de Halprin, agora, sustentadas por uma trajetória de mais de sessenta anos de trabalho.

No trabalho prático com Halprin, percebi porque o *score* (palavra que pode ser traduzida como contagem, marca, motivo, ou anotação) suplantou as tarefas e passou a ser um elemento-chave em sua obra. Exercícios como desenhar um retrato, observá-lo, escolher algumas palavras que traduzissem a imagem criada, depois, organizar as palavras escolhidas em uma frase começando por Eu sou... A frase funcionava como um *score* que poderia ser dançado pelo autor do retrato ou por outra pessoa do grupo. Outro exercício proposto para produzir um novo *score* foi o seguinte: uma pessoa de frente para outra, braços estendidos para frente, com as palmas das mãos unidas (apenas tocando de leve). Um dos participantes fechava os olhos; o outro o conduzia pela sala. Depois de um tempo, o participante que era conduzido (passivo) conduz, tornando-se o guia (ativo). A partir daí, Halprin cria um escore coletivo A-A-A P-A-P-A. As duplas na mesma posição um de frente para o

outro, mãos estendidas, ambos de olhos abertos executam o *score* livremente. Esse score foi executado simultaneamente pelas duplas de participantes do workshop.

Tarefa e *score*[39] são estruturas abertas que fornecem uma orientação para o movimento, mas, ao mesmo tempo, deixam muitas lacunas que devem ser preenchidas pelo *performer*. O *score* pode ser uma ideia registrada em palavras, assim como a tarefa, no entanto, o *score* pode ser registrado de outras maneiras, ele também pode ser um desenho, um gráfico ou uma mistura de palavras e imagens, o que amplia ainda mais a possibilidade de obtermos, com o mesmo *score,* diferentes maneiras de executá-lo. *Score* não é uma forma de registro coreográfico recente na obra de Anna Halprin, ele começa a aparecer em *Parades and Changes*, de 1965, e, depois disso, passa a ocupar um amplo espaço na obra da artista.

1.7 TAREFAS, ATIVIDADES E AÇÕES FÍSICAS

Durante a efervescente década de sessenta, na Polônia, eram realizados alguns dos mais importantes espetáculos teatrais do século XX, ali estava surgindo um artista e teórico que marcaria de forma definitiva o teatro contemporâneo - Jerzy

39 Muitos artistas trabalharam com a noção de *score* para criarem happenings e performances, George Brecht, é um exemplo que pode ser citado, entre os anos 1956 -1957 ele freqüenta as aulas de John Cage, assim como fizeram Allan Kaprow e Dick Higgins. Cage estimulava seus alunos a buscarem novos meios e procedimentos para a prática e para criação de partituras musicais. E, a partir do encontro com Cage, Brecht passa a escrever partituras musicais utilizando os princípios de acaso, essa experiência conduz o artista ao conceito de *Event score*. apresentados em pequenos cartões brancos com letras tipográficas contendo as seguintes instruções: *Three Window Events*. Abra uma janela fechada. Feche uma janela aberta. Os eventos de Brecht faziam uso de pequenos acontecimentos da vida cotidiana. Os *Event-score* podem ser considerados como uma modalidade do *ready-made*, não de objetos, mas um *ready-made* de ações. A esse respeito Brecht afirma o seguinte "(...) eu pego uma cadeira e eu simplesmente a coloco na galeria. A diferença entre uma cadeira de Duchamp e uma das minhas cadeiras poderia ser que as cadeiras de Duchamp estão sobre um pedestal enquanto que a minha deve ser usada. Para mim é explícito. É possível sentar-se." (FEUILLIE, Nicolas. *Fluxus Dixt Une Anthologie Vol.I.* Dijon: Les presses du réel, 2002, p.125.).

Grotowski[40]. O pensamento de Grotowski é relevante para esta pesquisa porque ele também, em seu trabalho com os atores, problematiza a questão do uso de tarefas, que ele denomina de atividades (Halprin também, algumas poucas vezes, usa o termo atividade no lugar de tarefa.) Para Grotowski, que se considera continuador do trabalho de Stanislavski sobre o método das ações físicas, as atividades são um estágio primário no trabalho do ator e, para ele, elas só adquirem importância para o teatro depois de transformadas em ações físicas.

> O que devemos entender de imediato é o que não são ações físicas. Por exemplo: as atividades não são ações físicas. Atividades no sentido de esfregar o chão, lavar os pratos, fumar um cachimbo. Estas não são ações físicas, são atividades. Lá, aonde acreditam trabalhar segundo o "método das ações físicas", continuamente cometem esse erro. Os diretores que trabalham sobre as ações físicas freqüentemente fazem com que os atores façam muita limpeza de chão e lavagem de pratos em cena. Mas uma atividade pode se converter em uma ação física. Por exemplo, você me faz uma pergunta muito embaraçosa - como é quase sempre o caso - pois bem você me faz a pergunta e eu tento ganhar tempo. Começo a preparar o cachimbo compenetradamente, então minhas atividades se tornam uma ação física, que se converteram para mim em uma arma: Se, de fato, estou muito ocupado, devo preparar meu cachimbo, limpá-lo e acendê-lo e depois responderei.[41]

A ação pela ação, quando não se exterioriza no corpo do ator, por algo que a antecede, ou seja, uma motivação que lhe dá sentido, para o teatro, segundo Grotowski, não tem valor. As atividades podem ser um material com o qual o ator trabalha, mas deverão necessariamente obter o estatuto de ações físicas.

> É fácil confundir as ações físicas com os movimentos. Se eu caminho até uma porta, isso não é uma ação física, é um movimento. Mas se caminho até a porta como resposta às "suas estúpidas perguntas" para começar a deixar a conferência, ali haverá um ciclo de pequenas ações físicas, não apenas um movimento. Esse ciclo de pequenas ações estará em relação com o contato

40 Jerzy Grotowski (1933-1999): inovador diretor e teórico do teatro do século XX. Dirigiu textos clássicos, como *Fausto* (1963), *Hamlet* (1964) e *O príncipe Constante* (1965), de Calderón de la Barca e fundou, em Varsóvia, o Teatro Laboratório Polonês (1965). Suas pesquisas foram dedicadas ao trabalho do ator e a relação ator-espectador.

41 RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2004, p. 126-127.

> que tenho com vocês, minha maneira de pedir suas reações. Também, ao caminhar até a porta, ainda lhes dedicarei "uma olhada de controle" (aguçarei o ouvido) para saber se a minha ameaça surte efeito. Não se trata apenas de "caminhar" (quer dizer, de um movimento) se não algo muito mais complexo em torno do ato de caminhar.[42]

Há um movimento interior que imprime sentido às ações que o corpo realiza. O exemplo escolhido por Grotowski pode nos levar a crer que, para ele, esse sentimento de indignação e, talvez, impaciência, que motiva os movimentos do conferencista, tenham, no caso da atuação, uma importância capital. Mas, conforme Grotowski, assim como para Stanislavski, as emoções são independentes da vontade. As emoções geradas internamente no corpo e psique do indivíduo estão sempre aflorando na superfície do corpo. Tornam-se visíveis em um pequeno movimento das mãos, na respiração, em um leve tremor, no movimento dos olhos ou da boca; todo um universo objetivo e ilimitado que se pode captar do exterior.[43] São essas pequenas ações, quase imperceptíveis, que configuram formas reconhecíveis às emoções e, com esses elementos, o ator pode trabalhar. Essas pequenas ações podem ser observadas, recriadas e praticadas até seu total domínio. As ações físicas tampouco são gestos, porque os gestos são formas ocas. "Vejam a mesma coisa com o cachimbo, que por si só é banal, transformando a partir do interior. Através da intenção - nesta ponte viva, a ação física não é mais um gesto". [44]

As tarefas ou as atividades, como Grotowski denomina, no tocante às ações que o ator realiza em cena, se não estiverem motivadas por algo mais profundo, são, para Grotowski, formas artificiais e enganadoras. Segundo Grotowski, uma atividade

---

42 Ibidem, p. 128-129.

43 "São as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente as pequenas coisas - eu penso no canto dos olhos, a mão tem certo ritmo, vejo minha mão com meus olhos; do lado dos meus olhos quando falo minha mão faz certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento de leques (referência às pessoas se abanando no auditório) e, num certo ponto, olho para certos rostos, isso é uma ação" (Grotowski, Jerzy. *Sobre o método das ações físicas*. palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br>. Acesso em 20 de set. 2007).

44 Ibidem.

cotidiana, por si só, não pode ser considerada como material suficientemente potente e relevante para ser apresentado ao público, essa matéria, em seu estado bruto, não abre possibilidades, não traz qualidade para o movimento e, tampouco, para a realização de uma performance, como pensava Anna Halprin e tantos outros artistas que estavam desenvolvendo trabalhos híbridos naquele período (décadas de 60 e 70). Na ótica de Grotowski, a superfície é apenas um lugar para onde uma motivação interna emerge. "O exterior (os detalhes ou os 'gestos') é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora – falsa, morta, artificial, rígida. Mas exatamente onde tem início a reação?".[45]

O ator deve articular esses dois níveis, interno e externo, sendo as atividades transformadas em ações físicas, no trabalho de Grotowski, como consequência de um trabalho persistente que envolve o autoconhecimento. Para Anna Halprin, o começo poderia estar na superfície, o que faz com que pareça que ela percorria o caminho no sentido contrário. A execução de uma *Tarefa* criava uma atitude que trazia qualidade ao movimento e, ao mesmo tempo, retirava do movimento o que ela chamava de "um certo tipo de introspecção". O banal, presente no ato de realizar a tarefa, colocava em questão o limite da arte e do papel do artista. Grotowski, não acreditava no teatro como um conjunto de disciplinas, mas sim como uma arte autônoma, constituída daquilo que nenhuma outra forma de arte poderia ser, ou seja, o contato vivo e imediato entre espectador e ator; a esse respeito, inferia que a ação do ator precisava ser sustentada

> [...] pelas próprias associações íntimas, pelas próprias "pilhinhas" psíquicas, pelas próprias baterias interiores. Evidentemente não estou falando da "revivescência" como a imaginava, por exemplo, Stanislavski. Estou falando antes do "transe" do ator.[46]

---

45 FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*: Textos de Jerzy Grotwski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 172.

46 Ibidem, p. 72.

Esses dois projetos tendem, num primeiro olhar, a negar um ao outro. Anna Halprin parte da superfície para encontrar uma qualidade para ação que fuja dos padrões estabelecidos pela dança e pelo teatro. Grotowski, um artista eminentemente moderno, que compreendeu, definiu e defendeu o teatro como independente das outras disciplinas,[47] não se deixou seduzir pelas possibilidades de hibridismos que os anos 60 colocaram em pauta, procurou, no trabalho com o ator, reduzir ao mínimo o intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa, a ação deve se expressar no corpo do ator, "tal que o impulso é já uma reação externa"[48].

Partindo da superfície, as *Tarefas,* de Anna Halprin, conduzem o *performer* para um tipo de concentração e objetividade que, segundo a artista, trazem qualidade ao movimento. Para Halprin, esse procedimento não se resumia ao cumprimento de uma sequência de ordens que correspondia a uma forma vazia; as *Tarefas* potencializavam e estimulavam a imaginação, não a partir de ideias abstratas, e sim "através do real e do cotidiano." Para Grotowski, as atividades (tarefas), quando empregadas no teatro, devem originar-se de um impulso, de uma centelha que lhe permita emergir e exteriorizar-se no corpo, através da ação. Essas duas posturas divergentes, talvez, não sejam em essência antagonistas, parece que elas apenas começam em extremos opostos. Há um movimento insistente e verdadeiramente profundo que se consolida, ao longo da vida de cada um desses dois artistas pesquisadores, no sentido de encontrar respostas para as questões fundamentais surgidas em seus trabalhos.

Os dois projetos não se anulam e, tampouco, contradizem um ao outro. As leis estabelecidas por cada uma dessas duas abordagens merecem atenção.

---

47 "Em busca de um teatro pobre. Em primeiro lugar, procuramos evitar ecletismos, procuramos resistir à ideia do teatro como conjunto de disciplinas. Tentamos definir o que o teatro é na sua especificidade, o que separa essa atividade de outras categorias da representação e do espetáculo. Em segundo lugar, as nossas realizações são pesquisas detalhadas da relação ator-espectador. Quer dizer que consideramos a técnica pessoal e cênica do ator como o núcleo da arte teatral." (Ibidem, p.105).

48 Ibidem, p.106.

A investigação profunda e a compreensão dos princípios que estruturam as duas abordagens podem ser úteis para os artistas posteriores a eles. Os documentos disponíveis, filmes, entrevistas e artigos nos fornecem algumas condições para compreender essas propostas de trabalho e suas implicações. O interessante é que, atualmente, as duas podem, em momentos diferentes, conviverem na obra de um mesmo artista.

Fig. 17
Anna Halprin
Four-Legged Stool
Ano de produção: 1962

Fig. 18
Anna Halprin
Exposizione
Ano de produção: 1963

Fig. 19
Anna Halprin
Parades and Changes
Ano de produção: 1965

Fig. 20
Anne Juren e Kroot Juurak. *Look Look* (2007)

Fig.21
Gabriel Hernández. *A dire rien qu'être à quoi dire* (2007).

Fig. 22
Parades and Changes Replays. Direção artística: de Anne Collod (2008).

Capítulo II **Atuação**

2.1 Figuras e Fantasmas

Na performance criada no *Laboratório de Teatro III* juntamente com os alunos do Departamento de Arte Dramática *Figuras e Fantasmas*[49], três *performer*s, um ao lado do outro, colocam-se diante do público (Fig. 7, 8). No chão, à frente deles, estão dispostas peças de roupas, acessórios e objetos. A ação proposta é trocar de roupa e, a cada troca, criar uma figura. As roupas e acessórios são utilizados das mais variadas formas possíveis, calças, camisas, vestidos, casacos, meias, perucas, chapéus, camisetas, gravatas e outras peças que não são exatamente roupas, mas podem ser vestidas, ou associadas ao corpo. Nesse vestir e desvestir surgem figuras, composições são feitas e desfeitas, a tarefa é compor uma figura e, logo em seguida, ficar diante do público em exposição. Depois de um tempo, desvestir-se e, mais uma vez, vestir-se com uma nova combinação e assim por diante. Não há urgência nessa tarefa, o tempo da troca de roupa e o de expor-se para o público varia, e cada *performer*, sem perder a consciência do conjunto, segue seu ritmo pessoal. Cada peça vestida implica em uma ação diferente, portanto a tarefa não é mecânica. As combinações de roupas que cada *performer* faz em seu corpo resultam em figuras que, de certo modo, indicam-lhe um comportamento que pode ser explorado ou não.

---

49 Apresentações da performance Figuras e Fantasmas no Projeto em Anexo, Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, com coordenação de Ana Flávia Baldisserotto e Niura Legramante Ribeiro. Participação de Cynthia Müller e Fabiana Mendes, agosto de 2005. Abertura do segundo semestre de 2005, Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Participação de Cynthia Müller e José Benetti, julho de 2005. Projeto Ação Cultural da Quinta Bienal do Mercosul. Participação de Cynthia Müller e Fabiana Mendes, novembro de 2005. Conexão Sul, encontro de artistas contemporâneos de dança da Região Sul. Participação de Carolina Garcia e Fabiana Mendes, maio de 2006. Arte Mundo Escola, seminário de formação para professores, UNISC. Participação de Fabiana Mendes e Ítalo Cassaro, novembro de 2006.

Constatamos que alguns artistas contemporâneos criaram perfromances utilizando roupas e objetos na construção de figuras. *Parades and Changes* é uma obra de Anna Halprin em colaboração com Morton Subotnick (1965). Essa obra foi composta por partes independentes, como por exemplo, *Paper Dance* e a sequência *Underdressing* na qual os bailarinos retiravam, lentamente, suas roupas e voltavam a vesti-las. Faziam essa ação repetidas vezes. *Parades and Changes* foi reinterpretada em 2008 com direção artística de Anne Collod. A montagem recebeu o título de *Parades and Changes Replay*, nessa versa os *performers* utilizam roupas, tecidos e diversos objetos para compor figuras que se deslocavam pelo palco.

Look Look de Anne Juren e Kroot Juurack (2007*), A dire rien qu´être à quoi dire* de Gabriel Hernández (2009) e *Figuras e Fantasmas* (2005) são exemplos de performances que exploraram modos convencionais e não convencionais de vestir o corpo. Os trabalhos citados apresentam concepções formais semelhantes, no entanto, as questões conceituais que abordam são distintas (Fig. 20, 21 e 22).

Na performance *Figuras e Fantasmas* toda a preparação, como dobrar e distribuir as roupas no chão, é feita diante do público. Depois, quando começamos, colocamo-nos perfilados com nossas roupas pessoais, o público nos olha e é olhado por nós. Esse começo, que dura, contando no relógio, pouco mais de um minuto, procura estabelecer um tipo de reciprocidade e informar ao espectador que não pretendemos representar nada nem ninguém, e que o tempo da performance será o tempo presente. Depois dessa introdução, começamos a retirar nossas roupas e dobrá-las para, então, vestir as que estão no chão. Quando nos vestimos, criamos uma figura, e ela traz consigo informações, cada combinação feita sugere para nós e à quem nos assiste um determinado conteúdo. As figuras que compomos nos falam sobre um comportamento, uma época e uma cultura em que o ato de vestir-se implica. As figuras se mostram primeiro são feitas de matéria visível, palpável. E os fantasmas?

2.3 FANTASMAS

Os fantasmas, com frequência, são representados como figuras transparentes e a presença desses, quando percebida, tudo perturba, são aparições de ausências do corpo ou da satisfação de um desejo. No livro *Fantasmas y fantasmática en La novela epistolar*, Moraima Zerpa Márquez[50] afirma o seguinte:

> É convenção que o fantasma, feito da incansável fantasia humana, é formado por substância sutil, inacessível, mas carregado da virtualidade de ser visto ou sentido; ameaça inclinar-se em direção ao afetado e tomar por assalto sua existência consciente. Por isso parece lícito atribuirmos uma "figura" que contenha a oposição entre presença e ausência, entre corpo físico e fantasmal.[51]

O fantasma, feito dessa "incansável fantasia humana", é uma potência para a produção de imagens, imagens que, em *Figuras e Fantasmas,* transitam entre a presença da figura criada e exposta ao público e ausência de tantas outras que estão na eminência de se constituírem para se oferecerem ao olhar do público. O termo fantasma é empregado, na psicanálise, para designar uma fantasia produzida a partir da experiência de frustração do sujeito que ganha, assim, realidade psíquica. Neste caso, a frustração é a propulsão que empurra o sujeito a produzir uma ação que transforma essas experiências negativas. O fantasma (fantasia), segundo Paul Racamier,[52] produz formas porque ele é uma encenação do inconsciente, é o cerne da atividade de representação. Portanto "não é difícil de anunciar que vivemos com fantasmas; dizendo melhor: vivemos psiquicamente, graças aos fantasmas.[53]

Nos primeiros exercícios que deram origem à performance, focamos nossa atenção na produção de figuras; a ideia de fantasmas surgiu mais tarde - como um reconhecimento do trabalho da imaginação. Quando as figuras são compostas e

---

50 ZERPA, Moraima Márquez. *Fantasmas y fantasmática en La novela epistolar*. Caracas: Comisión de Estúdios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación- Universidad de Venezuela, 2007.

51 Ibidem, p. 24.

52 ANZIEU, Didier. *Art et fantasme*. Seyssel: Champ Vallon, 1984.

53 Ibidem, p.42.

finalizadas em nosso corpo, inevitavelmente, conduzem-nos para um gesto ou uma maneira de colocarmo-nos em exposição. Um leve impulso que pode adquirir a delicadeza de um gesto feminino ou desamparo de uma nudez. O fantasma é, para os *performers*, uma sugestão imprevista, algumas vezes, corresponde à obviedade da figura criada; em outras, carrega sutilezas que surpreendem *performer* e público. Os fantasmas, para nós que estamos compondo figuras, são as possibilidades de alguns impulsos subjacentes chegarem à superfície. Todavia essa produção de fantasia não está, necessariamente, restrita ao *performer,* podendo ser também um atributo daquele que assiste à performance.

> Segundo o temperamento de cada um, obedecendo ao seu "fantasma" pessoal, enriquecem o aspecto subjetivo ou o aspecto objetivo do objeto contemplado. Das chamas que saem do ponche, fazem homens de fogo ou jatos substanciais. Em qualquer dos casos, valorizam; servem-se de todos as suas paixões para explicar um traço de chama, dão todo o seu coração para "comungarem" com um espetáculo que os maravilha e que, por isso, os engana.[54]

O fantasma, para Gaston Bachelard, é uma operação da imaginação sobre um objeto visualizado e, nesse sentido, pode ser colocado numa via de mão dupla e, portanto, não se restringe à produção de figuras e atitudes criadas pelo *performer* durante a apresentação ao vivo. O olhar da audiência, que não é isento de fantasia, produz, sobre as figuras expostas, distorções. As duas palavras do título figuras e fantasmas, para nós, também se referem à dualidade entre o visível e o invisível. O visível é a figura; o invisível é o imprevisto decorrente de um fluxo imaginário, de um processo de criação "ao vivo". Por isso, contrariando a proposta de não-atuar, formulada na primeira etapa do processo de criação da performance, foi importante abrir uma pequena brecha para permitir que a sugestão proposta pela figura, quando aceita pelos *performers*, soasse como um fantasma de nós mesmos, que surge e modifica sutilmente nossa presença naqueles instantes de exposição. Mas o que fazer com isso? Como devemos receber essa informação e como processá-la para

54 BACHELARD, Gastón. *A psicanálise do fogo.* Lisboa: Estúdios Cor, 1972, p. 149.

incorporá-la à performance, visto que nossa intenção é “a não-atuação”?

