

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Gilvani José Bortoluzzi

**UM PERCURSO ARTÍSTICO:
DO ZANNI AO SUJEITO PERFORMÁTICO**

**Santa Maria, RS
2018**

Gilvani José Bortoluzzi

**UM PERCURSO ARTÍSTICO:
DO ZANNI AO SUJEITO PERFORMÁTICO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana

Santa Maria, RS
2018

Bortoluzzi, Gilvani José
Um percurso artístico: do Zanni ao sujeito
performático / Gilvani José Bortoluzzi.- 2018.
178 p.; 30 cm

Orientadora: Gisela Reis Biancalana
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2018

1. Arte Contemporânea 2. Artes Visuais 3. Arte e
Cultura 4. Performance 5. Commédia Dell'arte I.
Biancalana, Gisela Reis II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

© 2018

Todos os direitos autorais reservados a Gilvani José Bortoluzzi. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.
E-mail: gjb1299@gmail.com

Gilvani José Bortoluzzi

**UM PERCURSO ARTÍSTICO:
DO ZANNI AO SUJEITO PERFORMÁTICO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 29 de março de 2018:

Gisela Reis Biancalana, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Helga Corrêa, Dra. (UFSM)

Luciana Hartmann, Dra. (UNB)

Darci Raquel Fonseca, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Ao PPGART/UFSM.

À minha orientadora Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana, pela sua generosidade e compreensão nos momentos difíceis que passei durante o desenvolvimento dessa pesquisa. Muito obrigado.

Às professoras que compõem a banca: Profa. Dra. Helga Corrêa, Profa. Dra. Luciana Hartmann e Profa. Dra. Darci Raquel Fonseca, muito obrigado por aceitarem participar dessa pesquisa.

Aos professores do Curso de Mestrado em Artes Visuais: Prof. Dr. Altamir Moreira, Profa. Dra. Andréia Oliveira, Prof. Dr. Lutiere Dalla Valle, Profa. Dra. Nara Cristina Santos, Profa. Dra. Rebeca Lenize Stumm, Profa. Dra. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi e Profa. Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo.

As secretárias da Coordenação do PPGART, Daiane Saul da Luz e Camila Linhati Bitencourt, por serem prestativas na apresentação de soluções.

Aos colegas da turma 2016 que se tornaram amigos dessa jornada.

Ao Grupo de Pesquisas Performance: arte e cultura.

Aos amigos Mateus Scota, Camila Vermelho e Jâneo Manoel Venturine dos Santos, que auxiliaram em determinados momentos da elaboração da poética.

Ao Prof. Dr. Pablo Canalles, que foi o orientador do espetáculo-solo *Futebol, Teatro e suas Sacanagens*, no qual obtive subsídios para o início da dissertação, muito obrigado pela generosidade e compreensão e por me revelar uma nova forma de entender-me como ator.

Ao meus pais Arlindo e Milena, muito obrigado por tudo que me oportunizaram para a minha estréia e atuação no espetáculo da vida.

À Tia Marlene, muito obrigado pelas suas orações.

À Ione, você é minha alma gêmea e meu amor. Uma mulher guerreira que nunca entregou uma partida antes de terminar os 90 minutos. Tenho absoluta certeza que ficaremos juntos e bem velhinhos até o final dessa partida chamada vida.

RESUMO

UM PERCURSO ARTÍSTICO: DO ZANNI AO SUJEITO PERFORMÁTICO

AUTOR: Gilvani José Bortoluzzi
ORIENTADORA: Gisela Reis Biancalana

A arte contemporânea se edifica por um percurso que apregoa, entre outras coisas, à pluralidade de manifestações artísticas. Os percursos transdisciplinares são bastante recorrentes neste contexto. Assim, o presente texto de dissertação discorre sobre uma investigação desenvolvida no PPGART/CAL da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em Poéticas Visuais na arte contemporânea, inserida na linha de pesquisa Arte e Cultura. O objetivo do estudo consistiu, inicialmente, na elaboração de uma poética calcada no entrelaçamento entre o Teatro e a Performance Arte em suas aproximações na arte contemporânea. Seu percurso poético se fez pela via do deslocamento de um personagem teatral oriundo da *Commédia Dell'arte*, construído a partir de um texto autobiográfico para um sujeito de ações performáticas. Para subsidiar este percurso, apoiou-se nos teóricos Cohen, Glusberg, Goldberg, Phelan e Taylor. Dario Fo também embasou os procedimentos metodológicos de criação no que se referiu à *Commédia Dell'arte*. A criação foi realizada a partir de pesquisa teórica, pesquisa de campo e em laboratórios por meio de improvisações. A referida pesquisa partiu das características do *Zanni*, personagem-tipo, oriundo da *Commédia Dell'arte*, cultura popular italiana do século XVI. Esta manifestação acontecia entre as camadas populares como forma de expressão, denunciando as péssimas condições a que estavam submetidas, tendo como principal característica a improvisação. O intuito foi potencializar o *Zanni* como Figura instauradora da obra performativa. Vislumbrou-se que sua postura detonadora das questões sociais da época aproximava-se da Performance Arte como linguagem transgressora. A partir de então, foram realizadas duas séries de Performances. Na primeira série desenvolvi um trabalho intitulado posteriormente de Pré-Performance. Nessa primeira série foram realizadas três versões de Performances, *O Zanni Performer vendendo ilusões I, II e III*. A segunda série atenta para questões de cunho ambiental e contou com três Performances. A primeira foi o próprio nome da série, *O Zanni Performer no Lixão*, a segunda *Aqui ou Alixó* e a terceira foi *Reciclando (Des) Ilusões*. Sendo assim, a pesquisa intitulada Um Percurso Artístico: do Zanni ao Sujeito Performático, veio ao encontro tanto dos pressupostos da arte contemporânea performativa quanto de questões político-sociais, sendo abaladas pelos desmandos da classe política. Portanto, a realização destas Performances foi uma crítica social ao mesmo tempo em que oportunizou uma forma do artista atualizar o *Zanni* e construir uma reflexão sobre a arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Artes Visuais. Arte e Cultura. Performance. *Commédia Dell'arte*.

ABSTRACT

AN ARTISTIC PATH: FROM ZANNI TO THE PERFORMÁTIC SUBJECT

AUTHOR: GILVANI JOSÉ BORTOLUZZI
ADVISOR: GISELA REIS BIANCALANA

The contemporary art is built on a path that proclaims, among other things, the plurality of artistic manifestations. Transdisciplinary pathways are quite recurrent in this context. So, the present dissertation text discusses an investigation developed in the PPGART / CAL of the Federal University of Santa Maria (UFSM) in Visual Poetics in contemporary art, inserted in the research line Art and Culture. The objective of the study consisted, initially, in the elaboration of a poetic, based on the crisscrossing between the Theater and an Art Performance in its approaches in the contemporary art. His poetic journey was made by the displacement of a theatrical personage originating from *Comédia Dell'arte*, constructed from an autobiographical text for a subject of performance actions. To support this course, he relied on theorists Cohen, Glusberg, Goldberg, Phelan and Taylor. Dario Fo also based his methodological creation procedures on *Comédia Dell'arte*. The creation was done from theoretical research, field research and in laboratories through improvisations. This research was based on the characteristics of *Zanni*, a typical character, from the *Comédia Dell'arte*, popular Italian culture of the XVI century. The intention was to potentiate the *Zanni* as an instituting figure of the performative work. This manifestation happened between the popular layers like form of expression, denouncing the terrible conditions to which they were submitted. It was glimpsed that his detonating posture of social issues of the time was approaching Performance Art as a transgressive language. Thereafter, two series of Performances were performed. In the first series I developed a work titled afterwards of *Pre-Performance*. In this first series were realized three versions of Performances, *O Zanni Performer vendendo ilusões I, II* and *III*. The second series focuses on environmental issues and has three Performances. The first was the name of the series, *O Zanni Performer no Lixão*, the second *Aqui ou Alixo* and the third was *Reciclando (Des) Ilusões*. Thus, the research entitled *An Artistic Path: from the Zanni to the Performing Subject*, came to meet both the presuppositions of contemporary performative art and political-social issues, being shaken by the outbursts of the political class. Therefore, the realization of these Performances was a social critic at the same time that it opportunized a way of the artist to update the *Zanni* and to construct a reflection on the contemporary art.

Keywords: Contemporary Arts. Visual Arts. Art and Culture. Performance. *Comédia Dell'arte*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marcel Duchamp: <i>Ready Made</i> (1912).....	28
Figura 2 – Marcel Duchamp: <i>A Fonte</i> (1917).....	30
Figura 3 – Andy Warhol: <i>Latas de Sopa Campbell</i> (1962).....	31
Figura 4 – Oskar Schlemmer: <i>Triadic Ballet</i> (1923).....	33
Figura 5 – Allan Kaprow: <i>18 happenings in 6 parts</i> (1959).....	35
Figura 6 – Joseph Beuys: <i>Coioote eu gosto da América e a América gosta de mim</i> (1974).....	37
Figura 7 – John Cage: <i>4'33"</i> (1951).....	38
Figura 8 – Yves Klein: <i>Antropometrias do Período Azul</i> (1958/1959).....	38
Figura 9 – Yves Klein: <i>O Salto no vazio</i> (1962).....	39
Figura 10 – Vito Acconci: <i>Trademarks</i> (1970).....	41
Figura 11 – Sandra Rey: <i>desDOBRAMENTOS da paisagem</i> (2010).....	43
Figura 12 – Sandra Rey: <i>Detalhe da montagem Still Life / projeto desDOBRAMENTOS da paisagem</i> (2010).....	44
Figura 13 – Gilbert & George: <i>Sob Arcos</i> (1969).....	49
Figura 14 – Gina Pane: <i>Azione Sentimentale</i> (1973).....	50
Figura 15 – Marina Abramovic: <i>Rhythm 0</i> (1974).....	52
Figura 16 – Marina Abramovic: <i>Rhythm 10</i> (1973).....	54
Figura 17 – Marina Abramovic: <i>O Artista está Presente</i> (2010).....	55
Figura 18 – Cindy Sherman: <i>Stills Cinematográficos sem título</i> (1977-1980).....	58
Figura 19 – Joseph Beuys: <i>Como explicar a arte para uma lebre morta</i> (1965).....	60
Figura 20 – Orlan: <i>A reencarnação da Santa Orlan</i> (1990).....	61
Figura 21 – A dança de Isadora Duncan.....	64
Figura 22 – Pina Bausch: <i>Orpheu e Eurydice</i> (1975).....	68
Figura 23 – Trisha Brown: <i>Watermotor</i> (1978).....	69
Figura 24 – Trisha Brown: <i>Leanings Duets</i> (1970).....	70
Figura 25 – Gilvani Bortoluzzi: <i>Espetáculo-Solo Futebol, Teatro e suas Sacanagens</i> (2014).....	79
Figura 26 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – I</i> (2016).....	83
Figura 27 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – II</i> (2016).....	85
Figura 28 – Jackson Pollock: <i>Acting Painting</i> (1952).....	86
Figura 29 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – II</i> (2016).....	88
Figura 30 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – III</i> (2016).....	91
Figura 31 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – III</i> (2016).....	92
Figura 32 – Central de Tratamento de Resíduos de Santa Maria.....	98
Figura 33 – Associação dos Recicladoras do Alto da Boa Vista (ARPS).....	103
Figura 34 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer no Lixão</i> (2016).....	105
Figura 35 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer no Lixão</i> (2016).....	105
Figura 36 – Gilvani Bortoluzzi: <i>Aqui ou Alixo</i> (2016).....	109
Figura 37 – Gilvani Bortoluzzi: <i>Aqui ou Alixo</i> (2017).....	109
Figura 38 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – I</i>	117
Figura 39 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – III</i> (Componente do público discursando sobre as questões de gênero).....	118
Figura 40 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – I</i>	119
Figura 41 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer no Lixão</i>	121
Figura 42 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer vendendo ilusões – I</i>	134
Figura 43 – Gilvani Bortoluzzi: <i>O Zanni Performer no Lixão</i> (2016).....	140

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	A PERFORMANCE ARTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA	19
1.1	MARCOS DE UM CONTEXTO EM EXPANSÃO	19
1.2	ARTE CONTEMPORÂNEA	26
1.3	PERFORMANCE ONTEM E HOJE	47
1.4	ENTRELAÇAMENTOS: A ARTE PERFORMÁTICA E AS ARTES DA CENA	59
2	O PESQUISADOR EM ARTE NA ARTE DA PERFORMANCE	73
2.1	UMA HISTÓRIA CONCISA DA COMMÉDIA DELL'ARTE	73
2.1.1	Do Zanni ao Zanni Performer	77
2.2	AS PERFORMANCES.....	81
2.2.1	O Zanni Performer vendendo ilusões – I	81
2.2.2	O Zanni Performer vendendo ilusões – II	84
2.2.3	O Zanni Performer vendendo ilusões – III	89
2.2.4	O Zanni Performer no Lixão	93
2.2.5	Aquí ou Alixo	108
2.2.6	Reciclando (Des) Ilusões	110
3	COMO FUI ESSE CORPO	113
3.1	PRIMEIRA SÉRIE DE PERFORMANCES.....	114
3.2	SEGUNDA SÉRIE DE PERFORMANCES	121
3.3	PONTOS DE APROXIMAÇÃO ENTRE A ARTE TEATRAL E A ARTE DA PERFORMANCE.....	130
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
	REFERÊNCIAS	153
	APÊNDICES	161
	APÊNDICE A – FRASES DINHEIRO	163
	APÊNDICE B – FRASES GÊNERO E QUEER	164
	APÊNDICE C – JOGOS TEATRAIS DE AQUECIMENTO	167
	APÊNDICE D – JOGOS TEATRAIS DE TRANSFORMAÇÃO	172

INTRODUÇÃO

O presente texto tem o intuito de apresentar a pesquisa em artes que foi desenvolvida nos seus aspectos teórico e prático. A investigação insere-se na arte contemporânea, especificamente na Arte da Performance, e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Os encaminhamentos investigativos seguem as diretrizes oriundas da linha de pesquisa Arte e Cultura.

A partir dessas perspectivas, surgiram inquietações sobre as possibilidades do deslocamento de um personagem teatral, criado a partir das características de uma Figura da *Commédia Dell'arte*, o *Zanni*, para a Performance Arte. Para tal, o ponto de partida residiu na minha experiência como ator que representou um personagem específico, o *Tio Élmo*, elaborado para o espetáculo-solo *Futebol, Teatro e suas Sacanagens*. Este personagem foi construído a partir da minha vivência pessoal com o futebol aliada aos estudos sobre a Figura do *Zanni* na *Commédia Dell'arte*. Antes do ingresso no curso de Artes Cênicas, foram quase vinte anos envolvidos com o futebol. Estas investidas iniciaram com as primeiras atuações esportivas nas escolinhas do Esporte Clube Internacional de Santa Maria e Riograndense Futebol Clube que alcançaram, aos meus treze anos de idade, os juvenis do Grêmio Futebol Porto Alegrense e, finalmente, a profissionalização no Coritiba Futebol Clube, Botafogo Futebol Clube de Ribeirão Preto, Ferroviária de Araraquara, Esporte Clube Novo Hamburgo até o encerramento da carreira futebolística novamente no Internacional de Santa Maria.

A partir do meu posterior ingresso no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no ano de 2009, deparei-me com vários tipos de linguagens artísticas, gêneros e estilos teatrais tendo a oportunidade de atuar em alguns deles. A comédia foi um dos gêneros com o qual eu mais me identifiquei, especificamente a *Commédia Dell'arte*. Neste sentido, o proponente se propõe friccionar e experimentar a corporeidade desta Figura realocada na Arte da Performance. A intenção de diluir fronteiras entre as linguagens supracitadas buscou, sobretudo, o amalgamento entre a arte performativa e a Arte Teatral, verificando suas aproximações no contexto expandido da arte contemporânea.

Portanto, no mestrado, o principal intuito residiu em problematizar as possibilidades de revisitar este corpo representativo advindo do espetáculo-solo e

submetê-lo a esta espécie de mutação para um corpo-arte performático, ou seja, um corpo que é obra e não representa outra coisa além de si mesmo. Para tanto, vislumbrei a Performance Arte como uma das manifestações próprias da arte contemporânea entre as quais esta discussão se faz bastante presente. Primeiramente, isto ocorre devido a sua intrínseca abordagem transdisciplinar. Outra questão fundamental está no fato de a Performance ser uma arte da presença do corpo na realização da obra artística.

Com isso, acredito que a Arte da Performance tem grande parte de suas origens ancoradas nas Artes Visuais, mas por tratar-se de um corpo que é obra, também está imbricada nas artes da cena, entre elas o Teatro. Apesar destas influências, a Arte da Performance, para alguns autores, se singulariza enquanto linguagem artística, com as suas peculiaridades. Independente desta discussão sobre um possível campo específico, a Performance surgiu em um contexto oposto, ou seja, visando a ruptura de fronteiras e se instalando em um manancial extremamente vertiginoso de contatos.

Os principais procedimentos metodológicos adotados no desenvolvimento desta pesquisa em Performance Arte buscaram subsídios teóricos na *Comédia Dell'arte*, manifestação teatral da cultura popular do século XVI. A criação das Performances ocorreu em laboratórios práticos, por meio de improvisações, em busca da instauração da nova Figura da obra performativa, denominada *O Zanni Performer*. A *Comédia Dell'arte*, como forma de manifestação teatral, acontecia entre as camadas populares italianas, denunciando as péssimas condições socioeconômicas as quais elas estavam submetidas. Seu primeiro contato com a Performance está neste caráter transgressor de denúncia sociocultural e política. Sendo assim, este trabalho investigativo apresenta, a seguir, a estrutura da escrita que sustenta a discussão das poéticas do *Zanni Performer*, dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, busquei situar brevemente o mundo contemporâneo e a arte neste contexto para chegar à Arte da Performance, considerando não apenas a amplitude do termo, mas tentando atualizar a Performance Arte. Portanto, foram aprofundados, especialmente, os aspectos performáticos que se apresentam destacados nesta poética investigativa. Seus aspectos históricos, desde o seu nascimento até a atualidade, foram abordados apenas no sentido de vislumbrar um entendimento, respectivamente, deste período e desta linguagem até os dias atuais.