2.2 FIGURAS

O *performer* organiza figuras em seu corpo e fica em exposição para ser visto. Uma figura é a superfície visível de um personagem, sua aparência exterior. É, portanto, um limite que separa um interior subjetivo de um exterior que se expõe para ser olhado. Uma figura é o exterior de um interior que nela se manifesta, Jose Gil faz, a esse respeito, a seguinte observação:

> Se é verdade que de certa maneira aquele nariz arrebitado é a impertinência da pessoa e dela não se desliga (pois sem esse nariz a pessoa não seria impertinente do mesmo modo); se por outro lado, o interior, para o ser de um exterior, tem que participar do espaço objetivo (exterior), então a alma não pode situar-se totalmente fora da região do corpo.[55]

Para o *performer*, essas figuras que estão sempre surgindo em seu corpo, através das roupas**,** objetos e acessórios, são um convite, quase irrecusável, para que ele atue e que, a partir de seu olhar e de seus gestos, viva um papel, isto é, fornecer a esse exterior a possibilidade de um interior - “Do exterior sabemos que se estende por toda a superfície do corpo, já que todo o corpo é expressivo, com especial privilégio do rosto. Mas o interior?”.[56] Se uma figura carrega consigo informações do interior que ela encerra, esta pode ser o princípio da construção de um personagem, basta que o *performer* direcione sua investigação nesse sentido,

55 GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d’água, 1997. p. 150.

56 Ibidem, p. 150.

como fizemos em um trabalho anterior, realizado em 1995, *Parque Extremo de Diversões.*[57]

Durante o processo de criação deste espetáculo, pesquisei, com um grupo de atores[58], a criação de personagens tomando como ponto de partida não as características interiores do personagem, mas, sim, as características da superfície, da figura. O espetáculo explorou o universo dos circos de curiosidades, um misto de feira medieval e parque de diversões. Naquele período, nossa pesquisa foi baseada em improvisações utilizando objetos e os figurinos, colecionados durante um ano de pesquisa. Um dos exercícios proposto aos atores, para a criação dos personagens do espetáculo *Parque Extremo de Diversões,* foi o seguinte:

Os atores deveriam ir até a sala do figurino, criar composições com roupas e objetos associados ao corpo e pensar numa pose para serem fotografados. Esse exercício rendeu muitas imagens fotográficas. Mais tarde, escolhíamos uma das fotografias, o ator remontava a figura, explorava maneiras de caminhar, depois, um conjunto de gestos até que, aos poucos, o personagem fosse delineado. Sabíamos que a figura, criada e fotografada, abrigava algo que ainda não tínhamos acesso, na verdade, algo que devia ser inventado a partir daquilo que a figura parecia nos indicar, buscávamos o personagem.

---

57 *Parque extremo de diversões* foi inspirado no universo dos parques de diversões, das quermesses juninas, das figuras fantásticas que habitam os circos e os nostálgicos teatros de curiosidades. As atrações deveriam estar espalhadas pelo espaço e acontecerem simultaneamente, ocupando o armazém B do Cais do Porto de Porto Alegre. Percebi que deveria buscar uma linguagem própria para realizar meu projeto, eu não estava interessado em um mero resgate das tradições do teatro medieval, dos parques de diversões, das quermesses, fontes inspiradoras do trabalho. Deles eu queria só o espírito, o vigor de seus arquétipos. As imagens e os habitantes desse universo eu queria reinventá-los. No entanto, a liberdade disponível nesse caldeirão de imagens, odores e sabores precisava de um momento de concentração, de reunião, onde a experiência vivida pelo público e atores pudesse ser compartilhada. Por esse motivo, *Parque extremo de diversões* começava com a preparação do pão, os atores convidavam o público para participarem amassando o pão, que era assado durante o espetáculo e comido no final. Depois do pão amassado e posto para assar, começavam, espalhadas pelo armazém de portas abertas para o rio Guaíba, as atrações da noite, que se oferecia para a livre escolha do público participante. No fim de tudo, o cheiro do pão recém-assado, mesa posta à espera de todos, hora de comer, compartilhar, falar sobre o que se viu e ouviu.

58 Jezebel de Carli, Gustavo Fincler, Sadi Honrich, Ciça Reckziegel, Lauro Ramalho, Fábio Nyland, Roberto Birindeli, Clóvis Massa e Tatiana Cardoso.

Esse procedimento volta em *Figuras e Fantasmas*, no entanto, com algumas diferenças fundamentais. Agora, não temos uma câmera diante da qual o ator escolhe uma posição para ser fotografado, no lugar da câmera, está o olhar do público que observa, compara, avalia e registra. No lugar de procurarmos uma abertura e traçar um caminho na direção de desvendar aquilo que poderia ser a essência do personagem, um tipo de “interior”, determinamos uma restrição. Um limite para acessarmos este interior, porque acessá-lo significa interpretar um papel, representar, simular. Representar um personagem e o tempo significa impor uma distância entre o público e a performance implica também em criar uma semelhança, mas não a coisa pretendida. Por sua vez, a representação de um personagem e do tempo é característica marcante do teatro tradicional. Por esses motivos, a representação sempre nos pareceu um desvio dos objetivos fundamentais de *Figuras e Fantasmas,* ou seja, colocar em questão a relação performance-espectador-lugar, para nós esse propósito fundamental não pode passar para um segundo plano.

Eliminar a atuação foi uma das propostas formulada durante a primeira etapa do processo de criação de *Figuras e Fantasmas,* uma tentativa de escapar do que poderia ser um excedente, algo "decorativo”. Pegar uma peça de roupa e vesti-la é um ato simples e objetivo. No entanto, podemos acrescentar significados alheios à ação. Por exemplo, se o *performer* pega uma camisa e a examina cuidadosamente. Depois de um tempo, olha para o público, volta a examinar a camisa, só que, desta vez, faz uma pausa para indicar uma dúvida qualquer. Outra possibilidade é o *performer* pegar a camisa e tocá-la suavemente, aproximá-la do rosto para sentir talvez um perfume ou a textura do tecido, assim, representando que a camisa evoca uma lembrança. Esse tipo de efeito, ou representação procuramos descartar.

Nesse sentido, a tarefa é um procedimento útil porque o objetivo de não-atuar não encontra dificuldade em ser atingido quando estamos escolhendo as peças que vamos usar e nos ocupamos com a maneira de vesti-las. As ações que compõem a tarefa, neste caso, são concretas e auxiliam o *performer* a manter um foco definido.

É como se não houvesse espaços livres para serem preenchidos com efeitos para valorizar a ação ou para representar emoções. Um conjunto objetivo de ações colabora para que não haja a "tentação," por parte do *performer*, para atuar. No entanto, quando essas ações objetivas não existem, como é o caso do tempo em que o *performer* expõe as figuras, a situação se inverte. Durante a exposição, a tarefa que ocupa o corpo e a mente se torna sutil. Não há mais uma ação concreta, simplesmente, estamos ali, expostos, para sermos olhados e para olharmos o público. Este é um momento delicado, é preciso que a proposta de trabalho esteja clara, pois há um aparente vazio e esta aparência pode induzir o *performer* a criar movimentos, gestos e expressões faciais desnecessárias. Acreditamos que não é preciso fazer grandes movimentos para que a exposição da figura criada seja interessante, sendo necessário, apenas, produzir um tipo de vigor, algo sutil que emane da figura ou do *performer* ou da combinação de ambos. A proposta de não representar poderia ser resolvida com uma pose estática, no entanto, não queremos criar um *tableau-vivant*, longe disso, tampouco queremos uma exposição mecânica, repetindo sempre a mesma postura. Estamos oferecendo uma imagem para ser vista, mas estamos vendo tão profundamente e tão invasivamente quanto o público. Sabemos que, no momento da exposição da figura, no olhar ou no menor gesto feito pelo *performer*, há traços de atuação. Portanto, não poderemos anular completamente a atuação, o que precisamos fazer é encontrar parâmetros que auxiliem o *performer* a compreender qual a medida desta atuação.

2.4 ENTRE ATUAR E NÃO-ATUAR

Avaliando a primeira apresentação de *Figuras e Fantasmas,* consideramos que algum traço de atuação deveria ser empregado, mas não a ponto de definir um personagem. Propor ao *performer* que não atue e lhe oferecer, ao mesmo tempo, um

estímulo para a atuação, é um paradoxo e promove uma constante instabilidade. Afinal, em que medida a atuação deve ser empregada?

O artigo "*On acting and not-acting*"[59], de Michel Kirby, analisa diversos aspectos da atuação e propõe uma escala crescente estabelecida entre a não-atuação e atuação. O texto de Kirby, em muitos aspectos, colaborou para que compreendêssemos que a questão da atuação em *Figuras e Fantasmas* não se limitava a uma anulação absoluta da atuação, pois isso não seria possível, mas, sim, em encontrar uma posição nessa escala.

Michael Kirby analisa e classifica alguns estágios de uma escala situada entre a não-atuação e a atuação, desse modo, procurando detectar os níveis de atuação utilizados por um *performer*. Para Kirby, atuar[60] significa aparentar, simular, representar e personificar. O autor considera que a experiência híbrida desenvolvida pelos *happenings* abriu uma extensa e definitiva reflexão sobre os limites entre não-atuação e a atuação. Nos *happenings*, desenvolvidos pelos artistas visuais, no final dos anos 50, a presença do artista como agente da ação, e não como um personagem inserido em um tempo e um lugar ficcional, foi decisiva e influenciou o teatro americano dos anos 60.

---

59 KIRBY, Michael. "On acting and not-acting". In: ZARILLI, Phillip B. (Org.). *Acting (re)considered*. London and New York: Routledge, 1998.

60 Renato Ferracini, descartando a discussão sobre a diferença entre interpretação e representação, no contexto de pesquisa do Lume, faz a seguinte pergunta. "Mas, enfim, o que faz o ator? Podemos pensar em atuação. O ator, e mesmo o dançarino e o performador, todos eles, atuam. Atuam enquanto ação de atuar, de modificar, de possibilitar. O ator atua COM sua interpretação ou sua representação, assim como o dançarino atua COM sua dança e o performer atua COM sua performance. Atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimentos, sensações microscópicas afetivas. E é justamente nesse par em fluxo percepção macroscópicas-sensação microscópicas que a lógica da atuação se gera. Isso significa que esse movimento atuante ativo dobra, desdobra e redobra o espaço-tempo macroscópico gerando um universo infinito de pequenas percepções (Leibniz) ou ainda de micropercepções (Gil) carregadas de sensações que afetam o espaço-tempo.[...] A atuação é, ao mesmo tempo, um fluxo coerente de sentido vinculado a um fluxo incoerente (ou não), mas microperceptivo e de atualizações e virtualizações que territorializam sensações. Enfim, um fluxo de sentido-sensação contínuo" (FERRACINI, Renato. Atuar. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: fev. 12. 2009).

> Os happenings demonstraram que nem tudo é atuação. Embora, a atuação foi algumas vezes utilizada, os *performers* no happening tendem a não "ser" ninguém ou nada além deles mesmos e também não representam ou pretendem estar em um tempo ou lugar diferente daquele dos espectadores. Eles caminhavam, corriam, diziam palavras, cantavam, lavavam pratos, varriam, operavam máquinas, e objetos de cena e assim por diante, mas eles não representavam ou personificavam.[61]

Há um *continuum* de comportamento envolvido entre a não-atuação e a atuação, extremos que podem ser reconhecíveis com facilidade, no entanto, quando nos movemos entre esses dois polos e estabelecemos uma escala, a identificação dos níveis entre não-atuação e a atuação torna-se mais complexa. É importante ressaltar que a análise do autor não se refere a nenhum estilo específico, ele não está preocupado, por exemplo, com o grau de "realidade" que pode estar implicado na atuação de um *performer*, mas com o que chama de uma quantia de atuação.

A não-atuação é o início da escala, nesse ponto, o *performer* não aparenta, simula ou personifica. No primeiro estágio da escala entre a não-atuação e a atuação, estão os *performers* que não agem de modo a reafirmar uma informação ou identificação. Esse é o caso de alguns tipos de teatro oriental que usam os assistentes de palco como no *Kurombo* e *Kõkeno Kabuki.* A função desses assistentes, em cena, é a de trocar acessórios de lugar, ajudar os atores na troca de roupas e, também, servir chá para os atores. Apesar desses assistentes não atuarem, fazem parte da apresentação, eles comportam-se, em cena, sem se encaixarem em uma matriz de representação de um personagem, lugar ou tempo e, mesmo não atuando, são parte da apresentação.

A atuação não é passiva; é ativa, todavia, pode ser aplicada ao *performer*. Na vida cotidiana, um homem usando apenas botas de *cowboy*, conforme Kirby exemplifica, não pode ser identificado como um cowboy. Porém, se ele vai

61 ZARILLI, Phillip B.. Op. cit., p. 43.

acrescentando ao seu vestuário outras peças, como chapéu, esporas, lenço, etc., chegamos a um ponto no qual vemos um *cowboy*.

No palco, o valor simbólico da roupa é maior, por exemplo, quando alguém está no palco e usa um tipo de roupa, que identificamos com um determinado contexto de época, país ou grupo social, parecerá que está representando, mesmo que não faça nada para reforçar a informação ou a identificação dada pelas roupas que usa e que, apenas, aja como ele mesmo. Esse estágio, o qual o *performer* não atua e, ainda, assim, as roupas dele ou dela representam alguém ou alguma coisa, Kirby denomina de ***matriz simbólica.***

Na ***matriz simbólica,*** os elementos referenciais são aplicados, mas não são interpretados pelo *performer*. No caso desses elementos simbólicos serem frágeis, intermitentes ou não existirem, nós vemos a pessoa e não um *performer* atuando. Um homem vestido de papai-noel, bebendo café em uma lanchonete, na época do natal, por mais que essa cena seja estranha, poderemos entendê-la como uma pausa no turno de trabalho. Mas essa mesma cena transportada para o palco, em um cenário que represente o interior de uma casa, nos fará ver papai-noel. No exemplo utilizado por Kirby perceber o ator como um personagem não está diretamente ligado à representação, personificação ou simulação, porém a algo que é colocado nele, em última análise, ao olhar do espectador que faz incidir, sobre o corpo e os movimentos do *performer*, a noção de personagem. Quando o *performer* recebe um aumento de referenciais e é difícil dizer que ele ou ela não está atuando, embora não façam nada que possa ser definido como atuação. Nessas condições, Kirby acrescenta, em sua escala, mais um grau, que ele denomina de ***recebendo atuação.***

Se tomarmos a não-atuação como o ponto zero, se é que, nesta escala, existe um zero absoluto, o que define atuação? Quais são suas características? Kirby não procura determinar a qualidade da atuação, mas compreender como ela surge e quais são seus elementos estruturais.

> Se definimos atuação como algo que é dado por um *performer* mais que alguma coisa que é dada para um *performer*, nós, ainda, não chegamos à verdadeira atuação ou a nossa escala. "Receber a atuação" é apenas um título honorário. Embora o *performer* pareça estar atuando, ele ou ela, na realidade, não está. Performance sem matriz, matriz simbólica e recebendo a atuação são estágios no continuum entre não-atuação e a atuação.[62]

Para que exista atuação é preciso que haja quantidades de simulação, personificação, representação, etc., e quanto mais nos movemos ao longo da escala maior serão essas quantidades. Uma pessoa participando de um jogo de adivinhação que finge, por exemplo, colocar uma jaqueta que não existe ou simula sentir uma dor, esta pessoa está atuando. Atuação existe na menor e mais simples ação que envolve simulação. A atuação pode existir em termos emocionais, e não apenas em termos físicos. Para ilustrar essa questão Kirby descreve um trecho do espetáculo *Paradise Now* do *Living Theatre*[63].

> Em uma parte na qual os *performers* trabalham individualmente, eles caminham pela platéia falando diretamente com os espectadores. "Não permitem que eu viagem sem passaporte," eles dizem. "Não permitem que eu fume maconha! Não permitem que eu fique nu!" Eles parecem perturbados e com raiva. Eles estão atuando?[64]

Conforme o autor constata, os atores, neste caso, não interpretam um papel, são eles mesmos, estão no teatro, e não em um lugar e tempo imaginários, estabelecem uma relação direta com os espectadores e, com certeza, suas palavras traduzem o que realmente pensam, eles discordam dessas regras e as consideram injustas. "No entanto eles estão atuando"[65], porque, segundo Kirby, a atuação existe em termos emocionais.

---

62 Ibidem, p. 46.

63 Grupo de teatro americano fundado em 1947 por Judith Malina, Erwin Piscator e Julian Beck com o objetivo de explorar uma linguagem teatral contrária ao teatro convencional.

64 Ibidem, p. 46 e 47.

65 Ibidem, p. 47.

Na vida real, podemos encontrar pessoas que parecem estar atuando. Isso não quer dizer que elas estão sendo desonestas; significa, apenas, que estão atentas à audiência e reagem, em determinadas situações, sublinhando elementos de sua personalidade, estão, de certo modo, teatralizando uma situação ou emoção para prender a atenção do interlocutor.

Erving Goffman[66], estudando a forma como os indivíduos, em situações de trabalho, apresentam-se a si mesmo para os outros, refere:

> A noção de que fazemos uma representação de nós mesmos para os outros não é nenhuma novidade. O que deveria ser considerado, para concluir, é que a própria estrutura do "eu" pode ser considerada segundo o modo como nos arranjamos para executar estas representações na nossa sociedade anglo-americana.[67]

Essa questão de que todo indivíduo seleciona e projeta aspectos de sua personalidade buscando ser visto pelos outros de uma determinada maneira foi largamente explorada por Erving Goffman. Para Kirby, algo semelhante acontece com os atores de *Paradise Now*, eles atuam com suas próprias emoções e crenças e, nesse caso, a atuação é apresentada apenas no plano emocional, estão selecionando e projetando elementos de sua personalidade para a audiência. A atuação, portanto, pode envolver comportamento físico e emocional.

---

66 GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

67 "Os princípios de que parti são de caráter dramatúrgico. Considerei a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e as suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas. Usando este modelo, não tentarei esclarecer suas óbvias insuficiências. O palco apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas. Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A platéia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial, e que, entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a platéia" (Ibidem, p. 9).

A ***atuação simples*** é quando apenas uma dimensão ou elemento da atuação é usado, por exemplo, quando o *perfomer* simula colocar uma jaqueta que não existe, essa simulação corresponde à dimensão física da atuação. A mesma ação poderia tornar-se complexa com o acréscimo da representação de detalhes, tais como a resistência do material, o grau de ajuste, o tamanho da jaqueta. O nível de complexidade poderia ser ampliado na medida em que o *performer* usa outros elementos, como a emoção, características físicas (a pessoa que veste a jaqueta pode ser jovem e dinâmica; ou velha com movimentos mais lentos) e, ainda, se o *performer* fizer uso de texto e assim por diante. Segundo Kirby, "simples" e "complexo" são termos que poderiam designar, sem a implicação de julgamento de valores, um estágio na escala em que identificamos a presença da atuação. Uma atuação complexa seria a condição final na escala entre atuação/não-atuação.

Por mais que, em *Figuras e Fantasmas,* eu investigue questões relativas à escala entre não-atuação e a atuação e proponha ao *performer* utilizar níveis próximos da não-atuação, esse interesse de reduzir os níveis de interpretação é confrontado com a criação e o uso de figuras estranhas e risíveis, que, pela natureza de sua composição, convocam a presença de fortes elementos de representação. Essa divergência entre proposição inicial e o resultado final pode ser entendida como uma incoerência entre o processo criativo e a reflexão teórica. No entanto, a procura de uma posição próxima ao ponto inicial da escala tem por objetivo manter aberta, para o *performer,* durante a execução da performance, a seguinte questão: Qual a quantidade de atuação que está implicada nessa ação? Em alguns trabalhos, como em *Figura e Fantasmas,* essa pergunta formulada funciona como a demarcação de um território pelo qual o *performer* deve transitar.

Por estarmos, ou querermos, situarmo-nos muito próximos do não-atuar, as ações ou posições do corpo que exploramos durante a performance não são de um personagem distante de nós. A cada aparição, procuramos aceitar e viver a sugestão que essas figuras nos fazem: fantasmas de nós mesmos, que, despertados, chegam

à superfície do corpo através de um gesto, de um modo de olhar, de uma posição do corpo.

Para Vito Acconci, “se um artista está realizando uma performance, a sua presença, por si só, produz signos e marcas, e a informação que ele carrega relaciona-se com a fonte dessa informação, ou seja, ele ou ela mesmo”.[68] Sem dúvida, o artista, não apenas pelo ato performático, mas, também, pela posição que ocupa no sistema das artes, tem sua presença carregada de um tipo específico de significação. A mesma afirmação, talvez, não encontre validade no caso do *performer* ser um cidadão comum, que não tem experiência artística e tampouco sua presença é capaz de evocar aqueles conteúdos que o artista pode evocar em consequência de sua inserção dentro do sistema das artes e sua história profissional. Vanessa Beecroft, por exemplo, realizou uma série de performances em que colocou pessoas comuns, homens e mulheres, em exposição, elas não falavam, moviam-se muito pouco e, até o ponto que podemos observar, não atuavam.

2.5 *VB51*

Vanessa Beecroft costuma expor grupos, principalmente de mulheres, que, durante um tempo, ficam sob a mira do olhar do público e das lentes da câmera da artista, que converte essas obtenções em trabalhos fotográficos. Sempre vi as fotos de Vanessa Beecroft com pouco interesse. Parecem artificiais, semelhantes às imagens encontradas nas revistas de moda, sem acrescentar muito ao que o mundo da moda já nos oferece. Mulheres belas, magras e jovens, em sua maioria, fotografadas com uma iluminação que valoriza todos os detalhes da forma feminina. Calçando botas ou sapatos de salto alto, vestidas ou quase nuas, em qualquer

68 ACCONCI, Vito. «Algumas notas sobre actividad y performance». In: MAYO, Nurita Enguita. (Org.), *Luces, cámara, acción (...)Corten! Videoacción: el cuerpo y sus froteras*. Valência: IVAM Centre Julio Gonzáles, 1997, p. 21.

circunstância, elas são sempre uniformizadas, padronizadas. Nessas fotografias não há sombras, não há imperfeições, tudo muito limpo, claro e preciso. Talvez, o que não chama minha atenção, nessas imagens, seja, para outros, a qualidade fundamental do trabalho da artista. Quando assisti, pela primeira vez, o DVD que documenta uma de suas performances, VB51, percebi, no trabalho de Beecroft, uma dimensão que eu desconhecia.

As performances de Vanessa Beecroft repetem um esquema imutável: grupos de mulheres ou homens como os militares em VB39, imóveis e silenciosos, colocam-se diante do público, mudando muito pouco suas posições iniciais, o que só acontece quando os participantes da performance são vencidos pelo cansaço.