Aqui, a contextualização do nascimento da Arte da Performance traz à tona o seu papel transgressor na arte contemporânea. Estas transformações no campo artístico romperam cânones que vinham sendo promulgados durante séculos, nos quais os artistas eram engessados em formatações estéticas estanques. A partir desse momento da história, o corpo presente enquanto arte passa a ser mais do que instrumento, suporte ou condutor da obra, agregando-a ao processo em si e sendo ele próprio a obra presentificada.

Os *performers* tornam-se “presentificados”, a partir das inúmeras possibilidades que se descortinam promovendo a apresentação e não mais exclusivamente à representação. Além disso, este corpo presente oportuniza a comunhão com diversas linguagens artísticas. O corpo, neste momento, torna-se o promulgador da Arte da Performance. Este mesmo corpo, que somente existia enquanto arte na dança e no Teatro, passa a ser repensado no contexto das Artes Visuais. Nesta perspectiva, o corpo rompe com a tradição vigente, começando a condensar em si a obra artística. Além disso, a forte atuação das mídias eletrônicas também vem afetar fortemente a arte contemporânea.

O segundo capítulo apresenta uma descrição do percurso artístico do pesquisador que respaldou a prática desenvolvida ao longo de 2016, ou seja, o pesquisador em arte na Arte da Performance. Apresento, primeiramente, a minha trajetória no mundo artístico performativo para evocar as motivações que me levaram a transferir um personagem da Arte Teatral para a Arte da Performance. Na segunda parte deste capítulo, abordo um breve percurso histórico da *Commedia Dell'arte*. Esta opção não tem o intuito de reescrevê-la, mas visa clarificar os aspectos desta fonte que se aproximam e permanecem na pesquisa como instigadores da elaboração da Figura performativa e que vão se refletir nas obras elaboradas. Na sequência do mesmo capítulo estão as Performances, os pilares da investigação, com as descrições das mesmas, desde sua concepção até o momento de contato com o público. Esta parte, acredito que seja o ponto fulcral da pesquisa, pois demonstra a materialização da poética proposta. As Performances elencadas na sequência foram seis e aconteceram a partir da imersão da Figura do *Zanni* em diversos contextos. As Performances realizadas acabaram se dividindo em dois momentos. O primeiro constituiu-se de três Performances que foram *O Zanni Performer vendendo ilusões – I*; *O Zanni Performer vendendo ilusões – II* e *O Zanni Performer vendendo ilusões – III*. O segundo momento abarcou as outras três

Performances intituladas *O Zanni Performer no lixão; Aqui ou Alix e Reciclando (Des) ilusões*. Neste capítulo, as obras objetivam fornecer alguns vislumbres do que está discutido na terceira parte da dissertação.

O terceiro e último capítulo apresenta as reflexões das práticas desenvolvidas a partir da minha poética, procurando manter um diálogo com os vários teóricos que embasaram a parte inicial da dissertação. Esta articulação da poética com as referências, tanto teóricas quanto artísticas, foram as responsáveis estimuladoras deste fazer. A partir disso, busquei discutir o corpo que foi sendo elaborado em cada obra, atentando para o seu trânsito da Arte Teatral para a performática em seus pontos de aproximação. Neste momento busquei amalgamar, em uma atitude crítico-reflexiva, a arte performática com a teatral pelo deslocamento do personagem para um sujeito da ação performática.

1 A PERFORMANCE ARTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O primeiro capítulo tem por objetivo inicial abordar os aspectos referentes à Arte da Performance no mundo contemporâneo. Buscou-se mapear, sucintamente, suas tentativas de conceituação que transbordam delimitações teóricas e apresentar um breve histórico de algumas manifestações entendidas como impulsionadoras deste fazer até os dias atuais. Estas abordagens perpassam este fazer investigativo desde o Teatro até o mestrado em Artes Visuais. As vozes dos autores selecionados para subsidiar a pesquisa serão apresentadas neste primeiro capítulo pela terceira pessoa do singular quando me dirijo às referências, e algumas vezes pela primeira pessoa do singular quando falo por mim.

Em seguida, busquei refletir sobre o modo pelo qual esta investigação perpassa as artes da cena e as Artes Visuais, tratando das aproximações entre estas manifestações, exemplificando-as a partir de olhares lançados a alguns artistas representativos da Arte da Performance, bem como pensadores destas áreas. Este percurso também viabiliza a compreensão dos diversos modos como o corpo está sendo repensado no mundo e na arte contemporânea, ao mesmo tempo em que se buscam os aportes necessários para situar a pesquisa apresentada. Ainda que o artista possa desenvolver o seu trabalho com a liberdade criadora oferecida pela Performance, foi necessário seguir determinados percursos teórico-reflexivos para que se pudesse realizar o trabalho Performativo proposto. Assim, o percurso reflexivo que inicia por situar o mundo e a arte contemporânea para chegar à Performance ontem e hoje, procura chegar aos entrelaçamentos vislumbrados entre as Artes Cênicas e as Artes Visuais.

1.1 MARCOS DE UM CONTEXTO EM EXPANSÃO

Para que se possa entender a arte contemporânea, e a Arte da Performance, borbulhando em expressões múltiplas, multifacetadas e dinâmicas, foi necessário compreender a modernidade enquanto era detonadora de acentos e rupturas dos modos de ser-estar-sentir-pensar humanos. Estes modos contextualizados, social e historicamente, condensaram mudanças em cada espaço-tempo da modernidade enquanto macroperíodo, parecendo estar em constante expansão. Sendo assim, não se trata de tentar nomear e fixar um período que está se passando ao mesmo

tempo em que se vive. Discutir esta dinâmica em dilatação é tarefa que cabe aos filósofos, historiadores, antropólogos, sociólogos, enfim, aos pensadores de tempos vindouros. Trata-se, apenas, de detectar alguns marcos que atravessam os saberes das artes e, conseqüentemente, desta pesquisa.

A modernidade constituiu-se a partir de um conceito europeu como um período histórico no qual algumas experiências vitais propiciaram a reformulação de fronteiras políticas, econômicas e religiosas. Aqui, a humanidade pressupunha objetivações estáveis nas quais cada homem e mulher teria a possibilidade de ter a sua própria experiência particular no contexto social em que convivia. Esta unidade ilusória era uma busca europeia que se impunha enquanto modelo ideal para outros povos colonizados. Quanto mais ela avançou, segundo Berman (1986, p. 15), mais esta unidade torna-se paradoxal, pois “é uma unidade de desunidade ela despeja a todos num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia.

Assim, também de acordo com o filósofo inglês Anthony Giddens (1991, p. 35), a ideia de modernidade surgiu na Europa influenciando o estilo, costumes de vida, organizações sociais e propagando-se gradativamente para outras partes do planeta. Ela foi atravessada, especialmente, pelos processos de colonização que marcaram o início deste período. Estas ideias foram percorridas apenas para situar, brevemente, em que mundo se faz arte, atualmente, que alterações paradigmáticas afetam os seres humanos e que ecoam em todos os campos do saber-fazer-pensar-agir-sentir humano.

Grande parte dos historiadores situa o surgimento da época moderna acontecendo próximo à descoberta do chamado Novo Mundo, com o Renascimento e com as Reformas Religiosas nos séculos XV e XVI. Este novo ser que despontou teve um posicionamento voltado para si, operando no desenvolvimento de diversos campos do saber. As Ciências Naturais, Exatas e Humanas prosperaram significativamente durante o século XVII em diante. As organizações políticas foram se resolvendo ao longo dos séculos pela via de diversas revoluções do século XVIII. Em seguida, vieram as independências das colônias e a Revolução Industrial no século XIX. Ao mesmo tempo, se estabelecem alguns acomodamentos geopolíticos em meados do século XX, tais como a revolução russa e a guerra fria. De qualquer modo, estes acontecimentos revolucionários decorrem da valorização da razão

como principal dimensão humana propulsora dos processos de modernização.
 Segundo Habermas

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e à secularização de valores e normas (HABERMAS, 2002, p. 5).

O filósofo inglês Giddens (1991) afirma que a modernidade tem o intuito de rejeitar a tradição, fazendo com que a mesma esteja submetida ao exame crítico da razão e da experimentação. Paradoxalmente, há de se ressaltar que esta mesma tradição tenha insistido em permanecer em diversos setores da vida, pois, sem ela, a sensação de pertencimento dos seres humanos se esvai, colocando-o num vácuo existencial. Sendo assim, ocorre uma tendência crescente para o dinamismo e mudanças incessantes, colocando o ser humano em dúvidas sobre as suas próprias conquistas e indo ao encontro desenfreado de inovações. Para o filósofo em questão, a era moderna está alicerçada em três grandes pilares: o descobrimento da América, no qual se descortina uma nova visão de mundo, a Reforma Protestante e a invenção do telescópio, no qual as ciências entram numa nova era. Para Hannah Arendt

[...] a época moderna começou quando o homem, com o auxílio do telescópio, voltou seus olhos corpóreos rumo ao universo, acerca do qual especulara durante longo tempo e aprendeu que os seus sentidos não eram adequados para o universo, que sua experiência quotidiana, longe de ser capaz de constituir o modelo para a recepção da verdade e a aquisição de conhecimento, era uma constante fonte de erro e ilusão. Após esta decepção, as suspeitas começaram a assediá-lo de todos os lados. Sua consequência mais imediata, porém, foi o espetacular ascenso da ciência natural, que por longo período pareceu liberar-se com a descoberta de que nossos sentidos, por si mesmos, não dizem a verdade [...] Desde que o ser e aparência se divorciaram, quando já não esperava que a verdade se apresentasse, se revelasse e se mostrasse ao olho mental do observador, surgiu uma verdadeira necessidade de buscar a verdade atrás de aparências enganosas. Para que tivesse certeza, o homem tinha que “verificar”. A verdade científica não só precisa ser eterna, como não precisa sequer ser compreensível ou adequada ao raciocínio humano (ARENDRT, 2002, p. 85-86 e p. 303).