Em 31 de agosto de 2002, Vanessa Beecroft realizou *VB51*, no Castelo do Conde Peter Metternich Vinsebeck, na Alemanha. Essa performance, que foi transformada em um filme, além de uma série de fotografias, como habitualmente a artista faz, contou com a participação de membros da família da artista, representantes da aristocracia local e de duas atrizes, Irm Hermann e Hanna Schygulla. Na performance *VB51*[69], Beecroft coloca em exposição vinte e cinco mulheres de diferentes idades em uma luxuosa sala barroca, em torno delas está um público selecionado que assiste à performance. As mulheres estão de pé diante do público, com longos vestidos leves, quase todos brancos e que, num primeiro olhar, parecem muito iguais. Apenas as atrizes Hanna Schygulla e Irm Hermann estão de preto. Quase nada acontece. As mulheres estão ali de pé em exposição. Thérèse St-Gelais observa a transgressão de Schygulla às instruções de Beecroft para a realização da performance.

> Onde podemos unicamente constatar a imobilidade imposta a essas mulheres que apenas podem, eventualmente sentar-se, nesta que é sala de baile. Hermann não faz enquanto Schygulla faz. Assim como ela canta depois por

69 *VB51*, documentário, com 60 minutos, da performance realizada em 31 de agosto de 2002, na Alemanha.

> um momento, não respeitando as instruções da artista. Estupefata Beecroft não diz nada.[70]

A desobediência de Schygulla não consegue mudar a essência da proposta de Beecroft, no entanto, assistindo ao filme que documenta a performance, é possível perceber uma leve perturbação na ordem imutável de expor corpos padronizados utilizada por Beecroft. A duração é subdivida pelas palavras da atriz e, em consequência, o ritmo, que antes poderia passar despercebido, torna-se um elemento presente. E, para muito além disso, há a palavra com sua força e significado. Ainda que a intervenção não autorizada da atriz inclua elementos não previstos por Beecroft, *VB51* não parece ter sofrido nenhum prejuízo grave com isso.

Hanna Schygulla diz frases suaves que rompem de forma delicada o silêncio. O tempo passa, as mulheres continuam de pé. Os corpos expostos se mostram cansados. As mulheres paradas diante do público fazem pequenos movimentos, mas continuam ali, em exposição. Os corpos mostram, aos poucos, de forma inequívoca, o cansaço, e algumas mulheres sentam no chão. A voz grave da atriz é ouvida. O tempo passa. Os corpos cansados parecem querer desistir. As mulheres são muito diferentes entre si na forma de seus corpos, na idade, no comprimento de seus cabelos, na maquiagem que usam, no modo como reagem ao cansaço do corpo e ao tempo que passa, aparentemente, tão devagar.

> De um lado o mundo dos vivos, do outro aquele dos mortos. O distanciamento é sublinhado pela presença dos espectadores em torno desse círculo fantasmático. Suas atitudes concentradas cortam claramente aquela outra, muito mais evanescente e espectral das figurantes.
>
> A câmera circula entre esses dois mundos. Ela filma o perfil desses espectadores privilegiados, todos elegantemente vestidos, depois, revê frontalmente aquelas mulheres. Cada uma a sua maneira vai lentamente, de soslaio, sentar-se, virar-se para um lado depois para outro, deitar-se e voltar à posição inicial, esses movimentos singulares não fazem nenhum eco nesses outros. A autonomia e a lentidão dos movimentos acentuam a distância que

70 ST-GELAIS,Thérèse. "Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps". *Parachute*, Corps automates/automata. n. 112, 2003, p.70.

> separa essas figuras. Cada uma parece carregar em si uma história, uma tragédia que, indizível e incomunicável, as liga misteriosamente[71].

Em *VB51*, como Oliver Michel observa, coexistem dois universos antagônicos que permanecem isolados e incomunicáveis. Podemos considerar que não há nada de espetacular nessa exposição insistente de corpos femininos. No entanto, é nessa ausência que algo inesperado pode ser revelado. Constatamos como a tarefa proposta por Vanessa Beecroft e a passagem do tempo penetram nessas individualidades para colocá-las tão abertamente diante do nosso olhar, cada uma carregando "em si uma história, uma tragédia", como um enigma indizível.

Provavelmente, nenhuma modalidade de atuação poderia produzir um resultado semelhante ao que Beecroft consegue em *VB51*, salvo aquele apontado por Goffman e por Michael Kirby, e que, neste caso, está presente, quando um sujeito mostra-se para outro ressaltando determinados aspectos de sua personalidade em detrimento de outros. Nenhuma simulação poderia ser mais eloquente do que o cansaço real do corpo, o desejo de desistência de algumas mulheres e a vontade de prosseguir de outros.

O tempo é um fator fundamental para *VB51,* sem ele, a exposição do grupo de vinte e cinco mulheres se tornaria banal. A duração da performance permite que a rígida uniformização das mulheres em exposição desmorone, desse modo, deixando transparecer os limites do corpo e da energia pessoal.

71 MICHEL, Oliver. *Paris-art* . Disponível em: <http://www. paris-artcom>. Acesso em: maio de 2006.

2.6 AÇÃO DE GRAÇAS

Documentos como fotografias, vídeos, objetos ou mesmo imagens virtuais armazenadas no computador fornecem indícios que restituem total ou parcialmente uma conexão perdida ou revelam um dado desconhecido. A questão perde a obviedade quando o documento é produto de uma experiência, de algo visto ou sentido. *Ação de Graças*, performance de Márcia X, é uma dessas experiências-vivências que pode ser esquecida na superfície da memória, mas que se aloja em um espaço profundo e de lá irradia sua potente influência. Percebi que pensar sobre atuação, questionar sua função e seu significado na performance *Figuras e Fantasmas* se deveu muito à experiência de ver *Ação de Graças,* de Márcia X. Não é que a performance tenha se apagado da minha memória, pelo contrário, o que não estava claro para mim é o quanto ela influenciou e influencia minhas investigações no campo da atuação. Em *Ação de Graças,* Márcia X não parecia atuar. Estou convencido que ela não representava um personagem, tampouco, não representava o tempo, e o ambiente que criou para sua "ação de graças" foi compartilhado com o público.

A terceira Bienal do Mercosul apresentou, no hospital psiquiátrico São Pedro, em uma de suas alas desativadas, uma série de performances. A visita a esse espaço é, por si só, uma experiência impressionante. O que a organização do evento fez no local para mostrar uma seleção de performances mais ainda, um melancólico arremedo da loucura foi espalhado de forma eloquente por todos os cantos do velho manicômio. Os objetos guardados durante anos, testemunhas silenciosas dos sofrimentos vividos pelos pacientes do antigo hospital psiquiátrico, foram utilizados na construção de inúmeros cenários sempre iluminados por uma luz dramática, que redesenhava, com sombras, o espaço onde a presença de atores, de olhos e bocas abertos, imitava o desespero e a loucura dos antigos moradores do lugar. Em meio a essa ambientação desnecessária, alguns trabalhos de boa qualidade foram

mostrados.[72]

A desmedida redundância de algumas performance apresentadas não deixava que meu olhar crítico cedesse espaço à fruição de meus sentidos, nada abria em mim uma brecha para o devaneio, nada me captura por inteiro.

Depois de percorrer um longo corredor, encontrei uma sala que se destaca das demais, inundada de luz, nada escondia. A sala era ampla, com paredes velhas, forradas de azulejos brancos que não chegavam ao teto. O piso estava coberto de grama, senti sua viva presença verde e macia sob meus pés. No centro da sala, uma mulher estava deitada com um vestido branco que parecia uma camisola, pernas dobradas, os joelhos apontando para cima, pés enfiados no corpo vazio de dois galos. O peito, as asas e as cristas dos galos estavam cravejados com pérolas brancas. Das patas e das cristas, fios muito finos partiam em direção à parede e indo para além da altura dos meus olhos, lá encontravam uma minúscula coroa dourada. Joias fixas na parede.

A mulher, vestida de branco e, com cabelos longos e finos, tinha seus pés enfiados nas carcaças dos animais que estavam cuidadosamente colocadas uma ao lado da outra. Com os olhos fechados, ela movia sua cabeça de um lado para o outro leve e constantemente. Como um mantra, os movimentos eram constantes e repetitivos.

A porta da sala se abria para o corredor com seu movimento irrequieto de pessoas passando de um lado para o outro. Na sala, havia um silêncio, uma espécie de suspensão do tempo, pelo menos essa era a sensação que o lugar e os movimentos ritmados que a artista executava produziam em mim. Olhando em direção da porta, vi duas bacias brancas contendo um líquido leitoso, que, assim como os corpos dos dois galos, também, estavam colocadas uma ao lado da outra. Havia uma profunda simetria na organização do espaço. A sala era dividida por uma linha formada pelo corpo da mulher deitada no chão, com os pés nos corpos vazios

72 As performaces de Mário Ramiro e Raul Mourão, por exemplo.

dos dois galos, e pelos fios que conectavam tudo na pequena coroa presa na parede.

De olhos fechados, repetindo sem esforço o movimento com a cabeça, ela estava mergulhada em um espaço interior. Nada a perturbava. As pessoas entravam, detinham-se por breves minutos e saiam. Eu permanecia ali, as vezes, andava pelo lugar que fundia naturezas tão diversas, sala com paredes sólidas, revestidas de azulejos brancos, e piso de grama verde e úmida. Estava preso aos movimentos ininterruptos, quando eu caminhava pela sala meus olhos estavam nela, mergulhava com ela naquele transe. Sua vitalidade era toda interior, nada a perturbava. O que se passava não era possível precisar, todavia sua intensidade me puxava para o interior de seu ritual. Seu movimento constante, sua intensa presença ampliavam o silêncio da sala, ela tudo catalisava. O ruído que vinha do corredor não conseguia penetrar a espessura desse espaço, que conectava corpos vivos e mortos.

Para nós que observamos do exterior a performance *Ação de Graças,* que Márcia X apresentou na terceira Bienal do MERCOSUL, resta-nos apenas intuir seu sentido. Sem poder fixá-lo, reduzi-lo a um sentido único.

2.7 MARCIA X NÃO-ATUAÇÃO

Desenhando com Terços, Pancake, Ação de Graças, Ex-machina, e *Cair em Si* são performances criadas por Márcia X, entre 2000 e 2002. Nestas performances, há a recorrência de dois temas fundamentais: a religião e o feminino. Sobre suas performances, Márcia X escreve o seguinte:

> O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe

> religioso. As ações propostas – lavar terços, encher copos de mingau, derramar leite condensado na cabeça, permanecer deitada, e outras – são repetidas e executadas até a exaustão física, até o fim do espaço, do material ou do tempo. Sabão em pó, grama, terços católicos, bacias, são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em "Ação de graças", levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas. Por exemplo, pessoas usando pantufas em forma de coelhos de pelúcia. As instalações resultantes da ação das performances permanecem em exposição, sendo simultaneamente o registro desta ação.[73]

Como Márcia X destaca, as ações são feitas até um limite que pode ser do corpo, do espaço ou do material que a artista escolhe e, nesse sentido, a ação tem uma duração, ela não é passageira e não o poderia ser, por que é através da persistência dos movimentos, de sua insistente repetição no tempo e no lugar, que ela reafirma as "obsessões culturalmente associadas às mulheres, tais como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião"[74].

Observando Márcia X na performance *Ação de Graças,* identificamos pequenas e frágeis quantidades de atuação. Para compreender as particularidades da atuação no trabalho da artista podemos, por exemplo, utilizar a escala criada por Michael Kirby[75], que analisa diversas etapas entre a não-atuação e atuação. Segundo Kirby, existem casos, no início da escala, em que o *performer* não atua, mas, mesmo assim, parece estar atuando. Uma atuação deste tipo se caracteriza pela aplicação de elementos referenciais como roupas, objetos e o ambiente onde o *performer* está inserido, elementos que, mesmo não sendo interpretados, dão a impressão que o indivíduo está atuando. Isso ocorre quando os elementos utilizados representam alguém ou alguma coisa. Esse ponto da escala o autor denomina **matriz simbólica**.

Márcia X está deitada de olhos fechados, a não ser pelos leves movimentos

---

73 Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>. Acesso em: 10 mar. 2010.

74 Ibidem.

75 KIRBY, Michael. Op. cit p. 46.

da cabeça, todo o corpo repousa sobre a grama. Os movimentos suaves, sem nem um tipo de significado aparente, foram utilizados pela artista para mantê-la aquecida, acordada, para aliviar as tensões do corpo, movimentos puramente funcionais. Certamente, toda a organização da sala, os objetos, a posição do corpo e, a simetria do espaço comungam para transmitir que ali tem lugar um tipo de transe e que o corpo sobre a grama, com os pés protegidos pelos corpos dos galos cuidadosamente preparados, é o protagonista de um tipo de ritual. Nesse aspecto, o estudo de Kirby nos coloca diante de uma leitura acertada, visto que os movimentos da artista eram "funcionais" e, ao que tudo indica, não havia a intenção de interpretar um xamã, sacerdote ou iniciado. Todavia, a escala que Kirby propõe não nos oferece um argumento satisfatório para esclarecer por que o corpo deitado no chão, exposto por duas horas, preenche a sala com sua presença que ultrapassa a leitura deste significado mais imediato. Por que a presença daquele corpo quase imóvel se impõe, assim, atraindo o olhar do espectador, provocando interrogações.

Recorrendo a definição de atuação formulada por Renato Ferracini[76], encontramos nela uma complexa rede de acontecimentos interligados que são produzidos no corpo do *performer*, desse modo, afetando o ambiente como um todo.

> O ator atua COM sua interpretação ou sua representação, assim como o dançarino atua COM sua dança e o *performer* atua COM sua performance. Atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimentos, sensações microscópicas afetivas. E é justamente nesse par em fluxo percepção macroscópicas-sensação microscópicas que a lógica da atuação se gera. Isso significa que esse movimento atuante ativo dobra, desdobra e redobra o espaço-tempo macroscópico gerando um universo infinito de pequenas percepções (Leibniz) ou ainda de micropercepções (Gil) carregadas de sensações que afetam o espaço-tempo.[...].[77]

76 FERRACINI, Renato. *Atuar*. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: fev. 12. 2009.

77 Ibidem.

Como Ferracini observa na atuação do ator, do dançarino e do *performer*, o espaço tempo é afetado, percepções, sensações ínfimas e afetivas entram em jogo. Ultrapassando a simplicidade objetiva da ação e de seus significados mais imediatos, por essa definição, compreendemos que a atuação não está confinada à interpretação de um personagem, ainda que este seja, habitualmente, o trabalho do ator. A atuação é um conjunto amplo de relações sutis interagindo e entrelaçando tempo-espaço-*performer*-espectador. Portanto, nesse complexo jogo, o *performer* afeta o público, mas também poderá ser afetado pelos espectadores.

Jerzy Grotowski infere que existe uma influência espontânea dos espectadores em relação aos atores e vice-versa.

> O diretor consciente coloca em cena, portanto, os dois *ensembles* (submete às operações da encenação o *ensemble* dos espectadores, não só o *ensemble* dos atores); aproxima-os reciprocamente, coloca-os em contato, em curto-circuito, em co-atuação de modo que a centelha passe.[78]

No somatório destas visões, a atuação amplia seu campo abarcando a total presença do *performer* para a qual concorrem energias produzidas em seu corpo, contudo, também, fora dele num diálogo profícuo com o todo que o rodeia.

Todavia, o artifício utilizado, separar as parte de um todo complexo para fins de estudo, como procuramos fazer em relação à atuação no trabalho de Márcia X, pode ser um equivoco e, talvez, produza uma falsa compreensão da questão levantada. Em *Ação de Graças,* não é lícito analisar suas partes isoladamente por que tanto a sala forrada de grama, como os galos cravejados de pérolas, a

78 GROTOWSKI, Jerzy. "A possibilidade do teatro", In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla com colaboração de MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. Textos de Jerzy Grotwski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 50.

minúscula coroa na parede e os movimentos da artista formam um conjunto coeso e indissociável. Atuação não existe como tal, assim como a sala forrada com grama, os galos, a coroa, os fios e toda a estranha beleza desse ambiente não fazem sentido sem a presença do corpo frágil vestido de branco e seus movimentos. Movimentos sem nenhuma complexidade, tão simples e repetitivos quanto enigmáticos.

2.8 ATUAÇÂO, NÃO- ATUAÇÃO E O TEMPO

Para Michael Kirby[79], a atuação nem sempre é uma produção de simulação ou personificação produzida pelo ator, em alguns casos, a atuação é um valor que o espectador deposita sobre uma ação ou acontecimento. Quando isso acorre, entram em jogo o lugar e os elementos que estão associados ao corpo do ator, como, por exemplo, roupas e acessórios. Em *VB51,* Vanessa Beecroft coloca vinte e cinco mulheres em exposição. Elas não têm intenção de atuar e são orientadas, pela artista, a não fazê-lo. Beecroft as coloca no espaço da realeza, o castelo de um conde, veste-lhes com impecáveis vestidos brancos (ou quase brancos) e convida para assistir a performance uma seleta plateia. Esses elementos associados indicam, para as mulheres, um comportamento altivo e inflexível, o qual reflete as informações que o ambiente, as roupas e a circunstâncias propõem. Como não recorrer a quantidades de atuação, nesse momento da exposição, sendo constantemente fotografadas por Beecroft?

Ervin Goffman[80] observa que, nas relações sociais, os indivíduos atuam ressaltando determinado aspecto de sua personalidade, para Michael Kirby, este é um caso no qual a atuação existe em termos emocionais e corresponde a uma forma simples de atuação.

79 KIRBY, Michael. Op. cit.

80 GOFFMAN, Ervin. Op. cit.

Em *VB51,* todo o conjunto que a proposta da artista organiza se manteria estável e reafirmaria sua mais absoluta banalidade se a artista não tivesse o tempo, ou melhor, a duração da performance como um dispositivo para provocar o desmoronamento de uma superfície construída por esses já citados elementos exteriores - roupas, castelo, posição social e "mundo das artes". Todavia, o tempo os corrói lentamente e as mulheres em exposição desistem de suas posturas altivas. O tempo, silencioso e persistente, oferece-nos o mais belo e profundo espetáculo - revela a humanidade das mulheres que Beecroft expõe.

Em *Ação de Graças*, de Márcia X, o lugar, a roupa e os movimentos nos remetiam a um ritual. O corpo solitário da artista movimentava a cabeça de um lado para o outro. Como os olhos permaneciam fechados, a artista não estabelecia uma comunicação direta com público, talvez, por esse motivo, não havia traços da presença de um tipo de máscara social, como identificamos no comportamento inicial das mulheres que participam da performance *VB51*. A duração em *Ação de Graças* nos informava que o corpo da artista, deitado sobre a grama e fazendo pequenos movimentos, não estava representando, simulando ou personificando alguma coisa ou alguém, ele estava ali para integrar o lugar e inundar a sala com sua forte presença. A partir de *VB51 e Ação de Graças,* podemos inferir que a atuação está intimamente ligada à duração da performance e, conforme os artistas pensam e utilizam a duração, em seus trabalhos, as noções de atuação e não-atuação são afetadas.

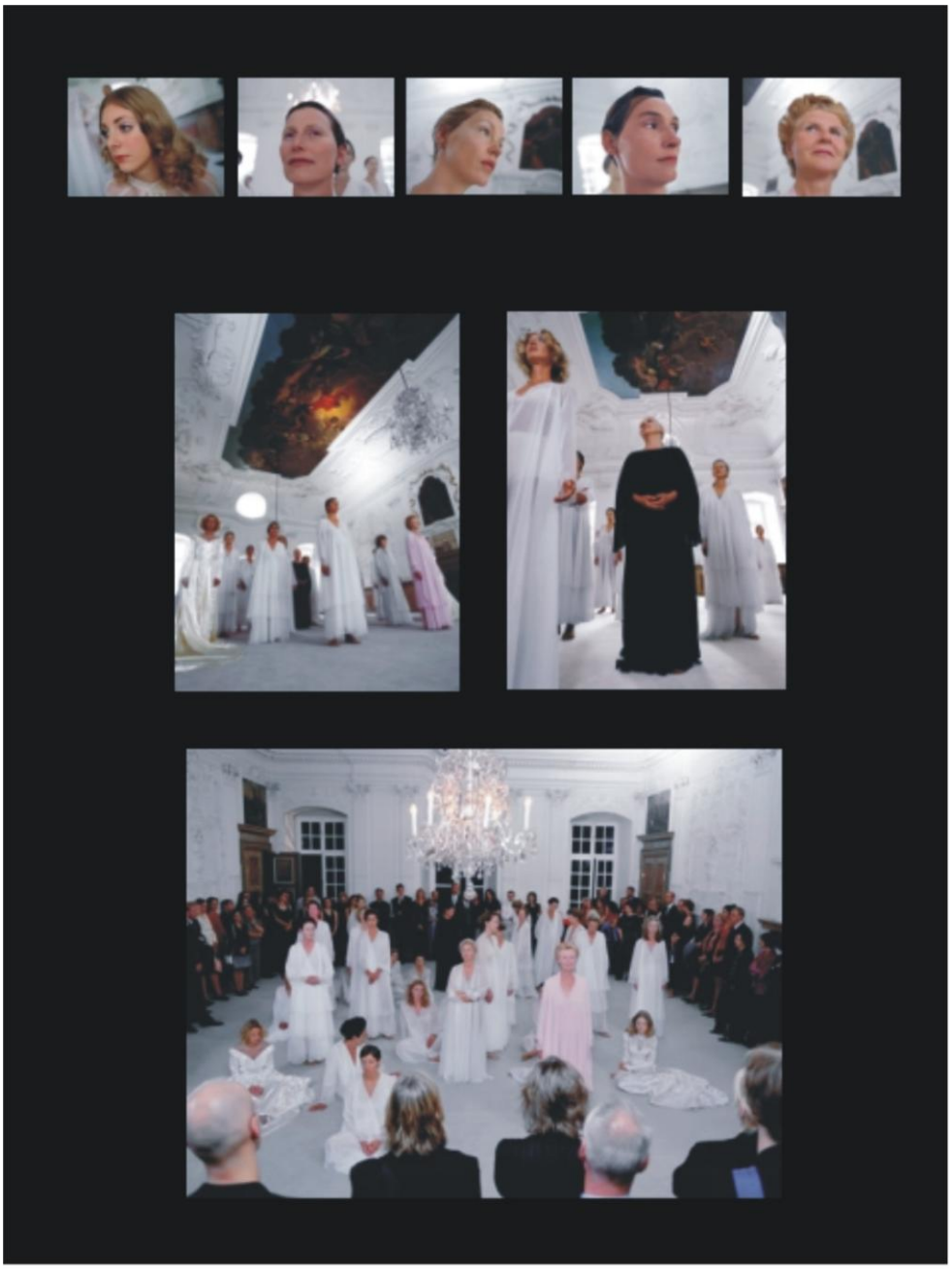

Fig. 23
Vanessa Beecroft
VB51
Ano de Produção: 2002

Fig. 24
Vanessa Beecroft
VB51
Ano de Produção: 2002

Fig. 25
Marcia X
Ação de Graças
Ano de Produção: 2002

Capítulo III **TRÊS MODOS DE PENSAR A DURAÇÃO**

Na performance a percepção do tempo transcorrido depende de alguns fatores que podem ser manipulados pelos artistas conforme seus objetivos. Nessa perspectiva, o tempo "real" mensurável, que corre no relógio, tem uma importância relativa, apesar de toda performance só poder existir no tempo. O tempo, compreendido como "matéria" específica e independente de toda e qualquer forma de representação, como um elemento estrutural e autorreferente, é uma descoberta, até certo ponto, recente. O tempo não-ficcional, segundo Michael Kirby[81], é uma conquista das artes desde o surgimento dos *happenings.* Hans Lehmann, por exemplo, em seu livro *Teatro pós-dramático*[82]*,* analisa e identifica uma série de processos multifacetados que caracterizam o teatro contemporâneo como um teatro que se afasta da hegemonia do texto, da ilusão e da representação do mundo. Um teatro que trata de refletir e utilizar seus elementos constituintes como matéria principal de sua produção. No teatro pós-dramático, o tempo não é mais o ficcional, ele é um tempo compartilhado entre atores e público.