Giddens (1991, p. 36) constata, então, que a modernidade se torna sinônimo de civilização industrial ligando-se intrinsecamente a um cabedal de atitudes perante o mundo e tendo como ideia que esse mesmo mundo é possível de ser modificado

através de ações realizadas pelo homem. Entre estas ações, emerge a elaboração de uma variedade de instituições econômicas, tendo como dois protagonistas essenciais a produção industrial e a economia de mercado. Forma-se, assim, um conjunto de instituições políticas como, por exemplo, o Estado nacional e democracia de massa. O indivíduo como sujeito de si tornou-se o foco principal e central do mundo e não os agrupamentos humanos em seus direitos e deveres. Estes últimos sucumbem às ideologias formalizadas pela história, vista a partir da sua linearidade e causalidade, retroalimentada pela ciência e pela tecnologia. Todo este processo busca certa homogeneidade construída pela racionalização predominando, em grande escala. O simbolismo formal de caráter numérico-matemático (informática) também gera a crescente burocratização das atividades humanas. A indústria, por sua vez, auxilia-se da pesquisa para obter cada vez mais qualidade e quantidade para seus produtos. Todo este fértil caldo cultural vai preparando, de certa forma, o esgotamento deste *modus operandi* que vai transbordar para outros modos de ser no mundo, posteriormente alimentado, entre outras coisas, pela revolução tecnológica. Conforme Azevedo, a

[...] ciência moderna, desde os seus albores, no século XIV, criou a sua autonomia a partir da inversão do processo filosófico de lógica dedutiva ou de tradicional afirmação da autoridade, pelo processo indutivo de observação e experimentação, como veículos de teste das hipóteses e elaboração das teorias. Mais tarde, a expressão matemática e formal das ciências da natureza permitiu o potenciamento de um novo processo indutivo-dedutivo-projetivo, de caráter positivo e verificável. Foi este tipo de racionalidade, próprio das ciências da natureza, que veio a configurar também a posterior formação metodológica das ciências sociais e humanas, desde a teoria econômica até a sociologia e história, a psicologia e antropologia cultural. O aspecto, porém, mais decisivo deste processo evolutivo da racionalidade científica, é a progressiva articulação entre a ciência e a sua tradução técnico-tecnológica. É, sobretudo por aí, em base à racionalidade instrumental, que se vai gestar a revolução industrial e, depois dela, em constante aceleração, as revoluções elétrico-eletrônica, nuclear, biológica e informática. O que as caracteriza todas é a mútua alimentação entre ciência e tecnologia (AZEVEDO, 1991, p. 144-145).

Azevedo (1991) lembra, ainda, que a cultura moderna teve uma longa trajetória, definindo-se e afirmando-se lentamente com as revoluções científicas, industrial, tecnológica. O advento do Renascimento, do Iluminismo, do Liberalismo e do Marxismo também contribuiu significativamente para estas mudanças, bem como a eclosão das Revoluções Francesa, Americana e Soviética. Os escritos filosóficos de Descartes e das ciências naturais e sociais borbulham e aceleram a ideologia econômica, embasando a revolução monetária e comercial-mercantil nos séculos

XIX e XX. Os sistemas sociopolíticos e econômicos concretizam-se historicamente com a expansão colonialista e neocolonialista. Este contexto se difunde impositivamente por todos os cantos do planeta nos seus aspectos econômico, político ou ideológico.

Desse modo, a modernidade oportunizou uma variedade de conquistas, favorecendo a edificação de um mundo que se achava mais democrático, nesta perspectiva europeia colonizante. Aqui, em tese, os direitos humanos ganhariam mais visibilidade e respeito, pela visão dos povos colonizadores. Todo esse progresso técnico-científico deveria ocasionar um ganho de qualidade de vida para as civilizações modernas. Todos estes avanços tecnológicos no entanto não trouxeram para a humanidade a almejada realização plena da sua existência que, segundo alguns pensadores, resulta do abafamento de outras dimensões humanas sufocadas pela razão.

Neste contexto, a modernidade produziu expressões artísticas também diversas e conectadas com as manifestações de cada espaço-tempo de existência. Aqui, interessa destacar o modernismo enquanto corrente artística que revolve os fazeres deste campo de conhecimento. São diversos os pontos de vista conflitantes quanto ao nascimento e suposto término da trajetória do modernismo. Segundo Danto (2006, p. 94), “o modernismo iniciou de maneira quase imperceptível na década de 1880 e teve seu fim próximo aos limites da década de 1960”. Na tentativa de decretar o seu término, diversos teóricos utilizam-se do conceito de pós-modernismo. A partir dessas premissas, o termo pós-moderno suscitou diversas discussões e, naquele momento histórico, também emerge a arte contemporânea em parte pelas iniciais divergências entre os pintores do expressionismo e um dos líderes do movimento dadaísta, Marcel Duchamp e seus *Ready-made* (CAUQUELIN, 2005, p. 22). Conforme Kumar a

[...] pós-modernidade se torna, de modo ainda mais caro que antes, uma forma de reflexão sobre a modernidade, uma modernidade consciente de si mesma e, nesse processo, revelando princípios que não eram óbvios durante a verdadeira passagem para a modernidade. Ao mesmo tempo, a modernidade muda de aparência quando vista da perspectiva da pós-modernidade [...]. A modernidade continha e contém correntes de pensamentos e de práticas que podem ser descobertas e recombinações de uma série de maneiras. Ela pode mostrar uma heterogeneidade que se choca com pressupostos comuns da homogeneidade (KUMAR, 2006, p. 43).

É consenso entre vários autores, que a primeira obra de cunho filosófico sobre o pós-modernismo foi *A condição pós-moderna*, publicada em 1979, em Paris, pelo filósofo Jean-François Lyotard. Para Lyotard (2002, p. 15), “o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna”. Para o filósofo francês, foi com a eclosão de uma sociedade pós-industrial que se conseguiu chegar até a pós-modernidade. Este posicionamento faz certo sentido, mas ao mesmo tempo, evoca uma linearidade causal que parece não compactuar com o modo de ser-estar no mundo dito pós-moderno. A partir desse momento as forças econômicas reguladas pelos estados nacionais começam a ser coadjuvantes do conhecimento que se torna protagonista da história. O pensamento pós-moderno, nas palavras de Lyotard, afirma que o

[...] saber em geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento. O conhecimento seria o conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. A ciência seria um subconjunto do conhecimento [...] pelo termo saber não se entende apenas, é claro, um conjunto de enunciados denotativos, a ele misturam-se ideias de saber-fazer, de saber-executar, etc. Trata-se, então, de uma competência que excede a determinação e aplicação de critério único de verdade, e que se estende às determinações e aplicações dos critérios de eficiência [...], de justiça e/ou felicidade [...], de beleza sonora, etc. (LYOTARD, 2002, p. 35-36).

Lyotard (2002) parte da ideia de pós-modernidade para destacá-la da modernidade pela reflexão de duas grandes narrativas que compõem esta última. A primeira é proveniente do Iluminismo e da Revolução Francesa, na qual o ocidente alcança a sua libertação à medida que obtém o conhecimento. A segunda é proveniente do idealismo alemão, que privilegiava o espírito, no intuito de se chegar a uma verdade. A condição pós-moderna seria definida a partir destas metanarrativas no instante em que elas vão perdendo a sua credibilidade ao serem gradativamente desconstruídas pelo progresso das próprias ciências. Nesse momento, observa-se um movimento inerente à própria modernidade, ao mesmo tempo em que se revela um dos paradoxos pós-modernos. A obra de Lyotard (2002) é uma das primeiras a privilegiar a pós-modernidade em relação à mudança da condição humana, ao mesmo tempo em que ignora questões como a arte e a política, mesmo comungando com algumas ideias do marxismo, que acredita no socialismo como única narrativa a ser difundida na sociedade. Na prática, parece ser

uma teoria que acaba por privilegiar o desenvolvimento do capitalismo e da revolução tecnológica, ao mesmo tempo em que espera o declínio do capital e a consequente edificação do socialismo. A partir disso, verifica-se que o capitalismo contemporâneo se fortalece, também em função do fim do regime comunista russo e da consolidação da economia de mercado como modelo vigente. Este fato atravessa incontestavelmente qualquer debate sobre a pós-modernidade. O capitalismo e as inovações que ele proporciona também atravessam a arte promovendo perspectivas espetacularizadas do seu fazer.