> Configura-se assim um novo fenômeno estético-teatral: ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para se fazer do tempo como tal - *o tempo como tempo* - objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artística. Esse tempo é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente. A presença e a atuação dos atores, a presença e o papel do público, a duração e a ambientação reais do tempo da montagem, o puro fato da reunião como um espaço-tempo comum – todos esses pressupostos do teatro que permaneciam *implícitos* como tais vêm à tona como algo utilizado aqui e agora por todos os presentes, e não como um tempo representado no contexto de um cosmos narrativo fictício.[83]

81 KIRBY, Michael. Op. cit.

82 LEHMANN, Hans -Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

83 Ibidem, p. 305 e 306.

O tempo fora da ficção depende de estruturas estéticas que permitam que ele seja "materializado" e percebido, o certo é que a presença do tempo, nesses casos, implica sempre em experiência dos sujeitos envolvidos dentro da performance e fora dela (espectador).

3.1 A DURAÇÃO E OS LIMITES DO CORPO

Nas performances de Marina Abramovic, realizadas nos anos de 1970, em parceria com Ulay, o transcurso do tempo é um elemento crucial; nelas, o tempo funciona como um instrumento para colocar à prova os limites da resistência física e das energias corporais dos dois artistas. O tempo não é ficcional, é um tempo presente e vivido numa experiência compartilhada entre público e *performers*. Em *Relation in Time,* por exemplo*,* os artistas permaneciam sentados por dezesseis horas em uma galeria sem público, com o objetivo de chegar a um esgotamento total. Depois desse período, o público era convidado a entrar na galeria e, por mais uma hora, os artistas ficavam sentados diante do público. Sobre esse trabalho, Abramovic comenta o seguinte: "Assim não começávamos cheios de energia, mas ao contrário, isso foi muito importante para nós: vermos onde estavam nossos limites de energia e como podíamos utilizar nossas reservas e o que aconteceria".[84]

As performances de Abramovic valem-se de durações prolongadas não apenas para colocar em xeque os limites do artista, mas, também, para provocar no espectador uma forma menos passageira de ver e experienciar o trabalho. Em entrevista à Roselee Goldberg, durante o IV Simpósio Internacional sobre Teoria da Arte Contemporânea, realizado na cidade do México, em 2005, Marina Abramovic

84 *Conversación de Marina Abramovic con Roselee Goldberg*. In: *SITAC IV Simpósio Internacional sobre teoria e Arte Contemporáneo. Mitos de permanencia y fugacidad*. México, 2005.

declara o seguinte a respeito do tempo:

> Acredito que o tempo é cada vez mais importante para minhas performances. Estou cansada de ver que as performances tornam-se cada vez mais curtas. Todas as instalações de vídeo do mundo duram três minutos ou 30 segundos, o tempo suficiente pra que as pessoas que vão a inauguração possam vê-lo enquanto tomam uma bebida. Acredito que estamos acomodando nossa vida acelerada à obra de arte que vai ser consumida. Penso que é importante exigir mais do público, que o publico torne-se mais responsável e se envolva mais no processo da obra. [...] Por isso eu proponho performances cada vez mais longas, onde realmente acontece alguma coisa. Por que para mim a performance gira em torno da transformação.[85]

A performance *House with Ocean View de* Marina Abramovic, por exemplo, durou 12 dias e aconteceu na Sean Kelly Gallery, em Nova York em novembro de 2002). Marina Abramovic construiu, na galeria, três plataformas, semelhantes a caixas abertas, fixadas na parede. Nelas, havia um vaso sanitário, um chuveiro, uma cadeira, uma mesa, uma cama e um pequeno recipiente de onde saía água. Para chegar a cada uma das três plataformas, a artista usava uma escada com degraus feitos com facas. Durante a performance, ela não comeu, não falou, não leu e não escreveu. Estava ali diante dos espectadores, sem nenhuma privacidade. Os espectadores podiam usar um potente telescópio para observar o corpo da artista milimetricamente. Sobre esse trabalho, a artista concede o seguinte comentário:

> Só estar ali olhando os espectadores. Era tudo sobre o olhar: eu os olhava e eles me olhavam. A idéia é que se eu podia mudar minha própria energia, poderia mudar a energia do lugar, e a minha energia afetaria a energia do público e se criaria um espaço atemporal. Era uma tarefa enorme, era um experimento que eu não sabia se funcionaria em Nova York, onde ninguém tem tempo e as pessoas não podem ir e sentar em algum lugar por mais do que alguns minutos. [...] As pessoas chegavam e por alguma razão se sentavam durante duas ou três horas, e voltavam, e se sentavam por horas apenas para ter esse espaço e esse tempo.[86]

85 Ibidem, p.123 e 124.

86 Ibidem, p. 126.

A performance existe no tempo cronológico e fora dele. O tempo pode ser percebido de maneiras diferentes, passar rápido para alguns; e para outros muito lentamente. O tempo vivido, ainda que ignore o relógio, está sempre sendo mediado pelos acontecimentos exteriores, como, por exemplo, o horário de funcionamento da galeria, do museu e, quando fora da estrutura institucional, ainda assim é mediado pelo horário marcado para o início da performance.

3.2 **O TEMPO EM SUSPENSÃO - O TEATRO DE BOB WILSON**

No teatro, a paralisação total da ação na forma de um *tableaux-vivant* ou a drástica redução da velocidade dos movimentos também foi e ainda é uma outra maneira de colocar o tempo em questão. Para Arnold Aronson, o ator imóvel, diante da plateia, começou com o espetáculo *Mysteries and Smaller Pieces (*1964), do *The Living Theatre.*

> [...] (os atores) ficaram em silêncio por acinte, olhando para a platéia, por mais de seis minutos, assinalou um saída. Muitos teatros comerciais tinham lutado com a desintegração da linguagem como um meio de comunicação, mas agora as palavras estavam sendo enfaticamente renunciadas em favor da eloqüência do silêncio e da expressividade do corpo.[87]

Na história recente do teatro, Robert Wilson deixou uma marca significativa usando o tempo para criar imagens eloquentes e propondo ao público outra maneira de ver. No espetáculo *The Life of Times of Simund Freud,* com quatro horas de duração, aparecem muitos dos motivos que irão constituir o trabalho futuro do artista.

> As peças de Wilson são encenadas em torno do tempo, ralentando movimentos, repetindo ações em intervalos de tempo ou realizando atividades

87 ARONSON, Arnold. Americam avant-garde theatre: a history. USA/Canada: Routledge, 2003. p. 75.

> extremamente morosas. Einstein, porém, parece distorcer o tempo de uma forma estratégica, comprovando, por sua própria estrutura, princípios da teoria da relatividade.[88]

O tempo tem um papel fundamental nas peças de Robert Wilson e o público percebe o tempo porque algumas cenas são extremamente lentas, no entanto o ponto de vista do artista sobre esse aspecto de sua obra é bastante particular e suas reflexões a respeito desse tema podem ser esclarecidas através da entrevista concedida a Jean Linders -*Time has no concept*[89] quando Wilson afirma:

> Acho que o tempo não tem um conceito, portanto, falar sobre os meus trabalhos como sendo lentos os restringe. Um gesto, se é mais rápido ou mais lento, está sempre cheia de tempo, por isso está cheio de todos os tipos de energia.[90]

Robert Wilson acredita que teatro convencional não tem tempo nem espaço suficiente em torno da ação, pois o teatro trabalha com um tempo acelerado, assim, exigindo que o espectador acompanhe uma determinada "história." Vendo o que se passa diante de seus olhos, o espectador procura encontrar nas imagens, palavras e ações um sentido, portanto a mente precisa estar atenta para capturar todos os acontecimentos, o que os atores dizem e fazem, a iluminação, os efeitos sonoros e tudo que compõe o espetáculo. Segundo o artista, as palavras e os gestos têm uma importância e um peso específicos e dependem diretamente do espaço e do tempo em que são executados. Quanto mais espaço em torno de uma ação, por exemplo, mais importante ela se torna. "Nos meus trabalhos você pode deixar-se flutuar com as palavras e as imagens. Você pode fazer associações livremente, devanear"[91]. O tempo existe através do espaço, desse modo, tempo e espaço estão intimamente ligados e um não existe sem outro, segundo Wilson, o tempo e o espaço devem ser

88 BANES, Sally. Subversive expectation: performance art and paratheater in New York, 1976-85. USA: University of Michigan, 1998. p. 24.

89 Disponível em: <http://www.theater.augent.be/index.php?id=16&type=file>. Acesso em: 23 de dez. 2010.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

experienciados porque, se pensamos sobre eles, perdemos a oportunidade de vivenciá-los.

> Se alguém tem de andar mais devagar do que seria normalmente se mover, e se pensa que se deslocam mais lento, é chato. Na lentidão existem todos os tipos diferentes de energia e velocidade. E isso acontece não obstante a experiência do tempo. A experiência é uma forma de pensar, mas não é intelectual. Isso acontece em todo o corpo.[92]

O tempo, na obra de Robert Wilson, é uma experiência que permite ao espectador fluir livremente, devanear, diante das imagens propostas, mas também é um elemento plástico. "O que acontece é que o tempo do teatro é distinto do resto do tempo. É um tempo plástico"[93]. Uso do tempo, nesse aspecto, agrega determinadas qualidades à imagem, como Wilson declara: "não penso o tempo como um conceito, mas quando se trata de teatro posso estendê-lo, comprimi-lo".[94] Essa abordagem obedece a uma lógica formalista, que segue os princípios da *Gestalt*,[95] então, estabelecendo uma coerência que pode ser constatada em toda a produção teatral do artista.

---

92 Ibidem.

93 Disponível em: <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/R_Wilson.htm>. Acesso em: 23 de dez. 2010.

94 Ibidem.

95 A palavra Gestal, substantivo alemão, empregado para forma e configuração e desde o início do século XX para designar uma série de estudos científicos baseados em experiências sobre a percepção sensorial. Rudolf Arnheim utilizou as experiências realizadas nos laboratórios dos psicólogos gestaltianos para escrever Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora, importante referencia para o estudo formalista da imagem.

3.3 A DURAÇÃO EM FIGURAS E FANTASMAS

Em *Figuras e Fantasmas,* a duração associada à repetição das ações implica em que, inicialmente, o que era atraente ao olhar do espectador passe, depois de um tempo, a lhe interessar cada vez menos. A curiosidade e o interesse do público não suportam a repetição do mesmo procedimento e a consequente duração no tempo. A duração é um fato concreto e mensurável, no entanto, algumas variáveis podem relativizar essa quantidade de tempo transcorrido.

O lugar onde a performance acontece, por exemplo, determina, para o público, diferentes padrões de comportamento e esse é um fator que exerce influência na percepção do tempo transcorrido. A performance pode acontecer no palco e o público estará, nesse caso, circunscrito ao espaço individual da poltrona, quase sempre, respeitando as convenções estabelecidas nesta polaridade, ou seja, o palco ativo, dono da ação; e a platéia passiva, imóvel e silenciosa. Podemos transferir essa mesma proposição para o espaço da sala de cinema que impõe ao público um comportamento e um modo de ver o filme. Para corroborar com este argumento evocamos o histórico filme *Sleep*[96] de Andy Warhol que, segundo Stephen Koch[97], modificou a maneira habitual de ver filmes porque poucas pessoas são capazes de assistir *Sleep* na íntegra, dedicando a ele a mesma atenção que normalmente dedicam a um filme no cinema. “As pessoas podiam conversar durante a exibição, sair para comer um hambúrguer e voltar, grandes amigos podiam falar sobre os velhos tempos. [...] O homem dormindo respirava e, às vezes, se mexia no

96 *Sleep*, primeiro filme de Andy Warhol, de 1963, mostra um homem dormindo e pretende simular o tempo real de uma noite de sono. A impossibilidade de o filme ser feito em uma única tomada deveu-se ao fato de o artista utilizar uma câmera Bolex, assim, o filme previsto, inicialmente, para ter oito horas de duração foi filmado em trechos de 3 a 4 horas. Os trechos obtidos foram repetidos e duplicados até atingirem o tempo de seis horas e trinta minutos de duração total do filme.

97 KOCK, Stephen. “Silence, Stagazer: the Films of Andy Warhol”. In: JONHSTONE, Stephen. (Org.) *The everyday, Documentes of contemporary art.* London: Whitechapel, 2008.

sofá”[98]. Para Koch, o filme permanecia na tela, em seu ritmo dissociado daquele da audiência.

Nesses casos lugar escolhido não pode restringir a mobilidade do espectador, se este pode deslocar-se, pode sair da sala sem constrangimento, como é o caso de *Figuras e Fantasmas,* o modo como o público perceberá a duração sofre a influência dessa relação com o lugar. Em *Figuras e Fantasmas,* por exemplo, a intenção é deixar que o público perceba que não há necessidade de comportar-se da mesma maneira que no teatro, ou seja, silencioso e imóvel. Aqui, o público pode ir e vir. Ver a ação por um tempo, sair, fazer outra coisa, voltar mais tarde. Por esse motivo, o lugar escolhido tem grande importância para que a possibilidade do público ir e vir realmente aconteça.

O encontro entre o ato performativo e público é uma situação aberta que impõe instabilidade e risco. Por isso a primeira apresentação de uma performance não encerra seu processo de criação, essa experiência, muitas vezes, surpreende e exige uma reavaliação dos objetivos e conceitos que norteiam a proposta original. Depois dessa primeira apresentação, do primeiro encontro com o público, tudo segue em uma escala menor, sendo transformado, ajustado e redirecionado.

A duração da ação foi, desde o início do processo de criação da série de performances em foco, um componente importante, no entanto foi, na experiência prática, que esse fator revelou seu significado mais profundo, dessa maneira, colocando em pauta as questões relativas ao tempo. Concomitante à reflexão sobre a duração, a experiência prática trouxe um tipo especial de crença no ato performativo como possibilidade de transpor um limiar, seja ele ligado à resistência física do corpo ou à energia pessoal.

Na abertura do segundo semestre letivo de 2005, no departamento de Arte Dramática da UFRGS, uma apresentação da performance *Figuras e Fantasmas*[99]*,*

98 Ibidem, p. 51.

programada pela coordenação do curso, foi marcada para começar um pouco antes do início das aulas. A apresentação transcorreu como o previsto, com interesse do público no começo e um crescente desinteresse conforme o tempo passava e as figuras eram montadas e desmontadas, repetindo sempre a mesma fórmula. Passado algum tempo, como não havia mais novidade, professores e alunos foram desistindo de assistir a performance e, aos poucos, abandonaram a sala. Quando a sala ficou vazia, de acordo com a proposta da performance, atingimos nosso objetivo e, portanto, a performance poderia ser encerrada. Por algum motivo que não havia sido planejado, talvez pela curiosidade de transpor um limite, continuamos com nossa ação. Seguíamos criando figuras na sala vazia. Algumas poucas pessoas que passavam pelo corredor paravam para olhar o que estava acontecendo e, em seguida, voltavam às suas atividades. No meio da tarde, na hora do intervalo das aulas, os alunos, saindo para o café, encontraram-nos no mesmo lugar, repetindo as mesmas ações, vestindo e desvestindo roupas.

Foi possível perceber a reação de surpresa do público, que não esperava encontrar a performance acontecendo. Essa experiência ressaltou e ampliou a importância da duração para *Figuras e Fantasmas* e nos fez perceber que a performance não se resolvia apenas na saturação do olhar do público ou num certo tipo de esvaziamento. Essa apresentação sugeriu uma relação da performance com o lugar no sentido de aproximá-la da ideia de uma ação “instalada”.

---

99 Escolhemos para esta apresentação a Sala Alziro Azevedo, uma pequena sala de teatro do Departamento de Arte Dramática UFRGS. A sala tem duas portas, no fundo do palco, que dão acesso para um corredor que se liga às demais salas do prédio. Para permitir uma circulação do público nos posicionamos no palco de costas para a plateia e deixamos que nossa audiência ficasse também no palco, com as portas de saída abertas. Foram colocadas cadeiras para o público, no entanto a saída estava acessível para todos. Colocar a performance e o público no mesmo espaço, o palco, também, tinha por objetivo aproximar os dois polos.

3.4 CONEXÃO SUL

Durante a "*Conexão Sul" - Encontro de artistas contemporâneos de dança da região sul,*[100] apresentamos a performance *Figuras e Fantasmas* no saguão do teatro Túlio Piva, em Porto Alegre. Nosso trabalho começou depois de um dos debates diários que integravam o evento. Como normalmente acontece nas apresentações de *Figuras e Fantasmas* o público começou vendo a ação solene e silenciosamente, mas, depois de um tempo, sua atenção não era mais a mesma - tornou-se mais ruidosa e inquieta. Para nós que estávamos realizando a tarefa, pouca coisa mudou com a inquietação do público e mesmo com sua desistência de fixar seu olhar sobre nossa ação. Ciane Fernandes escreveu o seguinte sobre está apresentação de *Figuras e Fantasmas*:

> Curioso foi ver que corpos quase parados, em uma obra criada por um artista plástico (como Laban), pudesse evidenciar tanto a voz silenciosa do corpo (pessoal, social, cultural, etc.). *Figuras e Fantasmas*, de Elcio Rossini (RS), expõe o corpo como trânsito de imagens a partir não da interação desnecessária com um maquinário tecnológico futurista, mas com objetos-relíquias carregados de história/estórias. Na inversão corpo em repouso e objetos em movimento, estes ganham vida e expõem a objetificação daquele no cotidiano. Como no Anel de Moebius, nesta interação ação-repouso, objeto-sujeito, presente-passado, reina a recíproca transformação. *Figuras e Fantasmas*, por fim, emergem destes corpos dinâmicos humanizados (ao invés de "pós-humanos", como nos vem sugerindo discursos de arte e tecnologia).[101]

A duração da performance *Figuras e Fantasmas* sempre foi uma questão fundamental para o trabalho, e esse importante aspecto da performance propõe desdobramentos na relação com o público, com o lugar e com a maneira que

---

100 *CONEXÃO SUL- Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul* - Porto Alegre, em 2002. Iniciativa do Artéria - artistas de dança em colaboração. Intercâmbio entre artistas de dança do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, que tem como objetivo discutir e propor novas atitudes de legitimação no cenário da arte contemporânea.

101 FERNANDES, Ciane. «Atravessando corpos: Dança e Contemporaneidade no Evento Conexão Sul 2006». IN: *Revista Digital Art&* - ISSN 1806-2962, Ano IV, n. 06, out. 2006. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-06/apresentacao.htm>. Acesso em: dez. de 2007.

executamos as ações que constituem a tarefa. Para manipular a matéria impalpável do tempo só é possível fazê-lo se nos infiltramos nesse espaço particular da percepção e no universo insondável da imaginação, no qual o tempo não é o mesmo que aquele que corre no relógio. Ali, o tempo pode dilatar-se, distorcer-se e achatar-se.

Olhar e ser olhado são elementos importantes em *Figuras e Fantasmas*. Não basta estar em exposição para ser visto, é, também, preciso olhar para o público, vocês me olham e eu olho para vocês. O sujeito e seu corpo expostos devolvem para o espectador o olhar, e isso faz com que esse corpo deixe de ser mero objeto exposto. Se, por sua vez, as imagens não param de aparecer e desaparecer se oferecendo para ser vistas pelo espectador, o olhar devolvido propõe, ao mesmo tempo, uma reciprocidade na exposição desses dois polos.

> Segundo Edvaldo Souza Couto (2000, p.101), o corpo contemporâneo entrou numa fase de repouso e ostracismo. Em meio a máquinas, cada vez mais rápidas, e da onipresença da informação (inclusive da telepresença), o corpo não precisa mais se locomover, e sua materialidade virou um empecilho para a velocidade. *Figuras e Fantasmas* reverte este repouso em um cínico espelho social e artístico de olhar e ser olhado, fazendo-nos perceber nossa impotência diante da compressão do tempo na contemporaneidade e de exigências produtivas baseadas nas máquinas. Nesta interferência, o público se move pelo salão e os *performers* assistem de um dos lados.[102]

O olhar é, quase sempre, um atributo exclusivo do público, daquele para quem a ação performática ou teatral é feita. Quando o olhar é devolvido entre esses dois polos, que têm suas posições espaciais e comportamentais bem-definidas, surge uma dúvida, a incerteza dada pelo espelho. A duração em *Figuras e Fantasmas* é constituída por repetições de um processo que se instala lenta e sutilmente diante do espectador, desse modo, rompendo a proposta ilusória de um divertimento superficial. O jogo de imagens estranhas (as figuras que os *performers* criam com objetos e roupas, muitas delas cômicas) seduz e diverte o público, captura sua

102 Ibidem.

atenção, efeito que morre na repetição.