No ano de 1980, a pós-modernidade teve um novo capítulo, com o lançamento da obra “Modernidade – um projeto incompleto”, do alemão Jürgen Habermas, que fazia um contraponto com Lyotard. Para Habermas (2002, p. 171-173) “a modernidade se desenvolve, sobretudo, a partir do século XVIII, com os pensadores iluministas, que buscaram refletir sobre a emancipação humana, o enriquecimento da vida diária e o domínio científico da natureza”. Lyotard ignorou a condição estética na pós-modernidade, sobre a qual Habermas debruçou-se. Este último teve como principal motivação a Bienal de Veneza no ano de 1980. Habermas (2002) advoga a ideia de que o projeto da modernidade ainda não tinha executado o seu fim em sua totalidade e culmina com o modernismo. Portanto, o filósofo alemão denuncia os defensores da pós-modernidade como conservadores, principalmente por irem de encontro com a fé na razão. Por outro lado, ele tinha consciência que era cedo para renunciar e decretar o fim do projeto da modernidade, pois ela possuía, ainda, um grande potencial em ação.

A partir desses pressupostos, Habermas (2002) repensa a racionalidade centrada no sujeito. No lugar de dar destaque ao ego solitário que busca analisar o mundo pelo viés da individualidade, era necessário pensar o ser humano a partir do conceito de “razão comunicativa”. Ele, como Figura significativa reverberadora do pensamento da escola de Frankfurt, nutria esperanças que o projeto da modernidade ainda tivesse a sua realização. Para tanto, propagava que a autonomia obtida por diversos campos do saber não podia ser anulada, pois o seu retrocesso traria grandes perdas à humanidade. O teórico defendia a reapropriação da linguagem pela experiência, produzida por culturas especializadas. Ele reconhece certo grau de dificuldade para que possa ser liberado o potencial da modernidade frente às grandes estruturas tecnológicas e burocráticas que são inerentes à racionalidade capitalista. Entre muitos teóricos que também vão ao encontro de

certas ideias de Habermas, está Kumar. Ele atesta que o principal problema desse pressuposto é que a “razão centrada no sujeito”, herança antiga do Iluminismo e de Kant, não está em conformidade com essa tarefa. Portanto, a pós-modernidade não

[...] foi capaz de fornecer um novo princípio que possibilitasse uma reaproximação, mas, ao mesmo tempo, reconhecesse as diferenças entre as três esferas da ciência (verdade), moralidade (bem) e arte (beleza), identificadas por Kant como as sucessoras modernas da religião unificada. Desse fracasso, nasceu o espectro da pós-modernidade, que Habermas tentou exorcizar com o conceito de “razão comunicativa” (KUMAR, 2006, p. 218).

Diversos pensadores também denunciam algumas lacunas no projeto da modernidade inacabada. Na esteira destas reflexões, interessam os estudos voltados para a arte que alcançaram a Performance Arte enquanto meio de expressão-comunicação que emerge, justamente, deste contexto complexo e em expansão. A Arte da Performance é tida por alguns autores como Danto (2006) e Cauquelin (2005) como uma das manifestações artísticas que marcam o início da arte contemporânea.

1.2 ARTE CONTEMPORÂNEA

Para falar da arte contemporânea, foi necessário contextualizar seus disparadores na frágil tentativa de situá-la, especialmente em relação às rupturas e reposicionamentos com as quais a mesma se depara. Segundo Millet (1997), a arte tem os seus primeiros vislumbres da contemporaneidade quando resolve abordar temas vivenciados na atualidade, repensando, de certo modo, o projeto modernista. O conceito de contemporâneo na arte não exemplifica tudo o que se tem produzido atualmente, mas sim tudo o que oportuniza dialogar através de reflexões críticas das suas próprias poéticas inseridas no contexto atual. Sendo assim, conforme Cauquelin (2005), não se deve tratar de uma arte contemporânea que leve em conta o sentido do termo em si, pois na elaboração artística necessita-se adotar certos preceitos, “distinções que isolarão o conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas” (CAUQUELIN, 2005, p. 11-12).

Uma das principais características da arte contemporânea é que ela se torna questionadora de paradigmas artísticos enraizados há tempos, como as ditaduras da estética, as hierarquias, autorias, técnicas, procedimentos criadores, espaços-tempos instituídos, entre outras. Suas reflexões trazem à tona dúvidas

sobre o conceito de arte, procurando desestabilizar os espectadores e a crítica especializada. As obras são poéticas instigantes nas quais a polêmica torna-se uma de suas marcas registradas. Outra característica da arte contemporânea consiste em abarcar uma multiplicidade de linguagens. Por esse motivo, Danto (2006, p. 126) afirma que “uma das suas principais características é a pluralidade, a capacidade de qualquer coisa ser arte. Devido a essa liberdade, objetos que poderiam ser considerados não-artísticos também começam a ser explorados nas obras de artistas”.

Esses pressupostos começam as suas experiências embrionárias de rupturas com padrões técnicos e linguagens artísticas com os modernistas no último quarto do século XIX. Essa cisão com a arte tradicional, principal característica dos modernistas, estava em consonância com as ideias dos vanguardistas, que buscavam a investigação de preceitos que desestabilizavam concepções enrijecidas da arte, como a autonomia e os limites de cada arte. A partir de então, os cânones tradicionais das Artes Visuais são contestados enquanto linguagem impenetrável. Disso decorre a possibilidade dos artistas mergulharem em pesquisas interdisciplinares, entre áreas e campos do saber que vai transbordar para abordagens transdisciplinares. Esta pesquisa insere-se na esteira deste *modus operandi* quando cruza saberes das artes teatrais e visuais. Para o autor, é fundamental

[...] ressaltar a importância de algumas destas investigações, do século XIX e começo do século XX: a exploração pictórica do efeito óptico da luz solar por parte dos impressionistas; a evidência científica das cores complementares exploradas na técnica do pontilhismo; as experimentações pictóricas e cromáticas de Vicent Van Gogh; o surgimento da técnica de colagem por Pablo Picasso. Estes são fatos conhecidos de importantes momentos históricos em que ocorreram questionamentos de linguagens, redefinindo a relação da arte com seus meios e técnicas (DANTO, 2006, p. 144).

Isso fica ainda mais evidente com os vanguardistas no início do século XX, a partir da fragmentação da obra artística. Esses movimentos primavam pela interdisciplinaridade, questionando cânones artísticos tradicionais. Nas Artes Visuais, preocuparam-se destacadamente com um estudo técnico anterior a realização artística. Portanto, movimentos como o Futurismo, o Surrealismo, o Suprematismo, o Construtivismo e, especialmente, o Dadaísmo e a Bauhaus, “apoiam assimilações das novas técnicas e defendem sua inserção no mundo da cultura e da arte” (GIANNETTE, 2006, p. 22). Portanto, serão abordados, brevemente, artistas dadá e

da Bauhaus. A arte é intrinsecamente ligada aos anseios e reivindicações da sociedade, refletindo-se na maneira como as obras artísticas vão ser elaboradas e propagadas.

A partir disso, a principal característica que permeava as artes, rompendo paradigmas no início do século XX, ocorreu detonada por estes movimentos vanguardistas, mas especialmente na Figura de Marcel Duchamp (1887-1968), artista infinitamente contestador. Foi através desta efervescência cultural das duas primeiras décadas do século XX que este nome figura entre os dadaístas mais influenciadores da arte contemporânea. Através de diversas experimentações com objetos cotidianos, o artista transformou-os em obras artísticas, sendo denominados de *Ready Mades*, como, por exemplo, a Roda de Bicicleta. Este trabalho foi apresentado nos EUA, em 1912. Ao refletir sobre os precursores da Arte da Performance, Glusberg (1987, p. 18) fala sobre Duchamp trazendo que “[...] seu primeiro *Ready Made* (a Roda de Bicicleta) vem a ser a elevação de objetos de uso cotidiano ao status de objetos de arte, através da seleção feita por artistas que vão lhe conferir uma nova função e valor”. Na Figura 1, apresenta-se a imagem do *Ready Made* de Marcel Duchamp.

Figura 1 – Marcel Duchamp: *Ready Made* (1912)



Com os *Ready Mades*, Marcel Duchamp revolucionou o mundo artístico com sua originalidade. A partir de então, Duchamp realizou diversas outras experimentações. Ao cortar o seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, por exemplo, apareceram os primeiros vislumbres do que mais tarde foi conhecido como *body art*. Conforme Glusberg (1987, p. 19), quando “volta para a França, Duchamp corta o seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela, um gesto que pode ser visto como um vislumbre da Arte da Performance ou, pelo menos, da *body art* do final dos anos sessenta”.

Por estes motivos, Cauquelin (2005, p. 28) define Duchamp como Figura embreante sendo um dos grandes divisores da produção modernista para a produção contemporânea. Com o seu *Ready-Made*, Duchamp foi um dos grandes percussores da arte contemporânea, libertando-a de imposições conceituais. Para Danto (2006, p. 98), “é necessário compreender o significado de uma obra de arte através da maneira como é exposta e o que ela nos propõe, teorizando particularmente seus conceitos no momento em que está sendo apresentada”. O deboche daquilo que pode ser uma obra de arte aparece nas obras de Duchamp sem o menor pudor. Ocorre, ainda, o rompimento com a tradicional estrutura artística, na qual cada linguagem era intocável, não devendo ser maculada ou trespassada por outros saberes.