A duração prolongada é uma modalidade que propõe ao espectador viver a experiência do tempo. A duração prolongada, explorada pela arte da performance, como vimos, não coloca o espectador diante de um turbilhão de imagens ilusórias que o induz a esquecer do presente, que está a todo instante escapando. O tempo assim empregado propõe ao espectador perceber a produção performática que se apresenta diante de seus olhos e, associada com a presença de tudo que o circunda, autoriza a dispersão do olhar, acolhe o devaneio e, algumas vezes, permite as relações sociais (como em *Sleep*, *VB51* e *Figuras e Fantasmas*). Isso vale tanto para as proposições artísticas que expõem o corpo aos limites contundentes da dor física ou do esgotamento da energia pessoal (as performances de Marina Abramovic). Vale também para aquelas nas quais o tempo, associado ao espaço, é matéria plástica utilizada para produzir imagens que fascinam o olhar por seu rigor formal (os espetáculos de Robert Wilson), ou ainda para outras que pretendem subtrair do ato performático sua teatralidade inerente (*Figuras e Fantasmas*).

Capítulo IV **REPETIÇÕES**

Repetir é fazer mais uma vez, copiar um modelo, refazer algo que não foi bem-feito, dizer outra vez para ser compreendido. A repetição se configura nas pequenas coisas do cotidiano, os hábitos irrevogáveis, na respiração e no batimento cardíaco que permitem que a vida continue. Está em cada instante que passa para dar lugar a outro novo que será sucedido por outro e outro... Quando se fala em repetição, seu significado negativo de cópia, estagnação e frustração faz emergir a valorização da diferença contida na essência de todo sistema de repetição. Isso porque, na noção mais usual de repetição, a uniformidade vem primeiro. Como pensar a repetição, um conceito que atravessa disciplinas, objetos e processos? O importante para a prática artística é compreender como a repetição se constitui e como foi adquirindo nuanças desde seu emprego intencional a partir da arte moderna.

Na história das artes visuais, a repetição como cópia de um original, pintura ou escultura foi, por muito tempo, uma ferramenta de estudo que permitia ao aprendiz (e até mesmo a um mestre) compreender os recursos empregados pelo artista na constituição da obra copiada. Outra forma de repetição na arte é aquela que está na essência da gravura. A gravura é um procedimento que implica em repetição de imagens, a partir do qual, através de uma matriz feita em madeira, metal ou pedra, são produzidas cópias em papel.

No século XIX, a técnica de reprodução obtida por meio de um desenho feito diretamente na pedra, litografia, dispensou o laborioso processo de entalhe na madeira e a gravação da chapa de metal acelerando o processo de reprodução e distribuição de imagens. A seguir, a fotografia permitiu mais um avanço na produção e circulação de imagens, bem como a reprodução de obras de arte. Nesse processo,

gradativamente, a fotografia conquistou um espaço próprio entre os procedimentos artísticos. Como observa Walter Benjamin, com a fotografia, "a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva".[103]

A possibilidade de reproduzir, repetir e difundir imagens de naturezas diversas se consolida. E a questão do original, do único, passa a ser discutida. Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*[104] observa e analisa o desenvolvimento das técnicas de reprodução apontando para uma ausência fundamental no caso da reprodução de obras de arte.

> Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objeto[105]

Há algo na obra de arte que a fotografia ou qualquer outro meio de reprodução não consegue capturar, ou seja, a sua aura. Com a modernidade, há uma transformação no contexto cultural e econômico que estabelece uma mudança na própria experiência de ver a obra de arte.

> Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.[106]

---

103 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Sobre arte, técnica, Linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 76.

104 Ibidem.

105 Ibidem, p. 77.

106 Ibidem, p.79.

A discussão aberta por Benjamin torna-se, para o campo da arte, fundamental porque coloca em questão a ideia de reprodução, distribuição e original. Registrado o conceito de aura e sua ligação com a repetição, voltamos nossa atenção à busca de um foco mais específico que poderá colaborar ao esclarecimento do problema inicialmente proposto, ou seja, reunir elementos para analisar a repetição e sua aplicação na arte da performance.

Como observa Joana Kanova[107], a repetição, em alguns casos, não está ligada apenas à função de reprodução ou cópia de um modelo, multiplicação de um objeto ou forma. A repetição pode ser estrutura fundamental para constituição de um original, como é o caso dos elos de uma corrente.

> Uma espiral concêntrica é um produto de repetição que envolve a alteração. É uma série em que o elemento individual não se repete com o mesmo, mas como o similar, alterando o seu diâmetro e permitindo um espaço para cruzar e "separar" os níveis individuais. Apesar desta separação espacial, é impossível dissecar a espiral em elementos individuais. A reincidência é dissolvida no processo de repetição, e a série evolui como algo novo a partir do substrato da antiga.[108]

A repetição é a estrutura essencial das tarefas tanto daquelas feitas no dia a dia como as que são empregadas na constituição de um objeto que implica em manufatura. A repetição é uma técnica potente para a produção quando um número finito de elementos é organizado em um número infinito de combinações. Muitas técnicas artesanais, e mesmo artísticas, produzidas manualmente são o resultado de uma repetição desse tipo. “Um tapete é soma de - relativamente limitada- um número de combinações de um número finito de linhas tingidas”.[109] Algo semelhante acontece com a linguagem humana, que permite a produção de um número infinito de orações diferentes por meio de um repertório finito de elementos (sons e palavras).

---

107 KANOVA, Joana. *The University of Chicago: Theories of Media. Keywords Glossary: Repetition.* Disponível em: <http://www.csmt.uchicago.edu/glossary2004/repetition.htm>. Acesso em: 14 de nov. 2009.

108 Ibidem.

109 Ibidem.

A ideia de repetição ou série começa a ganhar novos contornos na arte moderna e contemporânea quando os artistas, deliberadamente, repetem um motivo, não importa de que natureza, para, através dele, produzirem um tipo específico de reflexão ou investigação. “O trabalho em série em arte, tal como o conhecemos a partir da modernidade, inicia-se com Monet[110]”. As pinturas que Monet fez de um mesmo ponto de vista da Catedral Rouen ou as telas feitas de seu jardim de nenúfares repetem um mesmo motivo. O artista se interessava pela influência da luz sobre os objetos, arquitetura e natureza e pela variação da intensidade e luminosidade do dia e do decorrer das estações. Monet pinta, na verdade, não a catedral ou os nenúfares, mas as variações que a luz opera sobre os motivos escolhidos e, em consequência, as variações da cor.

4.1 ACUMULAR, REPETIR E DESAPARECER

A importância da repetição, na obra de Pollock, por exemplo, não está em algo palpável que resiste ao tempo, como um objeto que se multiplica ou uma imagem insistente. O que insiste, na obra do artista, é o efêmero desaparecimento de um gesto, ou melhor, de um procedimento. No impressionismo, a tela, que era um mero espaço de representação, ganha uma dimensão de objeto; e a pintura faz um primeiro movimento na direção de ser autorreferente. Com Pollock, o gesto, que marcou uma geração, coloca o artista como sujeito e objeto de sua obra; e a pintura decreta, nessa perspectiva, talvez, o fim de sua história. O gesto de respingar tinta, esfregar e borrar a tela, que está sempre desaparecendo, deixa uma pista, são as camadas de cor que se sobrepõem, assim, marcando definitivamente a tela. A repetição que Jackson Pollock utiliza estabelece uma transição fundamental que nos

110 CATTANI, Icleia Borsa. FARIAS, Agnaldo (ORG.). *Icleia Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.81.

permitirá sair do campo concreto da matéria para entrarmos no campo evanescente do movimento.

Os repetidos gestos de Jackson Pollock respingando tinta sobre uma tela colocada, não mais no cavalete, mas no chão, o que lhe permitia andar envolta e sobre ela, colocam em evidência a presença do corpo do artista na constituição da imagem pictórica. A tela recorta o chão e cria um espaço específico, uma arena onde o artista "atua". Pollock, referindo-se sobre sua relação com o ato de pintar e com o espaço da tela, revela o seguinte:

> Eu preciso da resistência de uma superfície dura. No chão eu estou mais à vontade. Eu sinto muito próximo, mais como parte da pintura, deste modo posso caminhar ao redor dela, posso trabalhar dos quatro lados e literalmente posso estar na pintura. Isto é similar ao método dos índios do Oeste pintores de areia. Quando eu estou em minha pintura, eu não estou consciente do que eu estou fazendo. [...] Eu não tenho medo de ir fazendo mudanças de ir destruindo a imagem, etc., porque a pintura tem sua vida própria.[111]

A pintura surge de um embate físico do corpo do artista com os materiais. O corpo não é um mero coadjuvante, confinado ao anonimato da prática pictórica, ele aparece como veículo essencial da obra. "Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais".[112]

Em 1950, foram realizados filmes e fotografias, por Hans Namuth, que registram a maneira particular e intensa com que Pollock pintava suas telas. A grande divulgação desses documentos fez do artista um ícone da cultura americana do pós-guerra na América. Esse fato popularizou o "gesto" emblemático do artista Jackson Pollock e, desse modo, sua ligação com o surgimento da arte da performance foi inevitável.

---

111 KARMEL, Pepe; VARNEDOE, Kirk. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: Harry N. Abrams, 2000, p. 17 e 18.

112 KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 34.

Em muitos casos, a repetição não se materializa pelo gesto, contudo, pela acumulação de um mesmo objeto, nesse caso, a unidade repetida organiza uma nova imagem, objeto ou escultura. Os objetos industrializados exercem, sobre alguns artistas, um fascínio que pode ser produzido pela forma, textura e cor do objeto ou, ainda, pela função que lhes é atribuída. Nesse caso, o artista se apropria de algo já pronto. Porém, pode acontecer o contrário, isto é, a unidade que se repete ser também criada pelo artista. Como no caso da instalação do artista Antony Gomerly Amazonian Field. Pequenas figuras de olhos arregalados, feitas pelo gesto de amassar o barro na palma da mão, todas diferentes umas das outras porque correspondem ao tamanho da palma da mão de quem as fez, são colocadas uma ao lado da outra formando um exército de olhos arregalados que invade o espaço do museu. Outro tipo de acumulação é aquela feita por afinidade; e não pela multiplicação do mesmo objeto. As afinidades podem ser pelo tipo de material, pela cor ou pela função do objeto.

A apropriação de objetos e sua repetição foram amplamente exploradas por Arman[113]. O artista criou, ao longo dos anos, uma vasta obra que explora todo o tipo de objetos cotidianos industrializados ou artesanais - cadeiras, pincéis, talheres, cabides, latas, instrumentos musicais, tampas de garrafa, lixo e toda sorte de objetos são alvo da voracidade do artista. Para a elaboração de suas obras Arman utiliza os procedimentos de associações, repetições, fragmentação, coleção.

Fábrica, trabalho de Lia Menna Barreto para a 4ª Bienal do Mercosul, leva ao extremo a ideia de repetição e acúmulo. A *Fábrica* de Menna Barreto funcionou, durante todo o período em que a exposição esteve aberta, cumprindo, diariamente, 8 horas de trabalho. *Fábrica* produziu arte através de um método inventado pela artista - simples, doméstico e um pouco perverso. Lia e os funcionários da *Fábrica* passaram a ferro milhares de bichinhos de borracha. O ferro quente amolece a borracha, achata e cola um bichinho no outro. Com esse processo, a artista produz

113 O artista participou do Novo Realismo e, a partir dos anos 1960, seus trabalhos com apropriação e acúmulos de objetos se tornaram uma marca inconfundível. Seus trabalhos exerceram influência nas gerações que se seguiram.

círculos, linhas, estrelas, tapetes. O que resulta visualmente, quando conservamos certa distância dos objetos, são arabescos e motivos florais. No entanto, basta uma aproximação para que se vejam sapos, ratos, lagartixas e jacarés achatados um ao lado do outro. A *Fábrica* é apenas um dos trabalhos dessa série. Na exposição *Territórios*[114], por exemplo, esses motivos florais, ou estrela de lagartixas, como Lia chama, produto de acúmulos, são organizados mais uma vez. A partir destes, a artista cria desenhos que não se acomodam apenas na superfície da parede, mas ramificam-se e descem pelo chão para, então, retornarem, mais uma vez, à parede.

A proliferação do mesmo não significa uma neutralização absoluta da unidade multiplicada. O que acontece, nesses casos, é que a percepção se desloca da visibilidade da unidade para a sua invisibilidade. O olho obedece aos princípios da Gestalt deslizando da unidade multiplicada para a forma que ela constitui. Assim como os clássicos exemplos da taça e os dois perfis, ou do coelho e a moça; os trabalhos com acumulações como os de Lia Menna Barreto criam uma “cilada" para o olho, promovendo, depois de desvendada sua estrutura, um movimento de ir e vir.

Daniel Buren é um artista que explora o aspecto que habitualmente considera-se “negativo” na repetição, ou seja, a produção de um tipo de desaparecimento, de neutralização[115]. O artista é conhecido por criar pinturas que repetem continuamente o mesmo tipo de listas regulares e, também, pelos seus textos, que expressam suas duras críticas à arte como forma de representação e ilusão. Atualmente, para ele, na arte, não há mais uma evolução formal que possa ser traçada, de Cézanne ao cubismo, a Mondrian, a Pollock, a Newman porque depois da obra destes artistas as lições do passado são apenas revisitadas com novos materiais.

---

114 Exposição coletiva com curadoria de Agnaldo Farias, realizada no Instituto Tomie Ohtake, 2003. Disponível em: <http://www.lia-mennabarreto.blogspot>. Acesso em: 8 de jan. 2010.

115 A acumulação pode ser considerada como uma forma de neutralização, no entanto, quando um artista escolhe um objeto industrializado, como os artistas acima citados, o objeto tem uma importância específica. Essa escolha não permite que a repetição produza um efeito de neutralização total da unidade repetida. A diferença fundamental é que, na obra de Buren, o uso da repetição tem por objetivo resolver um problema conceitual.

Em seu ensaio *Advertência*[116], Daniel Buren traça a distância existente entre seu trabalho e a arte conceitual. Ele declara que seu objetivo é reduzir a pintura à sua essência e isso significa romper com os conceitos tradicionais desenvolvidos pela arte. Buren pinta listras regulares sobre as paredes e objetos e repete sempre o mesmo procedimento, desse modo, obtendo trabalhos muito semelhantes entre si.

A arte conceitual pretendeu escapar de qualquer forma de ilusão, no entanto, segundo Buren, esse projeto não obteve sucesso porque a partir do momento em que o conceito é formulado pelo artista, é exposto no museu ou na galeria "como arte, com a vontade de abolir o objeto, nós na verdade o *substituímos*; o "conceito" exposto torna-se *objeto-ideal*, o que nos remete mais uma vez à arte como ela é, ou seja, a ilusão de alguma coisa, e não a coisa".[117]

Na obra de Buren, a repetição regular de listras denota a ausência de composição, representação e ilusão e, portanto, na falta de um problema formal, todo o vigor estaria voltado para o pensamento. Para Buren, a aplicação desse princípio pictórico, no qual a estrutura interna é imutável, apresenta uma repetição visual evidente ao primeiro olhar.

> [...] essa repetição tem como efeito dissolver ao máximo a eficácia, mesmo fraca, da forma proposta enquanto tal, de revelar que a forma exterior (móvel) não tem nenhuma incidência sobre a estrutura interna (repetição alterada de listras) e de fazer aparecer o problema colocado pela cor em si. Essa repetição também revela nos seus próprios fatos que, visualmente, não existe nenhuma *evolução formal* - embora haja mudança - e que, do mesmo modo que nenhum "drama", composição ou tensão é visível no contexto definido da obra proposta ao olhar, nenhum drama nem tensão é perceptível quanto à criação propriamente dita.[118]

A neutralidade, que pode ser obtida através da repetição, foi um problema colocado por algumas "formas artísticas isoladas". Buren, quando se refere a essa

116 FERREIRA, Glória; COTRIN Cecília. *Escritos de artistas, anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

117 Ibidem, p. 251.

118 Ibidem, p. 256.

questão, cita os seguintes artistas: Cézanne, Mondrian, Pollock, Newmann e Stella, no entanto, como essas formas artísticas nunca foram levadas a cabo, quer dizer que não foram persistentes o suficiente, não se repetiram a ponto de atingirem um tipo de esgotamento formal, tornaram-se únicas e perderam a neutralidade que pretendiam explorar.

> A repetição retira do objeto seu caráter de obra única, que, seja lá qual for, poderá, devido à sua unicidade, ser recuperado pela arte O primeiro estágio é o de repetir sistematicamente uma só coisa, o que consiste na maneira mais simplista de não "evoluir" não se trata aqui de autocopiar-se, isto é,de repetir *apriori* durante dez meses, dez anos, trinta anos a mesma coisa, o que não passaria de um processo de acumulação ao longo do tempo e que nos reporta a um conceito bastante conhecido na arte.[...] A repetição só é válida se ela não se carregar a si mesma de significação, evitando tornar-se mítica. [119]

Além da repetição, Buren analisa, no texto *Advertência,* outros elementos com os quais articula sua proposição artística, como forma, cor, diferença, anonimato, ponto de vista e lugar. O tema da repetição volta a ser abordado, pelo artista, em entrevista concedida a Georges Boudaille, realizada em dezembro de 1967. Buren busca, na repetição, algo que não seja progressivo simplesmente, mas o passar de uma forma neutra para outra. "É necessário ao ato de repetir uma despersonalização total do objeto dado, evitando-se que esta atividade torne-se apenas um ritual a serviço de uma re-sacralização da arte".[120]

---

119 BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000).* Org. Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001, p. 26.

120 Ibidem, p. 27.

4.2 REPETIÇÃO E PERFORMANCE

A repetição pode ser utilizada de muitas maneiras, mesmo que façamos um levantamento detalhado, elencando um grande número de exemplos, a questão não será fechada, pois, como observa Icléia Cattani, "o artista moderno e contemporâneo elabora suas próprias regras, arbitrárias e únicas, e depois segue-as – ou as subverte, as nega, cria outras novas, para segui-las novamente".[121]

A repetição que pertence à vida cotidiana e psíquica é investigada por diversas áreas do conhecimento, no entanto, são as abordagens sobre o conceito de repetição presentes na obra de artistas contemporâneos que poderão colaborar para respondermos duas perguntas que surgiram no decorrer das apresentações públicas, primeiro, da performance *Figuras e Fantasmas*; depois, da performance *Palavras* apresentada Pinacoteca da Feevale em 2009. Duas perguntas que, apesar de parecerem muito semelhantes, associadas, cercam a questão que precisa ser investigada. Ou seja: De que maneiras os artistas usam a repetição como elemento poético e/ou estético? Como o uso da repetição pode alterar um determinado contexto de imagens e ações?

Na arte, o termo repetição tem, no mínimo, duas acepções. Na primeira repetição, é parte integrante da constituição de uma obra, quer dizer que ela está na estrutura de um procedimento ou na produção de um objeto. Na segunda repetição, passa a ser objeto de interesse do artista, podendo ser assunto de uma determinada obra ou ser utilizada como um dispositivo poético e estético, assim como vem acontecendo, desde o início do século XX, com os elementos estruturais da linguagem artística; tempo, espaço e cor, por exemplo. Quando a repetição é retirada do "anonimato", da estrutura, da produção ou da linguagem, ela adquire um novo estatuto, ela mesma significa alguma coisa ou modifica o significado daquilo que é

121 CATTANI, Icléia Borsa. *Repetição/Criação*, texto publicado no catálogo da exposição *Repetere*. Solar dos Câmaras, Porto Alegre, 1993.

repetido.

No teatro ou na dança, a repetição pode ser utilizada como uma ferramenta para a memorização de gestos, ações, movimentos no espaço, textos, canções enfim, tudo que compõe uma coreografia ou uma montagem teatral. Essa modalidade de repetição acontece no tempo e no espaço e é comum abarcar a noção de precisão. Talvez, essa seja a primeira e mais usual modalidade de repetição no campo das artes performativas. Nesse sentido, além de uma ferramenta para reter, memorizar e aprimorar o material criado, a repetição pode incluir diferença. Na performance, por mais que os gestos, as palavras e os movimentos sejam exaustivamente ensaiados, nunca, são os mesmos de uma apresentação para outra. Nas apresentações de um espetáculo, por exemplo, por mais exato que o ator, bailarino ou *performer* seja na execução do material memorizado, haverá sempre diferença, e não apenas aquela temporal, o lapso de tempo entre uma apresentação e outra, mas uma diferença que perpassa todos os níveis de execução da performance, seja do movimento ou da palavra, enfim, de tudo o que é produzido pelo *performer* através do seu corpo. Hans-Thies Lehmann refletindo sobre a questão escreve o seguinte:

> Contudo não há verdadeiramente nenhuma repetição no teatro. Já o momento em que se da a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de outro modo, o mesmo, repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere sentido)[122].

Os artistas, mesmo que interessados em repetir com precisão a partitura criada, cultivam, paradoxalmente, a produção dessas pequenas diferenças inevitáveis que podem ser variações de energia, posição espacial, tonicidade muscular, entre outras, por considerarem que nelas residem parte da pulsação e da vitalidade de cada nova apresentação.

122 Op. cit. LEHMANN. P. 310.

4.3 REPETIÇÃO NA OBRA DE PINA BAUSCH

As repetições de movimentos, gestos e palavras são recorrentes na obra coreográfica de Pina Bausch. Seus trabalhos de dança-teatro têm origem em uma coleta de material vindo diretamente dos dançarinos. Bausch faz perguntas que podem ser respondidas através de movimentos ou palavra. O método das perguntas, a partir do espetáculo *Kontakhof,* de 1978, torna-se prioritário no processo de criação do *Wuppertaler Tanztheater,* ele corresponde à primeira etapa do trabalho e a mais longa. As perguntas giram entorno das experiências pessoais dos dançarinos. Perguntas, como, por exemplo: "Qual é o teu maior complexo físico? O que fazes quando te sentes envergonhado? O que fazes quando alguém te agrada?"[123] Há uma grande variedade nos temas explorados por Bausch, no entanto, "no início, Pina insiste, volta frequentemente aos mesmos temas, repete-se,"[124] observa Janusz Subicz.[125]

O material que Bausch investiga e extrai de seus dançarinos diz respeito às experiências vividas, à infância, às relações de amor e tudo que sobrevive na memória pela repetição das lembranças. Pina Bausch demonstra um profundo interesse nesses pequenos mistérios individuais. "A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir as pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada".[126] Podemos inferir que não é apenas o material concreto, uma brincadeira infantil, um medo, a perda de um amor, a lembrança de um sabor, de um lugar; o que Bausch observa, coleta, avalia, organiza e coreografa é também a própria estrutura que mantém essas experiências vivas na memória dos dançarinos.

Ciane Fernandes, em seu livro *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro:*

123 BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1994, p. 24.

124 Ibidem, p. 24.

125 Bailarina que integra da companhia de Pina Bausch.

126 FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação.* São Paulo: Hucitec, 2000, p. 75.

repetição e transformação[127]*,* analisa, em profundidade, o uso de repetições na obra de Bausch e refere:

> Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como elemento estético. Nas repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na platéia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam uma constante transformação da dança-teatro dentro da linguagem Simbólica".[128]

Na obra de Pina Bausch, a repetição é um recurso estético, no entanto vai além, com ela, a artista desdobra metáforas para discutir as relações de amor, os comportamentos sociais, a disciplina, os rituais cotidianos, dentre outros temas destacados em seus espetáculos. Falando sobre a reação do público em uma das cenas de *Café Müller,* na qual a artista utiliza o recurso da repetição, Pina Bausch, em entrevista à Leonetta Bentivoglio, revela que:

> Há um momento do espetáculo, quando Dominique e Malou se abraçam, em que Jean entra, separa-os e empurra Malou para os braços de Dominique; Malou escorrega e cai no chão, depois levanta-se e volta a abraçar Dominique, e a seqüência repete-se e volta a repetir-se, muitas vezes, e então o público ri. É uma seqüência muito triste e, todavia, o público tem como que uma reação nervosa e, a um dado momento, sempre no mesmo ponto, ri. Aconteceu em toda parte em todo o mundo. Só raríssimas vezes o público ficou silencioso.[129]

A repetição em Bausch é um instrumento que pode ser aplicado em diferentes momentos e sua função, quase sempre, metafórica colabora para modificar o valor simbólico dos gestos, movimentos ou palavras que os dançarinos executam no

127 Ibidem.

128 Ibidem, p. 28.

129 BENTIVOGLIO, Leonetta. Op.cit., p.18.

palco. Uma das formas que a repetição assume na dança-teatro de Pina Bausch é colocar em xeque o rigor com que o balé treina e molda o corpo dos dançarinos. Como observa Bentivoglio, em seu livro o *Teatro de Pina Bausch,* no método das perguntas a dança é um tema recorrente "o que pode ser constatado por algumas das perguntas feitas por Bausch a seus bailarinos: Gostaria de dançar mas não sei como? Por que me tornei bailarino? Quando dancei pela primeira vez?"[130] Ciane Fernandes, a esse respeito, analisa uma cena do espetáculo *Bandoneon* (1980) na qual Dominique Mercy, vestido de bailarina clássica, tenta realizar um passo de balé e sem sucesso, cai no chão várias vezes.

> A cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva a perfeição, ligando, ao contrário, o método ao erro. Ele repete porque errou, para fazer melhor da próxima vez, mas erra mais e mais, Mercy é pego numa corrente onde repetição constantemente leva à falha e à repetição ao invés de gradualmente aproximar-se da perfeição. A cena questiona e inverte a noção de que a repetição é um bem-sucedido método de aprendizagem.[131]

É possível escolher muitas outras cenas nas quais o recurso da repetição é empregado nos trabalhos de Pina Bausch, apresentando tantas variações para a repetição e possibilidades de leituras quantas forem as cenas analisadas. Hans Lehmann analisando a repetição na obra *Barba Azul* (1976) escreve que "a multiplicação dos mesmos gestos de resignação, medo e abandono pode ser pensada, afetiva e conceitualmente, como símbolo da busca sempre em vão de estabelecer contato e da situação de um tempo não-histórico, cíclico.[132] Há algo de peculiar no modo como a artista utiliza essa "ferramenta", é sempre o mesmo procedimento, mas, conforme Bausch, associa a repetição aos gestos e às palavras dos bailarinos, o procedimento se torna sempre diferente, dessa forma, imprimindo, no repetido, outra camada de significação.

---

130 Ibidem, p. 24.

131 FERNANDES, Op. cit., p. 81.

132 LEHMANN. Op. cit., p. 310.

4.4 DUAS ABORDAGENS SOBRE REPETIÇÃO

Yvonne Rainer, em seu trabalho solo *The Bells,* apresentado no Living Theatre (1961)[133], utiliza a repetição para reproduzir um modo de ver a dança semelhante ao modo como se pode observar uma escultura. O tempo do espectador ver a escultura não é determinado, é um tempo aberto porque varia em consonância ao desejo ou à curiosidade do espectador em relação à obra.

> Lembro-me de pensar que a dança estava em desvantagem em relação a escultura,[...] em que o espectador pode passar tanto tempo quanto for necessário para examiná-la, caminhar em torno dela, e assim por diante, mas um movimento de dança - porque ela acontece no tempo – desaparecia assim que era executado. Então em *The Bells* eu repetia os mesmos sete movimentos por oito minutos. Não era exatamente repetição, tal como seqüência de movimentos que se mantinha mudando. Eles também sofriam mudanças ao serem repetidos em diferentes partes do espaço e em diferentes direções – no sentido de permitir que o espectador ande em volta dele.[134]

O motivo pelo qual Rainer explora, nesse caso, a repetição não pode reproduzir, com certeza, o deslocamento vivenciado pelo espectador em torno da escultura e, tampouco, o tempo particular que é estabelecido nessa experiência. No entanto, esse motivo inicial, o desejo de fornecer à dança uma qualidade que lhe é por natureza antagônica, ou seja, a imobilidade da escultura conduz a artista a uma investigação e uma consequente proposição artística que busca meios de resolver o problema de partida. A solução apresentada consiste em repetir uma série de movimentos em diferentes pontos do espaço e direções. Na proposta de Rainer, não é o espectador que se desloca, porém é o movimento que se oferece ao olhar em posições espaciais determinadas. O modo como Rainer resolve o problema lembra o anseio cubista de apresentar a tridimensionalidade confinada ao plano de uma tela. No caso *The Bells,* a artista trabalha em um espaço que pode ser pensado como um

133 ARONSON, Arnold. *American avant-garde theatre: a history*. New York: Routledge, 2000, p. 115.

134 Ibidem, p. 115.

espaço de representação, o palco. O palco é um espaço que se desenvolve diante do espectador e, de acordo com a definição geométrica, possui apenas três dimensões. O espectador diante da escultura vivencia um espaço fenomenológico, um espaço que não é mais apenas tridimensional porque inclui o corpo do espectador e, portanto, é multidirecional.[135] A repetição empregada por Rainer, quando tomamos à risca sua proposição, não ultrapassa os limites da representação. Todavia, o projeto da artista abre uma possibilidade que vai além da mera representação da relação que o espectador estabelece diante de uma escultura. O que podemos inferir é que, na coreografia de Yvonne Rainer, e em muitas outras coreografias que foram produzidas naquela época, a repetição ganhou outro tipo de estatuto, ela tornou-se uma questão para a dança. E, assim como os movimentos essenciais da vida cotidiana passaram a ser "dançados"; a repetição deixou de estar confinada à invisibilidade da estrutura da linguagem para ser investigada revelando sua potência para a produção tanto de resultados estéticos como para a produção de significação.

Alguns anos mais tarde, a questão da repetição volta a ser discutida pela artista sob outro ponto de vista, diferente daquele dos primeiros anos. Em 1965, Yvonne Rainer marca decisivamente a história da dança não apenas pela realização de sua coreografia *Trio A,* mas, também, pelos textos que escreveu afirmando novos paradigmas para a dança.*Trio A* apresenta uma constância de movimentos sem que haja preponderância de um sobre o outro, nesta coreografia, Rainer procura distribuir a energia e a fluência do movimento regularmente. Em *A Quasi Survey of Some*

135 Merleau-Ponty, em a *Fenomenologia da percepção*, descreve o espaço não como algo que se apresenta diante dos nossos olhos em três dimensões, mas, ao contrário, o espaço se desenvolve a partir do nosso corpo em múltiplas direções. (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.) Michel de Certeau, no primeiro volume de seu livro *A invenção do cotidiano*, afirma que o espaço "é cruzamento de móveis, é um lugar praticado". Para o autor, o espaço se associa ao movimento, tem sua existência assegurada diante de uma ação: "existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo". Diferentemente do espaço, sobre os lugares não incide o movimento, não há deslocamento, "um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade". Sobre os lugares, encontramos a ordenação dos elementos que nele coexistem, sem, contudo, ocuparem o mesmo lugar. Apesar de nele (o lugar) o repouso ser o seu estado de definição, nada impede que uma ação o espacialize, retirando-o da suspensão que o sustenta para torná-lo espaço (CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1 - Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.).

"Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal dance Activit Midst the Plethora, or Analysis of Trio A[136]*,* Rainer pergunta se a simultaneidade de sequências idênticas pode ser chamada de repetição? Ou pode a constância da energia harmônica (tone) ser chamada de repetição? Ou repetição é aplicada apenas à sucessão de ações específicas? Em *Trio A,* Rainer abandona a repetição que é frequentemente usada nos processos coreográficos. Para José Gil, essa característica de *Trio A* faz com que o espectador não veja os movimentos como tal porque "aquilo que o observador retém, sobretudo, é o movimento de desaparecimento".[137]

4.5 REPETIÇÃO EM *FIGURAS E FANTASMAS*

No começo do processo de criação de *Figuras e Fantasmas* nosso objetivo era realizar algo banal com longa duração, essa foi a primeira proposição. Em seguida, surgiu a tarefa propriamente dita - criar figuras usando objetos e roupas. A tarefa estava estabelecida, vestir e desvestir roupas e objetos. Com ela pretendíamos explorar a duração através do banal, mas de banal as figuras criadas nada tinham, pelo contrário. Tudo tem duração, o mais breve movimento tem duração. No entanto, a forma, a trajetória no espaço, o vigor e o ritmo são mais facilmente percebidos que a duração em si, ainda que todos esses elementos durem e só possam acontecer na duração. Se pensarmos no público, em como ele vê e percebe a performance, constatamos que um movimento breve não permite que a duração seja vista como tal, ela é parte de um contexto no qual o movimento

136 RAINER, Yvonne. *Work, 1961-1973*. New York: New York University Press, 1974.

137 "Não se trata aqui do efêmero quanto ao movimento dançado. Pelo contrário: porque a continuidade no desaparecimento é construída, já não se trata do desvanecimento 'natural' provocado pelo escoamento do tempo. O desaparecimento surge como forma invertida da presença do objeto (ou como forma da sua "impresença"), e como objeto é o corpo-em-movimento ou o movimento do corpo, Trio A mostra como o movimento da dança é feito para desaparecer" (GIL, José. *O movimento total, o corpo e a dança.* São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 161).

acontece. Para que a duração seja percebida, pela audiência, como uma questão do trabalho performático é preciso recorrer a recursos que tratem de colocar a duração em pauta. Cada artista articula estratégias para atingir seus objetivos. Bob Wilson, quando utiliza movimentos muito lentos em seus espetáculos, coloca em evidência a duração, desse modo, provocando no espectador outro tipo de percepção do tempo que passa.

Na primeira etapa do processo de criação da performance *Figuras e Fantasmas,* não havia a preocupação de pensar a repetição, no início do trabalho, nem a palavra, nem o conceito que ela encerra estavam em discussão, isto é, usávamos a palavra, mas ela não tinha espessura. Pensávamos na duração, num tempo longo de acontecimentos, mais voltado para o banal e, por conseguinte, para provocar uma perturbação na usual relação do espectador com a performance. Pelo menos é assim que me lembro do laboratório realizado em 2005, no Departamento de Arte Dramática.

Usar a memória para reconstituir um processo artístico implica sempre em lacunas porque a memória falha, distorce, turva e, às vezes, apaga. As lacunas que esse processo gera são preenchidas por ideias e pensamentos atualizados. Não pode haver, nesses casos, uma fidelidade absoluta que corresponda ao ideal tradicional da pesquisa científica. Na pesquisa artística, esse vazio preenchido é mais importante do que a autenticidade do fato, pois implica em atualização, em movimento - processo. A defasagem entre a autenticidade do fato e a lembrança desse fato não desqualifica o seu valor para a pesquisa, apenas, situa a investigação no seu campo específico, de onde ela não deve sair - o campo da invenção. Portanto, as regras, usualmente, consideradas necessárias para realização de qualquer método de investigação científico, têm, nesses casos, uma validade relativa. Assim, não há nenhum fato do processo de criação, situado no passado, ao qual recorramos como fonte de informação, que já não esteja contaminado pelo esquecimento. As lacunas são, imediatamente, preenchidas pela atualização que a reflexão e a imaginação impõem.

Figuras e Fantasmas é um contínuo, é repetição cheia de novidades porque nenhuma figura criada é igual à outra. Agarrei a palavra repetição e a usei para dizer que alguma coisa, depois de saturada, esvaziava. O que saturava era o olhar e a curiosidade do público. A performance esvaziava, perdia a sua teatralidade, novas e curiosas figuras seguiam sendo oferecidas ao olhar do público, mas esse olhar saturado da estranheza das figuras e da comicidade insistente retirava do ato performático sua potência de novidade. Para conseguir isso era preciso repetir, repetir e repetir. Não são as figuras, portanto, que se repetem, elas são sempre diferentes, é o ato de vestir e desvestir que se repete. Se as figuras são como "fantasmas de nós mesmos", então, repete-se também algo mais sutil – o que anima a figura criada. Tudo que vibra no *performer*, tudo que dele emana quando se deixa olhar e olha para o público, num jogo de reciprocidade.

Repetir para esvaziar, não neutralizar como Buren propõe. O esvaziamento não está dado como algo concluído de antemão. Ele é uma potência presente na performance é, portanto virtual. Nesse caso, podemos classificar a repetição como sendo do tipo acumulação, as figuras são acumuladas nesse processo de desaparecer no tempo e no espaço, contingência do efêmero, no entanto, persistem em alguma instância da memória do espectador. A repetição aqui não gera metáforas e não comenta o gesto, mas pode ser lida como permanência. E como acredito, a permanência, nesse caso, não é metafórica, mas efetiva, é um fato simplesmente porque a ação de vestir e desvestir se repete mesmo que não haja mais público para vê-la acontecer. As figuras se acumulam na memória de quem vê. A repetição gera certa monotonia e uma consequente possibilidade do público e o espetáculo separarem-se. Quero dizer que a performance não precisa da atenção constante e irrevogável do público, ela pode dialogar com ele e, às vezes, estar desviada desse olhar e, mesmo assim, seguir acontecendo no tempo e no espaço, sem a tutela e a permissão que esse olhar estabelece. A duração de *Figuras e Fantasmas* é indeterminada, porque dura o quanto nossos corpos aguentarem. A ideia de ficar por muito tempo realizando a *Tarefa* surgiu com o objetivo de reduzir o caráter espetacular da ação e, com isso, estabelecer uma relação específica com

quem vê a performance e também com o lugar de apresentação.

No início da performance, há um embate, um confronto, que é o resultado de um estranhamento entre os dois universos que se colocam um diante do outro, público e performance. O transcorrer do tempo não afeta só a forma do público ver a performance e a inserção da ação no lugar, ele afeta também o *performer*. Na minha experiência pessoal, trabalhando como *performer* em *Figuras e Fantasmas,* percebi que a duração colabora para modificar o estado de presença dos *performers*, porque parece, paradoxalmente, implicar em uma relaxação e uma simultânea ampliação da concentração o que, em consequencia, proporciona uma maior fluidez da ação.

O uso da repetição na arte pode ser um instrumento, às vezes, um procedimento ou mesmo uma estratégia utilizada pelo artista para reforçar ou estabelecer a autoridade do que é repetido ou, ainda, pode ir na direção contrária e abolir essa autoridade, então, provocando um tipo de neutralidade, assim pretende Buren fazer com sua repetição de listras regulares. Na repetição, pode estar projetado o princípio da vida ou o extremo oposto, a afirmação da mecanização.

CAPÍTULO V **BIFURCAÇÕES**

> A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts´ui Pen, opta –simultaneamente– por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempo que também proliferam e se bifurcam.[138]

Por mais que esta pesquisa procure cercar o conceito de tarefa, a presente investigação está nitidamente voltada para exploração das diferentes etapas do processo de criação das performances aqui estudadas nas quais o conceito de tarefa surgiu e foi desenvolvido. Compreender um processo de criação em todos os seus movimentos e transformações e delimitá-lo a partir de alguns conceitos pode fazer com que perca sua característica fundamental, ou seja, sua constante capacidade de mutação.

Procurando conservar a dinâmica que o caracteriza e, ao mesmo tempo, produzir uma pesquisa consistente, optamos por trabalhar, até o momento, apenas, com a performance *Figuras e Fantasmas,* porque nela as tarefas são empregadas dentro de uma tradição histórica e porque, dentro da série de trabalhos focalizada, foi a performance que teve maior número de apresentações, dessa maneira, fornecendo amplos subsídios para análise. Através da análise de *Figuras e Fantasmas* foi possível compreender e absorver com segurança as derivações que as performances planejadas e desenvolvidas durante a investigação, *Palavras* e *Ato*

138 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: V.I. -1925-1949.* São Paulo: Globo, 1999, p.531.

Sem Título, criadas após *Figuras e Fantasmas,* impuseram no projeto inicial da pesquisa. O processo de criação que move, transforma e redireciona o trabalho foi preservado mesmo quando apresentava incoerências com a pesquisa teórica em andamento. As duas performances que analisaremos neste capítulo, *Palavras* e *Ato Sem Título,* derivaram diretamente da noção de tarefa, contudo cada uma apresentou um tipo de desvio ao caminho inicialmente traçado.

5.1 PALAVRAS

Acontece, com alguma frequência, eu anotar ideias, imagens que podem ser fruto de um pensamento insistente ou de um movimento corporal. Anotar, nos últimos anos, significa fotografar ou gravar em vídeo. Uma destas anotações gravada em vídeo, no final do ano de 2007, deu origem à performance *Palavras,* que mantém fortes ligações com o conceito de tarefa, contudo não se ajusta a ele com a mesma perfeição que a performance *Figuras e Fantasmas.* A sequência de imagens gravadas foi a seguinte:

Estou sentado na cabeceira de uma mesa de madeira escura. Visto uma camisa vermelha de manga longa. Ergo a gola da camisa sobre minha cabeça e, com esse movimento, crio uma figura que não tem cabeça. A figura sentada inclina o corpo sobre a mesa. Depois, lentamente, volta a sentar. Sentada apoia os cotovelos sobre a mesa. Esfrega as mãos. Logo depois, ergue os braços e faz um gesto com as mãos e com o corpo, como se quisesse falar com alguém na cabeceira oposta. Desiste e deixa os braços caírem sobre a mesa. Os movimentos são lentos e, daí para frente, as ações são variações sobre possibilidades de o corpo dobrar-se, estender os braços sobre a mesa e recolhê-los, esfregar as mãos, levantar da cadeira.

O recurso de cobrir a cabeça é banal e surgiu por acaso, sem planejamento, mas percebi que, cobrindo essa parte do corpo, os gestos dos braços e as flexões do tronco sobre a mesa ficavam mais evidentes. Retomei, mais tarde, essa anotação e regravei a sequência, desta vez, tomando a precaução de colocar a mesa diante de uma parede branca e vazia e de recuar a câmera para enquadrar as duas cabeceiras da mesa, incluindo um pequeno espaço vazio nas laterais. Essa nova gravação tinha por objetivo produzir uma imagem que me permitisse fazer uma montagem que consistia em duplicar a figura sem cabeça sentada em uma das extremidades da mesa. Na edição finalizada, observamos dois homens sem cabeça exatamente iguais sentados um em frente ao outro. A sequência de movimentos sugere que eles estabelecem uma espécie de diálogo corporal. O resultado dessa edição apresentou problemas na união das imagens, primeiro porque a luz não era uniforme e contínua; e segundo porque faltava espaço físico, no local da gravação, para abrir o plano e enquadrar toda área necessária. O vídeo editado ficou como um segundo esboço, agora, melhor elaborado, para outra oportunidade, quando houvesse as condições necessárias de luz e recuo. O projeto de regravar a imagem com a luz e o espaço adequado não aconteceu

Um convite do professor Clovis Martins Costa[139] para realizar uma exposição na Pinacoteca da Feevale, em 2009, foi a oportunidade de utilizar o material gravado e editado para produzir a performance *Palavras,* apresentada na exposição de mesmo nome. A exposição foi composta por dois vídeos, uma foto e pela performance apresentada na abertura da exposição. A performance foi pensada e incluída na exposição como um elemento de igual valor aos vídeos e a fotografia. No final da performance, um vaso com flores foi colocado sobre a mesa que utilizamos para realizar as ações. As flores foram murchando, pouco a pouco, durante o período em que a exposição esteve aberta, marcando o transcorrer do tempo. A performance foi documentada fotograficamente e as imagens obtidas passaram a integrar a exposição.

139 Clovis Vergara de Almeida Martins Costa: Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Atualmente, é professor do curso de artes da Universidade Feevale e coordenador da Pinacoteca da Feevale.

Duas figuras, frente a frente, encontram a impossibilidade de se comunicar, não podem falar nem escutar uma a outra, pois não possuem bocas ou ouvidos. Uma motivação interna organiza o gesto da mão, do braço e do tronco. Os gestos surgem no corpo e desaparecem na forma de uma desistência. As ações que os *performers* realizam parecem expressar um diálogo que está sempre na eminência de acontecer; e não acontece. Apesar das palavras não existirem para essas figuras sem cabeça, é como se elas estivessem sempre se organizando num espaço virtual, sem encontrarem uma forma possível de expressão.