Duchamp e sua obra artística “contém em germe os desenvolvimentos que impulsionam os artistas que virão depois dele” (CAUQUELIN, 2005, p. 102). Aqui não se deveria levar em conta a realização da obra em si, mas os questionamentos suscitados por ela. Duchamp foi um grande promulgador dos questionamentos da arte contemporânea, principalmente nos aspectos da obra inacabada, que está em processo de construção, dependendo do público para a sua efetivação. Um significativo acontecimento se dá quando ele coloca um urinol como obra. O artista denominou-o de *A Fonte* de 1917 (Figura 2). O artista, com o pseudônimo de R. Mutt, choca o meio artístico ao inscrevê-la no Salão da Associação de Artistas Independentes. Na época, a obra foi rejeitada e considerada pela imprensa especializada um verdadeiro deboche.

Figura 2 – Marcel Duchamp: *A Fonte* (1917)

Fonte: (RAURL.COM, 2008).

A segunda sequência de Performances realizada nesta pesquisa envolve o lixão de Santa Maria como será descrito no capítulo dois. O montante do impiedoso lixão foi acolhido e se precipita como obra de arte. Aqui, estes objetos cotidianos tão presentes especialmente nos meios urbanos e, até então, tidos como desprezíveis e descartáveis como o lixo, adquiriram *status* de obra de arte, semelhante à atitude de Duchamp. Aqui se depara com o germe do questionamento contemporâneo que se pergunta: por que não?

Ao longo dos próximos anos do século XX, a arte contemporânea vai, em grande parte, seguir na linha de experimentações de Duchamp, promovendo a interdisciplinaridade com outras linguagens, meios e técnicas. Porém, foi a partir dos anos 1960 que a arte contemporânea vai efetivar-se. Conforme Archer (2001, p. 15), “até o início da década de 1960, ainda era possível pensar a arte dentro de suas estruturas tradicionais, principalmente no que diz respeito às suas categorias principais: a pintura e a escultura”. Ainda por volta de 1960, surgiu a efervescência da *Pop Art*, nos Estados Unidos, na Figura do seu principal expoente, Andy Warhol (1928-1987), tornando-se outro importante expoente que marcou o século XX.

Figura 3 – Andy Warhol: *Latas de Sopa Campbell* (1962)



Fonte: (PINTEREST, 2011).

Outros artistas destacados desses movimentos foram Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (1929 -), Tom Wesselman (1931-2004) e James Rosenquist (1933 -). O principal objetivo da *pop art* era desmistificar a obra de arte, aproximando público e obra. Estes artistas buscavam também apropriar-se de elementos da cultura de massa e da reprodução através da serigrafia. Sua principal intenção era retratar a banalidade da cultura americana e o seu consumismo com o *American Way of Life*.

É importante lembrar que diferentes técnicas e linguagens artísticas, hoje legitimadas e bem estabelecidas, foram criadas e desenvolvidas a partir dos anos de 1960: instalações, *happenings*, performances entre outras. Entre os principais acontecimentos artísticos deste período, devemos ressaltar o aparecimento de uma nova situação formada pela arte conceitual e pelo minimalismo, *body art* e *pop art*, entre outras linguagens, que expandiam o círculo por meio de interrogações sobre o seu próprio funcionamento interno (ARCHER, 2001, p. 29).

Esta intenção de diluir fronteiras entre artes e desmistificá-la, aproximando-a do cotidiano das pessoas vai chegar à Performance. Entre os movimentos que vieram ao encontro das ideias interdisciplinares e desmistificadoras da *pop art* contribui, ainda, o minimalismo e o conceitualismo ou arte conceitual. O minimalismo consistiu da redução, simplificação, geometrização do objeto e foi fortemente influenciado pelo construtivismo russo. Entre os principais artistas componentes do minimalismo estão Sol Le Wit (1928-2007), Frank Stella (1936 -), Donald Judd

(1928-1994) e Robert Smithson (1938-1973). Estes artistas romperam as barreiras entre o campo da pintura e da escultura, indo além dos limites das mesmas. Eles deram prioridade às estruturas bi e tridimensionais, nomeando-as de objetos e não objetos, conforme a utilidade e não utilidade das mesmas. De acordo com Archer, “o minimalismo, um movimento usualmente mais identificado com a atividade escultural, pode então ser entendido, pelo menos em parte, como uma continuação da pintura por outros meios” (ARCHER, 2001, p. 42).

Já o conceitualismo ou arte conceitual busca valorizar mais a ideia do que a obra propriamente dita. Nesse ínterim, Archer (2001, p. 10) afirma: “uma consequência desse desafio foi o reconhecimento que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas emergia do contexto que ela existia”. Entre seus principais componentes, estão Barbara Kruger (1945 -), Jasper Johns (1930 -), Joseph Kosuth (1945 -) e Robert Rauschenberg (1925-2008). Rauschenberg destaca-se por sempre buscar o entrelaçamento entre a vida cotidiana e a arte. Desse modo, percebe-se que “o mesmo produziu uma série de telas contendo uma variedade de imagens em serigrafia, bem como símbolos desenhados e pintados. Tais imagens eram tomadas não apenas da história da arte, mas também dos meios de comunicação” (ARCHER, 2001, p. 4-5). Com isto, este último foi um dos grandes influenciadores da Performance Arte. O surgimento da Performance Arte acontecerá no final dos anos 60 objetivando, entre outras coisas, realizar um contraponto à impessoalidade da arte conceitual e do minimalismo, tornando-se, na sequência, uma extensão dos mesmos.

Nesse contexto de insatisfação, a *Bauhaus* também foi uma das grandes propulsoras do futuro surgimento da Performance. Um grupo de artistas capitaneados por Oskar Schlemmer fundou, em 1919, na cidade de Weimar, na Alemanha, a Escola *Bauhaus*, propondo, entre outras coisas, a arte. Conforme Cohen (2004, p. 42), A “*Bauhaus* é a primeira instituição de artes a organizar workshop de performance”. A sua proposta era bem diferente do estilo provocativo dos futuristas e dadaístas pois, conforme Goldberg

A Bauhaus, uma instituição de ensino das artes, tinha aberto as suas portas em abril de 1919 com um estado de espírito bem diverso. Bem ao contrário das provocações rebeldes dos futuristas ou dadaístas, o romântico manifesto da Bauhaus, elaborado por Gropius, clamava pela unificação de todas as artes em uma ‘catedral do socialismo’ (GOLDBERG, 2006, p. 87).

Os componentes da *Bauhaus* eram artistas, escritores, dramaturgos e bailarinos vivendo em comunidade. Conforme Goldberg (2006, p. 111), “a pequena comunidade foi aos poucos adquirindo a reputação de um refúgio educacional interdisciplinar. Dias e noites passados com as mesmas companhias logo se constituíam em performances breves e improvisadas”, mas estes momentos ainda não eram chamados de performances. A interdisciplinaridade, não apenas artística, mas especialmente entre artes, ciências, tecnologia e educação era sua forte característica. Na Figura 4, apresenta-se o trabalho de dança realizado na *Bauhaus* por Oskar Schlemmer, o *Triadic Ballet*, no ano de 1923. Oskar Schlemmer com este *Triadic Ballet*, alicerça-o no que chamou princípio da trindade, com três atos e três participantes, dois homens e uma mulher, composto por doze danças com dezoito figurinos. Com esta obra, Schlemmer observa o mundo moderno sobre o viés da mecanização do mundo, ou seja, relacionava as artes com as novas tecnologias desenvolvidas na época. Na contemporaneidade, tanto a diluição de fronteiras entre artes quanto a desmistificação das obras e aproximação com o público, vêm se configurando como abordagem recorrente.

Figura 4 – Oskar Schlemmer: *Triadic Ballet* (1923)



Fonte: (INAMURA, 2017).

A interdisciplinaridade mencionada aqui estará na primeira sequência de Performances realizada nesta pesquisa e descrita no capítulo dois. Ela debruça-se sobre o alucinante manancial de possibilidades advindas das tênues fronteiras entre

a Arte Visual e a Arte Cênica. O mesmo acontece na segunda sequência que se fricciona com a linguagem videográfica.

A partir de tantas novas perspectivas, os artistas passaram a ter cada vez mais envolvimento com o público e apresentar-se em lugares não-convencionais, como ruas, bares e praças, entre outros que questionavam os espaços instituídos do museu e do teatro. Neste contexto, emerge, ainda, o discurso do corpo. Em termos teatrais, não necessariamente de um personagem representado pelo corpo, mas do corpo falando por si mesmo. Nas Artes Visuais, o corpo deixa de ser apenas representado em telas e esculturas, sendo a própria obra ou realizando e compondo a obra na sua totalidade ou em partes. Assim, também foi transferindo-se o foco da obra pronta para o acontecimento da obra, ou seja, o que era feito passou a dividir importância com o como era feito. Nesse contexto, alguns eventos tornaram-se conhecidos, como os *happenings*, a *live art*, a *body art*. Portanto, nas próximas linhas buscar-se-á transitar, especialmente, pelos *happenings*, pelo movimento *Fluxus*, pela *live art* e pela *body art*, de maneira a demonstrar como a arte contemporânea foi sendo gestada, assim como a Performance Arte foi sendo constituída, reelaborando-se gradativamente a partir deste contexto. Algumas abordagens sobre o termo *live art*, identificadas com o desenvolvimento da arte moderna, trazem expressões de *body art*, *performance art* e *happenings* como formatos de expressões artísticas que começaram a ser experimentados nas décadas de 1960 e 1970, inicialmente nos EUA (GORINI, 2012, p. 33).