O conjunto de movimentos extraídos do vídeo demarcou um caminho para os *performers*, incluindo o espaço flexível para as variações no ritmo e na intensidade dos movimentos. O corpo obedeceu as tarefas formuladas verbalmente como no princípio de trabalho e, gradativamente, sua execução ganhou dimensões que antes nas palavras não cabiam. No corpo de cada *performer*, a tarefa proposta se transfigurou e ganhou espessura.

Para a apresentação na Pinacoteca da Feevale convidei José Benetti[140] e lhe mostrei as imagens gravadas. Conversamos sobre as questões importantes que seriam exploradas na performance: duração, repetição e a "quase" ausência de atuação. *Palavras*, assim como já havíamos feito em *Figuras e Fantasmas*, lançou mão da duração e da repetição para criar sensação de permanência no lugar, por isso, quando a sala de exposição abriu, eu e José Benetti entramos, cumprimentamos as pessoas e sentamos, cada um em seu lugar da mesa. Ficamos frente a frente e erguemos a gola da camisa. Iniciamos a apresentação da performance. Mais tarde (mais ou menos três horas depois), alguém nos avisou que a Pinacoteca iria fechar, então, abaixamos a gola da camisa e encerramos a performance, a sala já estava vazia.

140 José Benetti ator licenciado em Teatro pelo Departamento e Arte Dramática da UFRGS em 2011.

5.2 A PRESENÇA DO PERSONAGEM E A NECESSIDADE DA ATUAÇÃO

O olhar pode comunicar e capturar um número infinito de sensações e sentimentos. Quando fechamos essa porta de entrada para o mundo, percebemos que as outras se tornam, aparentemente, mais abertas; ouvimos mais, sentimos mais o toque, o cheiro e o gosto das coisas. As crianças escondem o rosto e pensam que ninguém pode vê-las, pois tudo se apaga, porque não há mais imagens visuais vindas diretamente do mundo.

Durante a apresentação da performance *Figuras e Fantasmas,* são criadas inúmeras figuras, nenhuma é fixada ou permanece em exposição por muito tempo. Em *Palavras,* a figura criada, no gesto de ocultar a cabeça, permanece a mesma até o fim. Duas figuras tornam-se parecidas porque vestem camisas vermelhas e calças pretas, a semelhança entre elas é constantemente desmentida pelo tipo físico dos *performers* e pelo modo como se movem.

Enquanto *Palavras* era apenas uma anotação em vídeo, não havia muita clareza sobre a importância da atuação - se ela seria utilizada e em que medida. Só foi possível perceber que a proposição de não-atuar, explorada em *Figuras e Fantasmas,* perderia seu significado durante a apresentação de *Palavras.* Se, na performance *Figuras e Fantasmas,* realizar as ações utilizando o mínimo de atuação era um ponto importante; em *Palavras,* esta proposição perdeu a validade. Em *Palavras,* o gesto que as figuras fazem contém um drama em sua essência. Um drama é, por exemplo, determinado por um desejo ou um impulso de estender o braço para pegar um objeto e uma força oposta impedir. Esta força pode ser física e muito concreta, assim como um outro braço que interrompe a ação. Contudo pode ser uma força subjetiva, como uma dúvida que faz com que o gesto seja interrompido. A ação dramática, que é marca emblemática da presença de um personagem, havia sido banida das tarefas realizadas por Halprin e seus bailarinos e também da performance *Figuras e Fantasmas,* problema que mereceu nossa

atenção no segundo capítulo. Agora, a questão não se limita a realização de uma ação simples e direta, como, por exemplo, transportar um objeto de um lado para outro ou vestir e desvestir uma peça de roupa. Em *Palavras,* a situação é diferente. O *performer* se aceita essa condição fantasiosa que a figura criada lhe propõe, inevitavelmente, irá construir uma lógica de ações, gestos e movimentos regidos por esse novo corpo.

Talvez, para quem leia essa afirmação, falte um argumento consistente para dar suporte à mesma. Por que afinal a presença dessa figura implica num personagem? Para o *performer* que realiza o movimento de erguer a gola da camisa é instaurado um novo corpo que precisa ser animado. A apresentação ao vivo da performance *Palavras* demonstrou que evitar a atuação seria um contrassenso.

Quando, no teatro ou na performance, dois atores contracenam quer dizer que eles estabelecem um jogo construído por reciprocidades produzidas através de ações, palavras e intenções. Patrice Pavis[141] esclarece que esse jogo evoca a noção de interludicidade:

> De modo muito mais completo, a interludicidade impregna o jogo do ator (e não só no jogo distanciado brechtiano). O ator entra necessariamente no jogo de seus parceiros: falando da mesma coisa, evoluindo na mesma situação, ele só pode reproduzir certas *atitudes* e comportamentos de outros atores: a interação se refletirá então numa homogeneização e num perpetuo empréstimo de técnicas de jogo: assim, "jogar a réplica" constituirá em usar o impulso do discurso anterior. Do mesmo modo, opor-se gestualmente a uma personagem com o qual se está em conflito forçará o interlocutor a captar com seus gestos certas atitudes que ele tomará de empréstimo dela para melhor comportar-se.

Nesse jogo, podem ser utilizados recursos que transitam da mais fina sutileza ao embate corporal. Quando pensamos na tradição histórica das tarefas e seu significado para a dança contemporânea e para a arte da performance, reintroduzir a atuação com toda sua gama de intenções e subjetividades é, de certa forma, uma

141 PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 223.

incoerência com os princípios formulados por Halprin. Um flanco é aberto no conceito até aqui delimitado. Todavia, segundo nosso ponto de vista, essa contradição tornar-se-á um fundamento relevante para atualização e o uso contemporâneo do conceito de tarefa. As tarefas empregadas atualmente, passados mais de meio século de sua criação, talvez não devam obedecer fielmente suas proposições inaugurais. A arte atual não sobrevive mais da produção de antagonismos utópicos. O cotidiano, os processos individuais, o desenho coreográfico, as particularidades dos corpos, a disciplina e as técnicas que moldam o corpo, arte e vida podem estar associados e ser simultaneamente questões de uma mesma obra. Portanto, a partir de *Palavras,* entendemos que as tarefas podem, conforme as proposições de trabalho, admitir a atuação como um elemento positivo e, até mesmo, essencial.

Como o título do capítulo já anunciava, seguiremos um segundo desvio das tarefas e de seus conceitos estruturais. O desvio que tomamos, agora, pretende refletir sobre a relação entre a ação performática e o lugar de apresentação. Essa reflexão não surge, no trabalho, como um apêndice ou um anexo complementar, ela é uma decorrência direta do emprego de tarefas em *Figuras e Fantasmas, Palavras* e na performance que as antecede - *Trama*. Por esse motivo o desvio proposto é, de certo modo, falso porque pensar sobre a performance e a relação com os lugares de apresentação é uma questão arraigada em nossas proposições artísticas desde muito tempo e, nessa nova série de trabalhos, imbricam-se tempo-duração-repetição-atuação-tarefa num único e indissolúvel processo.

A partir do desinteresse que a repetição e a duração das ações causam no espectador, *Figuras e Fantasmas* e *Palavras* alcançam outro patamar de relações com o lugar e com a própria audiência. Isso acontece porque a performance segue mesmo que o público saia da sala, dessa forma, a ação se instala não como uma transitória e efêmera teatralidade, porém como algo que dialoga com o lugar, com seus objetos, equipamentos e trânsitos. Poderíamos considerar que *Figuras e Fantasmas* e *Palavras*, de certa maneira, estão no lugar, assim como uma

instalação, inserida nele como um objeto ou ação cotidiana que o lugar abriga e, por conseguinte, produz leituras no tocante à performance e ao próprio lugar.

5.3 LUGAR E PERFORMANCE

Associar a noção de performance à de instalação, como qualquer outra conexão dessa natureza, pode proporcionar uma situação artificial. O esforço para apresentar uma prova teórica desse suposto enlace pode ser pouco convincente e mesmo inócuo. *Figuras e Fantasmas* e *Palavras* são performances que procuraram tangenciar, simultaneamente, essas duas formas de expressão artística. A noção de performance-instalação, segundo Stven Connor[142], é defendida por Bernard Dort, quando o autor pensa sobre os trabalhos de teatro contemporâneo que utilizam os lugares como uma fonte que motiva e impulsiona o processo de criação da obra.

> Nesse caso, o lugar da performance (que de modo geral não é um teatro, mas um prédio ou mesmo uma paisagem com uma identidade e uma história que não têm nenhuma relação com o roteiro e com a atividade teatral) não é escolhido para corresponder a uma idéia preconcebida nem a certos temas potenciais do texto, nem é construído ou usado para dar conta deles. Em vez disso constitui um elemento autônomo e permanente da performance, no mesmo nível do texto (ou da falta dele) e dos gestos, movimentos e entrega dos atores. O local contribui com a sua própria identidade e história, e com o peso do seu sentido, para a performance[143].

142 CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*.São Paulo: Loyola, 1993.

143 DORT, Bernard. (apud CONNOR, Steven. Op. cit.).

O argumento de Dort trata de enfatizar a importância do lugar para constituição da performance, assim como um trabalho *site specific*[144] que considera as características físicas e todas as demais informações que os lugares escolhidos podem fornecer. Os indícios que nos levaram a pensar *Figuras e Fantasmas, Palavras* e *Ato sem título* (esta última veremos logo a seguir) associadas à instalação foram identificados na possibilidade dessas ações criarem uma relação simbiótica com o ambiente, independente de terem sido criadas especialmente para um lugar da apresentação. A relação entre performance e lugar não é dada a *priori,* é uma construção que depende do desenvolvimento da ação inserida no lugar.

Observamos que alguns aspectos colaboram para explorarmos a ideia de uma performance instalada; a possibilidade do público circular livremente enquanto a performance é apresentada, o uso da repetição e duração como estratégias importantes na geração de uma experiência de permanência no lugar e a possibilidade de redução da teatralidade. A teatralidade, essa qualidade própria do teatro, que atrai a atenção do espectador e propõe uma relação dinâmica entre ele e o que se coloca diante dos seus olhos, mereceu um caloroso debate histórico protagonizado pelo artigo *Art and objecthood,* de Michael Fried[145], tantas vezes, evocado em textos críticos e acadêmicos. Aqui, não iremos tratar da teatralidade como uma contaminação nociva para arte como Fried fez, no entanto, mesmo que pareça um contrassenso, vamos pensar em esvaziar a performance de sua teatralidade inerente.

144 O termo *site specific* ou sitio especifico diz respeito a obras criadas de acordo com os ambientes e lugares determinados. Geralmente são trabalhos planejados para os lugares escolhidos levando em consideração as particularidades físicas, suas histórias e trânsitos.

145 FRIED, Michael. *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado livros, 2004.

5.4 A TEATRALIDADE ESVAZIADA

A teatralidade é, em primeira instância, uma qualidade inerente e inquestionável do teatro e seu sentido vem sendo ampliado pelo uso sistemático do termo em diferentes áreas do conhecimento e, por esse motivo, torna-se necessário um breve levantamento de seus possíveis significados e implicações para, a partir daí, constituirmos nosso argumento. Quando perguntamos o que é a teatralidade, uma única resposta não é suficiente para abarcar a complexidade do termo. Roland Barthes[146], por exemplo, escreve o seguinte

> É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização. Não há um grande teatro sem teatralidade devoradora, em Ésquilo, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é antecipadamente levado pela exterioridade dos corpos, dos objectos, das situações; a fala funde-se imediatamente em substâncias[147].

Patrice Pavis[148], em seu dicionário de teatro, evoca primeiro Artaud e, depois, Barthes para formular uma resposta para a questão.

> A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende, por exemplo, A. Artaud, quando constata o recalcamento da teatralidade no palco europeu tradicional. 'Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos no Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo que não obedece a expressão pela fala, pelas palavras, ou se quisermos, tudo que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano (1964b: 53)'. Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por

146 BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 2003.

147 Ibidem, p. 54.

148 PAVIS, Patrice. Op. cit., p.372.

demasiado tempo oculta.[149]

Quando o teatro moderno se afasta do realismo para mergulhar na essência de sua linguagem, a definição de teatralidade pode ser definida por respostas como as que foram citadas. No entanto, a palavra carrega também outra gama de significados, ela foi, e ainda é, utilizada para apontar aspectos negativos da encenação ou do desempenho do ator, segundo Edelcio Mostaço[150], Stanislávski fazia uso do termo para "designar atores caricaturais, falsos, empolados ou cujas expressividades soassem distantes do verdadeiro ou do natural"[151]. Em *The antitheatrical prejudice*, Jonas Barisch[152] observa que é comum tomarmos emprestado da arte termos para qualificar positivamente pequenas coisas da vida cotidiana, como, por exemplo, poético, lírico, musical. A exceção são os termos oriundos do teatro, como melodramático, atuar, fazer uma cena e assim por diante, que são utilizados para hostilizar, depreciar ou para expressar desaprovação.

Podemos, ao longo da história, traçar, dentro e fora do teatro, o desenvolvimento da noção de teatralidade, todavia, um fato deve ser considerado, segundo Antonis Glytzouris[153], o termo não existia antes de 1837, quando Thomas Carly o introduziu em seu livro *French Revolution*. Para o autor, numa perspectiva histórica, não podemos falar de teatralidade no teatro romano, como tampouco podemos falar de drama burguês ou *metteur en scène*. Para o autor, teatralidade significa uma ruptura com a era pós-iluminista e a formulação da estética conceitual do *avant-garde*.

Quando abordamos o conceito de teatralidade, acabamos voltando, mais uma vez, a esse texto de 1967, que notabilizou Michael Fried, mais por não ter

149 Ibidem, p. 372.

150 MOSTAÇO, Edelcio. *Considerações sobre o conceito de teatralidade* Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2010.

151 Ibidem.

152 BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice.* London: University of California, 1985.

153 JUSTICE-MALLOY, Rhona. *Theatre History Studies*. Alabama: University Alabama, 2008, v.28, p. 139.

compreendido o significado do que estava sendo formulado naquela oportunidade pelos artistas minimalistas e no campo geral da arte contemporânea do que pela pertinência de seu pensamento. Dessa forma, Fried colaborou para formular, em sua crítica anacrônica, o conceito de teatralidade.

Fried identifica a presença nociva do teatro nas obras minimalistas e seu argumento está sustentado, acima de tudo, nos escritos de Judd e Morris e na experiência vivida por Smith, quando, na noite escura, dirigia em uma estrada em construção e sem sinalização. Algo de nocivo contido no teatro estava, segundo Fried, comprometendo a arte "o teatro e a teatralidade não estão hoje em guerra, simplesmente, com a pintura modernista (ou com a pintura e a escultura modernista), mas sim com a arte como tal"[154]. O teatro, dessa forma, excluído por Fried do campo da arte, estava sendo responsável por uma contaminação na "pureza" da arte modernista. O argumento foi fornecido por Robert Morris, quando o artista percebe e reflete sobre a importância do espaço que circunda as obras e a presença do espectador como uma "atualidade em processo." Para Morris, as obras minimalistas dialogavam com o espaço circundante como antes as obras de arte não faziam: "O melhor das novas obras cria relações fora da obra e faz com que estas sejam uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador"[155]. O contexto de inserção das obras ganha relevo, elas não podem mais ser vistas como algo absolutamente independente do lugar onde estão expostas, desta forma, surge uma relação entre o objeto artístico e o lugar no qual ele é exposto. Ora se a obra existe em um contexto de relações que incluem o lugar e o observador, então, uma contaminação atinge a pureza da obra, ou seja, o ambiente que acolhe a obra funciona como um cenário e, portanto, lança, sobre as obras expostas, valores exteriores a elas.

> A menos que as obras sejam colocadas em um contexto totalmente natural, algo que Morris não parece preconizar deverá construir-se algum tipo de cenário artificial, ainda que este seja completamente arquitetônico. O que os

154 FRIED, Michael. Op. cit.

155 Ibidem, p. 179.

> comentários de Smith parecem sugerir é, que quanto mais impressionante seja o cenário construído – o que equivale dizer, impressionante como *teatro* -, mais supérfluas se tornam as obras.[156]

A teatralidade pensada como atributo de um lugar ou objeto deixa escapar uma dimensão importante que nos interessa ressaltar, aquela situada no olhar do espectador. Josette Ferral,[157] em defesa deste argumento, apresenta três situações, as quais denomina roteiros, em que a teatralidade assume diferentes formas de visibilidade.

No primeiro roteiro, os espectadores estão no teatro aguardando o início do espetáculo - o cenário está vazio, os atores estão ausentes, no entanto certos signos já estão em jogo e "uma semiotização do espaço" tem lugar, os espectadores percebem a teatralização do lugar.

No segundo roteiro, uma briga no metrô, entre dois passageiros: um fuma e o outro adverte da proibição de fazê-lo naquele local. Então, a discussão se torna vigorosa e ambos defendem com veemência seus pontos de vista. Alguns passageiros observam com atenção, outros comentam e outros ainda tomam partido. Aparentemente, nessa situação, não há teatralidade. A situação talvez mude quando descobrimos que os passageiros que discutiam são atores e que essa é uma intervenção do *Teatro do invisível*[158]*,* de Augusto Boal.[159]

No terceiro roteiro, a autora olha os homens que passam diante de um café, de

---

156 Ibidem, p. 185.

157 FÉRAL, Josette. *Poétique, reveu de théorie et d'analyse litteraires*. Seuil, n.75, 1988.

158 O *Teatro-Invisível* que, sendo vida, não é revelado como teatro e é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro na Argentina. Uma cena do cotidiano é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Desta forma, os espectadores são reais participantes, reagindo e opinando espontaneamente na discussão provocada pela encenação (SANTOS, Bárbara. *Teatro Invisível*. Disponível em: <http://www.ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/>. Acesso em: 5 jan. 2011.).

159 Diretor de teatro, dramaturgo brasileiro, importante artista do teatro contemporâneo, que teve suas ideias inovadoras sobre o teatro difundidas internacionalmente. Fundador do Teatro do Oprimido, um trabalho que utiliza o teatro como meio para discutir questões sociais e políticas.

um lado para o outro, sem manifestar nenhum desejo de serem vistos, simulam ou representam. Nesse caso, é o olhar posto nessa cena que lhe confere traços de teatralidade, portanto, nesse caso, a teatralidade não tem nada que ver com a natureza do objeto.

A partir desses três roteiros, nos quais a teatralidade se apresenta como uma contingência do objeto, como pode ser percebida ou é algo que o espectador acrescenta a um objeto ou ação, Josett Féral escreve o seguinte:

> A teatralidade consiste tanto em situar a coisa ou o outro ali onde ela pode acontecer neste espaço outro, por este efeito de enquadramento, onde inscrevo aquilo ou aquele que eu olho (c.f nosso terceiro exemplo), quanto transformar o acontecimento em signos (um simples fato qualquer torna-se desta maneira espetáculo – nosso segundo exemplo). Mais que uma propriedade, a teatralidade aparece, portanto, nesta fase de nossa reflexão, como um processo que situa sujeitos em processo (12); olhado-olhante. Ela é um fazer, um devir que constrói um objeto antes de investi-lo. Esta construção é o resultado de uma dupla polaridade que pode partir da cena e do ator como também do único espectador[160].

Todo ato performático é uma produção inquestionável de teatralidade em todos os aspectos que o termo vem recebendo contemporaneamente, como foi possível constatar no breve levantamento aqui apresentado, não apenas no lugar específico de sua origem - o teatro -, mas em todo e qualquer acontecimento da experiência humana.

Ao nos referirmos à teatralidade, acreditamos que o termo diz respeito à capacidade da performance (e do *performer*) manter um fluxo constante de interesse do público sobre o que é apresentado. Na medida em que a quantidade e a qualidade da teatralidade da performance diminui, essa conexão se torna cada vez mais frágil ou muda de natureza. Quando dizemos que uma das propostas fundamentais de *Figuras e Fantasmas, Palavras* e *Ato sem título* é esvaziar a performance de sua teatralidade, isso quer dizer atingir um limiar no qual a conexão

160 FÉRAL, Josette. Op. cit.

com o público é, aparentemente, desfeita. Desfeita nos moldes usuais, ou seja, o público assistindo a performance e dedicando a ela sua total atenção. Nesse ponto, no qual o interesse do público não está mais única e exclusivamente dirigido à ação dos *performers*, a performance tende a ser colocada em segundo plano. Nessas circunstâncias, acreditamos que a ação performática está mais propensa a criar relações com o lugar, espaço, luz e campo de visão do espectador, como Morris argumentou em relação à escultura minimalista. No entanto, a teatralidade, dificilmente, retira-se da performance sem um trabalho consciente, sem uma proposição objetiva que opere sobre sua constituição. Nesse sentido, voltamos à duração como um instrumento que nos permitirá esvaziar a performance de sua teatralidade, sem, contudo, eliminá-la.

Alguns trabalhos existem na conjunção entre performance e instalação sem que haja necessidade de avaliar ou analisar sua pertinência. Nesses casos, a classificação de performance, instalação ou uma outra fusão para instituir um novo hibridismo não faz diferença alguma.

5.3 ABAJUR

Abajur, trabalho que Cildo Meireles apresentou na 29ª Bienal de São Paulo, resiste à classificação porque é simultaneamente uma instalação e uma performance. Um grande abajur com imagens transparentes de mar, nuvens, gaivotas e navio dispostas em cilindros, que giram um dentro do outro. O trabalho exerce um fascínio imediato porque é um objeto “belo”.

> Os cilindros são feitos de material fotográfico transparente em que se imprimem as imagens de quatro elementos: mar, navio, aves e nuvens. É um dínamo, quer dizer, a luz e o próprio movimento são dados por trabalho humano. Serão quatro homens fazendo aquilo existir daquela maneira. É um pouco isso: causa e efeito, labor e capital. São dois espaços. Em cima,

> subindo uma escada, chega-se a um guarda-corpo de onde se vê os cilindros e, lá embaixo, o dínamo com os trabalhadores (é uma caixa construída com área de cerca de 70m² e dois níveis). Do lado de fora, você só vai ver a imagem. E quando subir, o que a está movimentando.[161]

Nessa obra, a ação é a força bruta disponível produzida pelos homens que fazem a engrenagem girar. O espetáculo não está na ação dos *performers*, talvez não possam ser assim chamados, eles apenas emprestam sua força bruta. Mas a obra está à mercê dessa força humana, pois, sem ela, não existe. O objeto criado por Cildo Meireles fascina por sua beleza, no entanto, como não desviar o olhar para baixo e ver o que move o gigantesco abajur. Nesse momento em que tiramos os olhos do belo objeto luminoso que gira lentamente, percebemos o que produz o movimento do objeto - a força de corpos humanos. O sistema que gera energia, ilumina e faz os cilindros translúcidos girarem lembra aquelas estruturas mecânicas movidas por animais ou escravos. E não há duvida que esse ato de trabalho-performático nos faz ver a obra não mais, apenas, pela sua beleza sedutora. Cria de imediato desconforto, um incomodo que nos perturba.