Nos eventos conhecidos como *happenings*, ocorria a fusão de várias formas de arte, como as artes plásticas, o teatro, a dança, multimídias entre outras. (COHEN, 2004). Um dos percursores deste tipo de atividade performativa foi o artista Allan Kaprow (Figura 5), com a obra *18 happenings in 6 parts*, sendo a mesma realizada em diferentes ambientes e com grande participação do público.

Figura 5 – Allan Kaprow: *18 happenings in 6 parts* (1959)



Fonte: (MEDIENKUNSTNETZ, 2012).

Cohen (2004, p. 43), por sua vez, esclarece que a “tradução literal do *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança”. A proposta desses eventos artísticos era de trazer à cena a criação artística, o espontâneo e o improvisado, tateando o imprevisível com a participação do público. Os eventos de *happening* eram realizados no aqui-agora, quando o inesperado poderia acontecer, pois qualquer pessoa poderia interferir na obra. Artista e público confundiam-se, sendo que o objetivo principal era que todos pudessem atuar como observadores e observados. Ainda que os locais fossem predeterminados, não eram determinados os roteiros. O que acontecia partia de uma ideia que se expandia com a presença e ação dos participantes. Esta ideia era concebida pelo artista, detonando as primeiras perguntas sobre o papel do artista, ou seja, começam a ser levantadas questões de autoria. O artista é aquele que concebe e que deixa a obra fluir no contato e pela ação do público, sem

predeterminações. Cohen se refere a uma prática próxima ao rito quando faz uma aproximação entre *happening* e “teatro do futuro”, destacando as proposições de Appia, no século XIX. Seu argumento evoca

[...] a situação de rito, da prática em si, da transição do Que para o Como (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa a própria prática, o *happening*, o acontecimento). Essa proposta de relação com o espectador é ilustrativa da visão radical de Appia¹ sobre um Teatro do futuro [...] (COHEN, 2004, p. 83).

Os *happenings* eram quase terapêuticos, por aproximarem-se do rito, sendo bastante anárquicos, priorizando o social-integrativo. Eles eram coletivos acontecendo pela ação subversiva do grupo. As Performances, em grande parte, eram individualizadas e em algumas havia a participação do público no evento. Elas procuravam enfatizar questões estéticas e conceituais a partir de um viés transgressor de realidades socioculturais impostas. Os *happenings* pareciam diferenciar-se daquilo que vai se estabelecer como Performance pela fundamental e imprescindível participação do público, o que lhe impõe uma característica de total imprevisibilidade, que está diretamente atrelada ao jogo que se estabelece. A Performance será mais cuidadosamente elaborada e pode ou não ter a participação dos espectadores, sendo mais ou menos imprevisível, dependendo muito da proposta do artista.

O que também trouxe uma grande contribuição para arte contemporânea foi o Movimento *Fluxus*. A sua fundação ocorreu em 1961, pelo lituano George Maciunas, congregando diversos tipos de linguagens entre as quais música, teatro, dança e literatura. A sua divulgação era através da revista *Fluxus*, que propunha a derrubada dos objetos e das realizações artísticas tradicionais. Aqui a Arte da Performance recebia uma atenção toda a especial nas Figuras de Joseph Beuys (1912-1992), John Cage (1912-1992) e Yves Klein (1928-1962), entre os mais conhecidos, entre outros.

Joseph Beuys foi piloto da Força Aérea Alemã (FAA) na Segunda Guerra Mundial e, quando atingido, para acordá-lo e aquecê-lo, usaram gordura e feltro, objetos que passaram a ser uma constante ao longo da sua carreira artística. Beuys “acreditava que a arte era um elemento importante na sociedade, devendo, assim, transformar efetivamente o dia a dia das pessoas” (GOLDBERG, 2006, p. 123). Isto

¹ Adolphe Appia imaginava um teatro no qual vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores (COHEN, 2004, p. 83).

é demonstrado em sua obra *Coiote eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974 (Figura 6). O artista viajou de Frankfurt para Nova Iorque e na chegada foi colocado em uma ambulância e levado diretamente para a Galeria *René Block*, onde foi colocado junto com um coioote. Para a composição da obra, o *performer* utilizou de feltro, bengala e o *Wall Street Journal*, no qual o coioote urinava diariamente.

Figura 6 – Joseph Beuys: *Coiote eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974)



Fonte: (IMOSTRAS.WORDPRESS, 2012).

Outro participante do Movimento *Fluxus* foi o músico e compositor John Cage (1912-1992). O artista era influenciado em suas obras pela filosofia indiana, pelo Zen Budismo e, principalmente, pelo *I Ching*, antigo texto clássico chinês que realizava diversas combinações aleatórias. O músico aplicava as combinações do *I Ching* para as suas composições melódicas. Uma das composições que impactaram foi *4'33"*, no ano de 1951 (Figura 7). Aqui, ele ficou em silêncio diante do piano, durante o período especificado pelo título. O espaço e o momento estavam num absoluto silêncio, só se ouvindo o barulho dos espectadores. Segundo Taylor (2012, p. 81), “el performance a veces pone al público en situaciones incómodas. Los actos performáticos muchas veces desafían los límites tanto de los artistas como de sus espectadores”. O artista coloca o silêncio para ser ouvido juntamente com os sons do instante. Os sons imprevisíveis do instante compõem a obra. Seu trabalho incorporando o acaso foi significativo para impulsionar a produção artística de muitos performers. Na Figura 7 observa-se John Cage e a sua obra *4'33"*.

Figura 7 – John Cage: 4'33" (1951)



Fonte: (SHANEBURMANIA, 2010).

Yves Klein, artista que transitou por diversos movimentos, grupos e linguagens, também é considerado um dos principais precursores da Performance Arte. Antes do movimento *Fluxus*, Klein já usava corpos femininos como “pincéis vivos” para a composição artística, como se observa na obra *Antropometrias do Período Azul*, de 1958-59 (Figura 8). Ao som de uma orquestra e sob as ordens de Klein, modelos nuas encharcadas de tinta azul deslizavam sob as telas gigantes. A pintura se mesclava ao som e a ação instantânea.

Figura 8 – Yves Klein: *Antropometrias do Período Azul* (1958/1959)

Fonte: (OBVIUSMAG, 2011).

Na *live art*, os artistas realizam seu trabalho diretamente diante do público, em um tempo e espaço escolhido. Dessa forma, o artista, ao invés de confeccionar um objeto, algo concreto que pudesse ser visto em outros momentos, a *live art* existe naquele momento quando ocorre o encontro entre o artista e o espectador. Em outra situação, mesmo que o artista não esteja fisicamente presente, ele cria uma situação que possibilite ao público experimentar o trabalho em um espaço e tempo privados. Aqui, está viva a noção de presença (SOFAER, 2002). Impulsionada pela *live art* a Performance também ganhou seu espaço na arte contemporânea. Pode-se observar essa perspectiva na Figura 9, *O Salto no Vazio*, de 1962, também de Yves Klein.

Figura 9 – Yves Klein: *O Salto no vazio* (1962)



Fonte: (OBVIUSMAG, 2008).

De acordo com Sofaer (2002, p. 1):

A expressão *live art* não define uma forma de arte ou disciplina, mas uma estratégia cultural que aceita processos e práticas experimentais, que de outra forma, estariam excluídas dos recortes curatoriais, culturais e críticos já estabelecidos. Trata-se de um dispositivo de enquadramento para abordagens de artistas que escolheram trabalhar transversalmente, entre e nos limites das formas artísticas mais tradicionais (tradução livre).

No Reino Unido, a expressão *live art* só começou a ser usada em meados dos anos de 1980, nascida de um descontentamento de profissionais de artes ao tentar explicar práticas artísticas que não se enquadravam nas classificações vigentes. Artistas estavam fazendo trabalhos que não eram exatamente de dança, que não podiam ser tratados como teatro e que não se encaixavam em qualquer uma das categorias, mas desejavam ter seus trabalhos identificados. Assim, a *live art* representou uma tentativa de reconhecer a diversidade de práticas baseadas em artes ao vivo (SOFAER, 2002, p. 2). A autora completa destacando que, na *live art*, as obras são efêmeras acontecem com o artista “ao vivo” ou, em outras palavras, se trata de uma arte que conta com a presença do *performer* na obra, que podem nunca ser repetidas da mesma maneira e que contam com a imprevisibilidade como elemento da criação.