O *Abajur* de Cildo Meireles, apresentado na 29ª Bienal de São Paulo, está situado nesse ponto tangencial entre a performance e a instalação, seus limites são tênues a ponto de nos confundirem quando decidimos classificá-los. No caso de *Abajur,* o melhor é não fazê-lo, o mais acertado é permitir que a obra nos atinja com sua beleza e perversidade.

Pensar em permanência da ação no lugar de apresentação para além de um tempo convencional estruturado em começo, desenvolvimento e desfecho implica em propor um modo de ver que não exige do espectador a fidelidade total de sua atenção. A permanência que defendemos se lança na busca de uma sintonia com o ambiente, quer dizer tudo que compõe e define o lugar para além de sua forma arquitetônica, seus trânsitos, história, objetos e forças imateriais.

---

161 MOLINA, Camila. *A luz de Cildo.* Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100906/not_imp605755,0.php>. Acesso em: 4 de jan. 2011.

5.5 ATO SEM TÍTULO

A convite de Florência Battiti[162] participei da 5ª *Bienal Internacional de Arte Textil,* realizada no *Palais de Glace,* em Buenos Aires. Minha proposta para essa exposição foi uma versão da performance *Trama,* apresentada *na Galeria Xico Stokinger,* dentro da série *Objetos para ação, ess*a performance, como apresentei no primeiro capítulo, dá início à minha investigação sobre tarefas. Em *Trama,* a ação que instaura a performance é a tarefa de encher e tramar os balões espaguetes, assim, formando um grande emaranhado. Para a exposição no *Palais de Glace* propus realizar a tarefa começando três dias antes da abertura e, nos quatro dias seguintes, continuar o trabalho duas horas a cada dia, dessa maneira, o emaranhado de balões, que tinha a forma de uma esfera, cresceria todos os dias um pouco.

Antes da abertura, a trama atingiu um diâmetro aproximado de dois metros e cinquenta centímetros. Para minha surpresa, segundo os organizadores da exposição, esse volume chegou ao limite do espaço destinado ao trabalho. A tarefa de encher e tramar não seria mais realizada. A tarefa incluía, no trabalho, o ato de tecer e tramar, a manufatura do objeto. A proposta não era expor uma bola feita com tubos brancos de látex cheios de ar. O objeto, apesar de interessante, não era suficiente sem a ação, sem uma duração no tempo, uma persistência que colocaria a ação corporal da tarefa em questão. Diante dessa restrição, procurei uma solução que voltasse a relacionar o objeto com uma ação performática. Nada parecia substituir a exatidão da proposta original. Decidi que, na abertura da exposição, o objeto deveria ser destruído, pensei em estourar todos os balões, depois, resolvi transferir essa decisão para o público. O trabalho seria um reflexo dos acontecimentos que fizeram mudar meu projeto original. Conversei com a curadora Florência Batitti, que concordou e apoiou minha decisão, que consistia no seguinte: sentar ao lado da trama de balões com a palma da mão voltada para cima e, nela,

162 Florência Battiti é investigadora do Instituto de Teoria e História da arte Julio E. Payró, Curadora e crítica de arte. Especialista em gestão, curadoria e arte contemporânea.

um pequeno prato de porcelana branco com alfinetes. Eu não falaria com o público, simplesmente, olharia para cada um que se aproximasse sem esboçar nenhum tipo de reação, deixando a decisão de usar os alfinetes a cargo do público.

Na abertura, os dois andares do antigo edifício estavam lotados, artistas, críticos, curadores e todo o tipo de autoridades. A primeira reação do público foi aproximar-se e dizer alguma coisa para tentar entender a proposta. Perguntavam se podiam estourar os balões ou não. As perguntas não encontravam respostas, o olhar do público não encontrava, no meu, aprovação, tampouco encontrava reprovação. A decisão de destruir ou não a obra do artista ficava a cargo do público.

Depois de um tempo, consolidou-se a primeira ousadia, daquele que pegou um alfinete e estourou o primeiro balão. Não houve reação do "o artista" sentado ao lado do emaranhado de tubos brancos. Outras pessoas experimentaram fazer o mesmo e, a partir daí, tudo foi muito rápido. Um impressionante pipocar de estouros e balões voando pela sala. O som ecoava pelo edifício. Em instantes, não havia um único balão cheio de ar, apenas, uma mancha branca de tirinhas de látex.

Todo projeto tolhido por uma ação externa que o restringe e o faz mudar de rumo produz um impacto negativo. Nesse caso, a "saída de emergência" se mostrou muito mais eficaz que o alvo certeiro que a ideia inicial projetava. Evitou a segurança e tranquilidade do já conhecido e explorado (a performance *Trama* realizada há alguns anos) e criou uma relação com o público, algo que, desde a série anterior *Objetos para ação,* estava descartado das performances - a participação ativa do público. A ação da performance passava a ser uma decisão do público e não mais do *performer*. O trabalho mudava drástica e inesperadamente de rumo. Era preciso uma nova oportunidade para explorá-lo.

Essa oportunidade aconteceu através da exposição *Autochoque: ensaios sobre impacto,* realizada pelo grupo *Ío*[163]*,* na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre,

163 *Ío* é um núcleo de criação artística em constante mutabilidade e reinvenção. O grupo é formado pelos artistas Laura Cattani e Munir Klamt que, associados a diferentes pessoas, reelaboram ou reconstroem o núcleo *Ío* ciclicamente. Música

no ano de 2010. Na Apresentação *de Ato sem título,* nome que a performance passou a assumir, foi possível fazer alguns ajustes, como, por exemplo, a duração e a relação entre objeto e o corpo do *performer*. A produção do objeto deixou de integrar a performance e, portanto, a tarefa de encher e tramar os balões não estava mais em questão.

O tempo de duração da performance foi ampliado, o objeto (bola de tubos de ar) e o corpo do artista formaram um único e coeso conjunto que permaneceu em exposição até a sala fechar. Afirmando, desse modo, a proposta de uma performance instalada.

Na exposição *Autochoque: ensaios sobre impacto*, a reação do público foi totalmente diferente daquela do público de Buenos Aires. Aqui, o público mexeu no emaranhado de balões, arrastou de um lado para outro, jogou-se sobre os balões, empurrou o emaranhado de balões sobre o *performer* e estourou um ou outro balão, tudo muito timidamente. A diferença de circunstâncias entre as duas exposições é provavelmente a responsável pelo comportamento do público. A primeira muito bem iluminada com uma quantidade grande de público; ao contrário da segunda, mais escura e com uma luz muito tênue. As salas do *Palais de Glace* lotadas; a Usina do Gasômetro com menos público, o que coloca cada atitude dos visitantes em evidência. Não conduziremos a investigação pelo viés da recepção, nesse caso, não é importante entender e analisar os motivos que produziram resultados diferentes entre as duas exposições, porque, sempre, que houver uma proposta aberta para a relação público e performance, ela será um campo aberto e imprevisto para ser vivido livre e inesperadamente pelo *performer* e pelo público. O que interessa ressaltar é que a tarefa se tornou menos incisiva, visto que não propõe movimentos, deslocamentos, não convoca ações banais e cotidianas, não propõe repetições, ao contrário, exige o silêncio e a quase ausência de movimentos. Todavia segue

---

contemporânea e experimental, videoarte, propaganda subliminar, teatro, tecnologia, performance, literatura, dança e artes plásticas são alguns dos elementos que a *Ío* utiliza. O grupo recria elementos do passado e reergue-os como ícones de diversos presentes possíveis (Disponível em: <http://www.grupo-io.blogspot.com>. Acesso em: 12 de jan. 2011).

investindo no tempo e na duração. A tarefa se retira para um plano de fundo, assim como acontece, em consequência, com a repetição, tudo isso para transferir as ações, os movimentos e as decisões para o público. O *performer* permanece sentado, enquanto o tempo passa oferecendo seu corpo a um diálogo com a forma que está ao seu lado, com o lugar e com tudo o que ali acontece.

CONCLUSÃO

No desenvolvimento desta pesquisa, foi possível compreender a importância histórica das tarefas e sua evolução como um conceito complexo que refletiu as transformações artísticas do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. A influência exercida pela obra de Halprin, em especial, na década de sessenta, não se restringiu à dança pós-moderna americana, mas esteve presente na obra de artistas como, por exemplo, Robert Morris, que, assim como Meredick Monk, Yvonne Rainer, Trischa Brown e Simone Forti, participou de seus Workshops na Califórnia.

As tarefas trouxeram o cotidiano para o campo da arte e, por conseguinte, modificaram a visão sobre o corpo do bailarino, admitiram os corpos imperfeitos e sem treinamentos específicos para execução precisa do movimento. Exploraram as particularidades do corpo e das energias individuais dos *performers*.

A partir do resgate histórico e da análise das tarefas utilizadas nas performances criadas por Halprin, identificamos alguns elementos que nos pareceram ser constituintes de sua estrutura. Esses elementos são atuação, não-atuação, repetições e duração e representam um recorte que foi produzido pela análise dos depoimentos de Halprin e de alguns documentos em vídeo que registram as performances da década de 1960 (peças originais e remontagens). Esse recorte considerou também a nossa experiência prática obtida através das apresentações das performances criadas durante esse estudo *Trama, Figuras e Fantasmas* e *Palavras*. Portanto, como todo o recorte, ele é um limite que pode, segundo outras abordagens, ser reconfigurado. A investigação detalhada de cada um desses elementos, que chamamos de estruturais, forneceu um suporte para compreensão das tarefas e, principalmente, para a análise das performances *Figuras e Fantasmas,*

Palavras e *Ato sem título,* então, produzindo simultaneamente um conhecimento concernente a um procedimento de trabalho e sobre sua estrutura conceitual.

Na primeira etapa de criação, produção e apresentação das performances que motivaram esta pesquisa, as questões envolvendo atuação sempre estiveram presentes porque procurávamos evitá-la. Consideramos que a presença da atuação poderia ser um ruído incômodo, um tipo de contaminação, por algum tempo, procuramos mecanismos para descartá-la de nossas performances. Estudar e compreender a atuação pela ótica de Michael Kirby, que a classifica num sistema de quantidades onde ela nem sempre é um atributo fornecido pela ação do *performer*, todavia pode ser, em alguns casos, dado pelo olhar do espectador que relaciona a presença do *performer* com elementos exteriores, como os lugares e peças identificáveis do vestuário vinculados a uma cultura ou região.

Essa abordagem nos permitiu avaliar nossa proposta rígida de negar a atuação nas performances produzidas ao longo dos últimos anos. Uma posição que persistiu inflexível nas primeiras apresentações da performance *Figuras e Fantasmas,* advinda da série de trabalhos anteriores *Objetos para ação.* Portanto passamos a uma visão mais ampla que nos permitiu absorver, conforme Kirby classifica, determinadas quantidades de atuação. Constatamos que não é possível extrair da performance toda e qualquer forma de atuação. A investigação teórica, através da análise de performances como *VB51,* de Vanessa Beecroft, *e Ação de Graça,* de Marcia X, cruzada com o ponto de vista de Kirby sobre quantidades de atuação, trouxe para a pesquisa prática uma salutar dúvida que impregnou os trabalhos subsequentes.

As performances aqui estudadas estão assentadas sobre dois temas fundamentais e complementares - a repetição e o tempo, tempo no sentido de duração. O estudo desses dois temas poderia ser feito com uma abordagem filosófica que nos ofereceria um amplo campo de conhecimentos e debates, no entanto o pensamento filosófico não diz respeito imediato às práticas artísticas, ele está no campo das ideias puras, não tem a mesma natureza e dinâmica do

pensamento artístico no qual está sempre imbricada uma prática. Toda obra de arte carrega em si uma modalidade específica de reflexão e trabalhar com esse material foi, desde o início do nosso projeto de pesquisa, uma questão prioritária. Por isso procuramos, sempre que possível, analisar e estudar o tema da repetição e da duração através das obras e da reflexão teórica feita pelos artistas no tocante à sua produção. Foi importante observar como a duração e a repetição foram empregadas nas obras de Pina Bausch, Yvonne Rainer, Robert Wilson, Marina Abramovic, por exemplo. Esses artistas produziram diferentes resultados formais, sempre, acompanhados por uma complexa e coerente reflexão. Essa abordagem trouxe subsídios concretos, ou seja, que a reflexão teórica foi colocada, não apenas no campo das ideias, contudo, também, no meio específico da arte da performance, do teatro e da dança. O material coletado e analisado tem como particularidade ser, concomitantemente, reflexão e prática artística.

Uma tese em poéticas visuais não é uma tarefa fácil, visto que o pesquisador pesquisa a própria obra artística, por isso foi preciso tomar alguns cuidados. Para esta pesquisa não são caras, por exemplo, a fidelidade das datas ou a reconstituição exata de detalhes da criação e execução das performances (*Trama, Figuras e Fantasmas, Palavras* e *Ato sem título)*, ao contrário, valorizamos as falhas, as distorções da memória sobre a veracidade dos acontecimentos, pois são elas que atestam que ainda há rumores de um movimento. Comprovam que o processo de criação persiste. Sem incertezas, distorções e desvios, tudo pode ser organizado metodicamente e, em consequência, murchar, assim, perdendo o essencial de uma pesquisa em poéticas visuais - o vigor de um processo de criação.

Para preservar um espaço para mobilidade do trabalho prático trabalhamos as questões sobre atuação, não-atuação, repetições e duração a partir da performance *Figuras e Fantasmas* como principal fonte geradora da problemática. Dois motivos nos levaram a essa decisão: primeiro porque *Figuras e Fantasmas* manteve fidelidade à noção tradicional de tarefa, coisa que as performances subsequentes não fizeram, e o segundo motivo - a experiência obtida com as seis apresentações

da performance. Essas apresentações, em circunstâncias diferentes e para públicos diferentes, viabilizaram um valioso material para análise. A criação das performances *Palavras* e *Ato sem título* foi absorvendo o conhecimento gerado no decurso do estudo teórico, mas não ficou subordinada a ele, desse modo, aceitando o surgimento de alguns desvios e incoerências com a estrutura processual e conceitual das tarefas construídas ao longo do texto. Esses pequenos desvios relativos à delimitação conceitual, como podem ser observados no quinto capítulo, flexibilizam a noção histórica de tarefa tanto em sua esfera processual como conceitual.

Desde o princípio, constatamos a profunda identidade das tarefas com seu contexto histórico. As tarefas surgiram como uma alternativa à dança moderna americana representada por artistas como Martha Graahan e Dóris Humphrey. As tarefas estão em consonância com um movimento que tomou conta dos anos sessenta, na época, propondo uma aproximação da arte com a vida, assim, fazendo com que o cotidiano fosse utilizado com toda sua crueza na criação de performances. O problema é que procedimentos dessa natureza são espelhos de uma época e, quando utilizados, podem ser meros resgates históricos. Por conseguinte, uma pergunta importante que nos conduziu até aqui foi saber se, atualmente, a tarefa, em sua dimensão conceitual e processual, tem potencial para formular questões relevantes para a arte contemporânea?

A experiência prática do emprego de tarefas na criação de performance e a análise de sua dimensão conceitual nos levam a considerar que o uso de tarefas, apenas na sua dimensão processual, determina um limite já conhecido e exaustivamente explorado na arte da performance, desde os anos 60. No entanto, se considerarmos as tarefas como uma estratégia, o campo ganha uma nova dimensão na qual são destacados seus elementos estruturais - duração, não-atuação, atuação e repetição. Esses elementos, combinados em diferentes intensidades e proporções, ajustam-se a uma ampla gama de proposições artísticas que não está mais restrita à defesa de um procedimento ou conceito fechado. As tarefas podem ser apenas um ponto de partida que não firma necessariamente um compromisso rígido com o

processo ou conceito artístico criado por Anna Halprin. Compreender os elementos que constituem as tarefas e reorganizá-los livremente é o que nos permite transformar as tarefas, tanto na esfera processual como conceitual, em um material que pode ser reenviado e ressignificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, Didier. *Art e fantasme*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1984.

ARONSON, Arnold. *American avant-garde theatre: a history*. USA e Canada: Routledge, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

_____. *Subversive expectation: performance art and paratheater in New York, 1976-85.* USA: University of Michigan Press, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges - obras completas,V. I*. São Paulo: Globo, 1999.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BERNSTEIN, W. David. *The San Francisco Tape Music Center*: *1960s counterculture and Avant-Garde.* California: University of California, 2008.

CATTANI, Icleia Borsa / FARIAS, Agnaldo (Org.) *Icleia Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAUX,Jaqueline. *Anna Halprin à l'origine de la performance*. Lyon: Panamá Musées et Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2006.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DUARTE, Paulo Cesar. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos* (1967-2000). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla com colaboração de MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. textos de Jerzy Grotwski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, Ciane**.** *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação***.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FERREIRA, Glória e COTRIN Cecília. *Escritos de artistas, anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FEUILLIE, Nicolas. *Fluxus Dixit Une Anthologie V.I (Textes Réunis et Présentés Par Nicolas Feuilles)*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.

FRIED, Michael. *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Livros, 2004.

GALIZIA, Roberto Luiz. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GIL, José. *O movimento total, o corpo e a dança.* São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

JONHSTONE Stephen. *The everyday, Documents of contemporary art.* London: Whitechapel, 2008.

KAPLAN, Rachel. *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1995.

KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.

KARMEL,Pepe; VARNEDOE, Kirk. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

MARTEL, Richard. *Arte e Acción 1 1958 – 1978*. Valência: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

MAYO, Nurita Enguita. (Org.). *Luces, cámara, acción (...) Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras.* Valência: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1997.

MORGENROTH, Joyce. *Speaking of dance: twelve contemporary choreographers on their craft*. New York: Routledge, 2004.

RAINER, Yvonne. *Work, 1961-1973.* New York: New York University Press, 1974.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotowiski sobre las acciones físicas.* Barcelona: Alba Editorial, 2004.

ROSS, Janice. *Anna Halprin: experience as dance.* Londres: University of Califórnia, 2008

SANDFORD, Mariellen R. *Happenings and other acts.* London: Routledge, 1995.

SICHEL, Berta; FRANK, Peter. *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.

ST-GELAIS,Thérèse. "Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps". Montréal: *Parachute*, Corps automates/automata, n.112, 2003.

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. *Anna Halprin*. New York: Routledge, 2004.

ZARILLI, Philip B.. *Acting (re)considered*. London and New York: Routledge, 1998.

ZERPA, Moraima Márquez. *Fantasmas y fantasmática em La novela epistolar*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad de Venezuela, 2007.

ZURBRUG, Nicholas. *Art, performance, media: 31 interview*s. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Catálogos

CATTANI, Icléia Borsa. *Repetição/Criação, catálogo da exposição Repetere*. Porto Alegre: Solar dos Câmaras, 1993.

Conversación de Marina Abramovic con Roselee Goldberg. In SITAC IV Simpósio Internacional sobre teoria e Arte Contemporáneo. Mitos de permanencia y fugacidad. México, 2005.

Sites

"L'analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théatre, cinéma", Col. Fac./Arts du spectacle. Paris; Nathan, 1996, p. 53-65. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br>. Acesso set. de 2007.

ANNA, S. Valdllós. *Aproximacion a la concepción musical de Wolf Vostell: la vida como ruido, el ruido como vida.* España, 2006. revista nº 0002 de Sinfonía Virtual. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php>. Acesso em 02 de out. de 2007.

KANOVA, Joana. *The University of Chicago*: *Theories of Media*. Keywords Glossary: repetition. Disponível em:

<http://www.csmt.uchicago.edu/glossary2004/repetition.htm>. Acesso em: 14 de nov. 2009.

MENNA BARRETO, Lia. <http://www.lia-mennabarreto.blogspot>. Acesso em: 8 de jan. 2010.

FERRACINI, Renato. *Atuar.* Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: fev. 12.

FERNANDES, Ciane. "Atravessando corpos: Dança e Contemporaneidade no Evento Conexão Sul 2006*"*. *Revista Digital Art&* - ISSN 1806-2962, Ano IV, n. 06, out. 2006. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-06/apresentacao.htm>. Acesso em: dez. de 2007.

GONÇALVES, Flávio. "Uma visão sobre os documentos de trabalho". *Revista eletrônica Panorama Crítico,* n.2, agosto de 2009. Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/site/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf>. Acesso em: jan. 2010.

Grupo Ío. Disponível em: <http://www.grupo-io.blogspot.com>. Acesso em: 12 de jan. 2011.

MICHEL,Oliver. *Paris-art.* Disponível em: <http://www.paris-artcom>, acesso em maio de 2006

MOLINA, Camila. *A luz de Cildo*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100906/not_imp605755,0.php>. Acesso em: 4 de jan. 2011.

SANTOS, Bárbara. *Teatro Invisível*. Disponível em: <http://www.ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/>. Acesso em: 5 jan. 2011.

BBLIOGRAFIA CONSULTADA

DELEUZE,Giles. *Diferença e Repetição.* Lisboa: Relógio D'Água. 2000.

FELDSTEIN, Richard. FINK; Bruce, JAANUS, Marie. *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1997.

HALL, Doug; FIFER, Jô Sally*. Ilumination Video. An essencitial guide to video art*. New York: Aperture Foundation, 1990.

HOWELL, Anthony. *The Analysis of performance art: A guide to its theory and practice-(contemporarytheatre studies; v. 32)* Amsterdam: Harwood academic publishers, 2000.

LEBEL, Jean Jacques. *Happening*. Expressão e Cultura, 1969.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: performance and politics of movement*. New York: Routledge. 2006.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SALGADO, Carmen Pardo. *La escucha oblique: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

SCHECHNER, Richard. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000.

SCHNEIDER Ira, KOROT, Berg, (org.) *Vídeo Art an anthology*. New York: Raindance Foudation, 1976.

VIRGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. New York: Skira, 2000.