A *body art*, por sua vez, como o próprio nome sugere, é uma manifestação artística que tem o corpo como meio de sua expressividade. O corpo é o suporte da obra, a obra é e está no corpo. Suas primeiras manifestações datam do início dos anos 60 até meados dos anos 70, como certa reação ao minimalismo e ao conceitualismo que eram extremamente impessoais (ARCHER, 2001, p. 111-112). Em alguns casos, a *body art* vai enfatizar o lado ritualístico, no qual os artistas vão chegar aos extremos dos seus limites físicos, ignorando a dor e o sofrimento para a potencialização da composição artística. Isto é demonstrado pelos *Acionistas Vienenses*, na Figura de Vito Acconci (1940 -) com a sua obra *Trademarks* (Figura 10), do ano de 1970, na qual o artista mordía-se a si mesmo. Portanto, neste contexto, o corpo se faz cada vez mais presente na arte contemporânea. A *body art* é mais uma destas manifestações que privilegiam o corpo na construção da obra artística. A *body art*, foi modificando-se, gradativamente, sendo incorporada pela Arte da Performance. Conforme Goldberg

Essa postura radical fez da performance um catalisador da história da arte no século XX, sempre que determinada escola – quer se tratasse do

cubismo, do minimalismo, da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções (GOLDBERG, 2006, p. 7).

Figura 10 – Vito Acconci: *Trademarks* (1970)



Fonte: (BELIEVERMAG.COM, 2009).

A partir dos anos 70 e 80, a arte entra na era da globalização viabilizada pelas novas possibilidades tecnológicas. Neste contexto, deslocou-se do eixo Europa e América do Norte, difundindo-se para outros países até então tidos como periféricos. No contexto cultural do fim do século XX e início do século XXI, a possibilidade de criar a partir das tecnologias digitais traz grandes contribuições para a arte. Muitos artistas estão cada vez mais inseridos ou se inserindo nesse campo, alguns utilizando o computador apenas como ferramenta, outros explorando-o como sistema e, assim, viabilizando novas proposições artísticas. Este contexto modifica, ainda, o olhar sobre a Performance, entendida até então como arte estritamente da presença.

Um dos nomes que, no Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul, vai abordar os processos híbridos com a tecnologia que caracterizam a produção artística atual é Sandra Rey. Ela foi professora de poéticas visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cujo trabalho artístico tem início com a gravura, perpassa a pintura, desenho e a fotografia. Seu trabalho engloba,

especialmente arte, ciências e tecnologia, a fim de identificar como ocorre a hibridação no processo criativo os processos.

Para Sandra Rey (2012), uma forte característica da arte contemporânea consiste neste processo que envolve os meios tecnológicos. Os processos híbridos, aliados às tecnologias atuais, permitem não somente constituir e instaurar a imagem, mas também alterar seus elementos, fazendo-os interagir com “sons, textos, movimentos, circuitos eletrônicos, algoritmos e dispositivos que lhe permitem a interatividade”. Assim, Sandra Rey tem trabalhado com processos híbridos nos quais os artistas “inventam procedimentos, realizam cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, lúdicas, sociológicas, filosóficas, conceituais, ecológicas e/ou políticas (REY, 2004, p. 15). Rey esclarece, ainda, que a

[...] principal característica da arte produzida através de cruzamentos com a tecnologia digital é operar redefinições nas relações entre a obra, o autor e o espectador e a capacidade de penetrar, contaminar e operar transversalidades entre as categorias já constituídas, dissolvendo as especificidades (REY, 2012, p. 1).

Franco (2010, p. 107) entrevistou a artista supracitada sobre sua obra “Desenredos: poéticas visuais e processos de criação”. O autor apresenta alguns artigos relacionados a este tema, inclusive um texto seu intitulado “Processos de Criação Artística: uma perspectiva transmidiática”. Este texto trata das relações entre transmídia e arte a partir de uma citação de Jenkins (apud FRANCO, 2010, p. 107) esclarecendo que uma “narrativa transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. As obras performáticas são trans e esta maneira híbrida de ser arte vai transcender a presença para as novas possibilidades de atravessar outras mídias.

Na utilização de processos híbridos, a arte pode associar-se [na gravura], por exemplo, à fotografia e ao vídeo, que são meios que dialogam entre si em uma produção que está baseada na paisagem e no percurso (AFONSO apud FRANCO, 2010, p. 7). Pavin (2010) explica que expressões como híbridos, hibridismo, hibridação e hibridização são encontradas constantemente na área das artes, mas que, porém, são palavras que provêm de outros campos de conhecimento. Santaella, por sua vez, explica a origem de cada termo, descrevendo que no

[...] sentido dicionarizado, 'hibridismo' ou 'hibridez' designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. 'Hibridação' refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. 'Hibridização', proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo 'híbrido', por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes (SANTAELLA, 2008, p. 20).

Sandra Rey explora em suas obras conceitos como o da hibridação por meio de registros fotográficos captados de diferentes momentos e retrabalhados com o software Photoshop. A artista constrói um conjunto híbrido de imagens que podem ser visualizadas durante o seu processo de manipulação e após o trabalho impresso. Ela desenvolve a sua poética utilizando como foco principal da produção a linguagem, a partir da qual a hibridação se estabelece (PAVIN, 2010). A obra de Sandra Rey, que faz parte projeto desDOBRamentos da paisagem, resulta da justaposição de várias fotografias, ainda que fazendo parte da mesma paisagem, apresentam cores diversas, como se vê na Figura 11.

Figura 11 – Sandra Rey: desDOBRamentos da paisagem (2010)



Fonte: (PAVIN, 2010).

Figura 12 – Sandra Rey: Detalhe da montagem Still Life / projeto desDOBRAMENTOS da paisagem (2010)



Fonte: (PAVIN, 2010).

O resultado obtido na imagem da Figura 12, segundo Pavin (2010), se deve, provavelmente, ao fato de que podem ter sido fotografadas também em diferentes momentos, ou mesmo com pequenos intervalos de tempo que também podem ter causado mudanças na luminosidade. Na outra obra, Sandra Rey explora a desconstrução e a repetição. Nesta série, em cada exposição, a obra tem a possibilidade de ser diferente, pois os fragmentos podem sofrer algum tipo de desajuste entre uma montagem e outra, sem que a harmonia e a estética sejam perdidas (Figura 12).

Cattani (2011) esclarece que já não se pode ignorar o uso das tecnologias digitais, tanto no resultado final como em algumas etapas dos processos de criação. As superfícies finais não estão mais limitadas somente ao papel, à bidimensão e ao pequeno formato, pois se observa, cada vez mais, os artistas utilizando os meios gráficos. Os meios tecnológicos são tão presentes no cotidiano das pessoas atualmente que, muitas vezes, é inevitável que eles atravessem, de algum modo, os saberes-fazeres dos seres humanos. A Performance Arte não vai ficar fora disso. Nesta pesquisa, uma das sequências de Performances acabou sendo profundamente afetada pela tecnologia sem ter sido sua primeira intenção, como será apontado no capítulo dois. Ela resulta da fecunda paisagem registrada na Performance no lixão revelando possibilidades advindas das relações estabelecidas com a linguagem videográfica. A Performance presencial foi registrada, transformada em obra projetada interativa, apresentada em exposições e, ainda, em uma videoperformance, pela edição das imagens capturadas.

Atualmente surgiram termos como videoperformance, fotoperformance, entre tantos, mas essas ideias não eram comumente consideradas no início do nascimento da Arte da Performance. Ontologicamente, a Performance era entendida apenas como sinônimo de presença do artista enquanto obra. Inclusive, havia a negação da sua reprodutibilidade por parte de muitos artistas. Na década de noventa, Peggy Phelan, aborda a ontologia da Performance afirmando que a

[...] única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações; no exato momento que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desaparecimento (PHELAN, 1997, p. 171).

Por outro lado, segundo Melim, meios tecnológicos foram sendo incorporados as artes à medida que estes dispositivos foram surgindo e se tornando acessíveis, inclusive na Performance.

Foi no final da década de 1960 e no início da de 1970, quando as primeiras câmeras de vídeo surgiram e eram incorporadas nos processos de alguns artistas, Bruce Nauman, Vito Acconci e John Baldessari, entre outros, punham-se em frente à câmera em seus ateliês e, com uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras. *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-1968), de Bruce Nauman, *Face off* (1972), de Vito Acconci, e *I am making art* (1971), de John Baldessari, são alguns dos muitos exemplos de ações performáticas gravadas em um espaço inteiramente ausente de público (MELIM, 2008, p. 47).

Para o pesquisador Renato Cohen, uma das características da Performance é de ser uma “função do espaço e do tempo $P=F(s,t)$; para caracterizar uma Performance algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2002, p. 28). A partir desses pressupostos, verifica-se que na Arte da Performance o tempo e o espaço coexistem e coincidem. Ao realizar a captura videográfica de uma Performance, deve-se levar em conta à captura deste espaço e deste tempo presentes naquele instante de sua realização. No que se refere ao tempo, especificamente, o vídeo possibilita visualizar que o cronológico da ação seja acessado e conforme Cohen (2002, p. 28) transfere-se a Performance para outro patamar espaço-temporal, deixando de lado uma das suas principais características da realização performática, o ‘aqui-agora’. Quem comunga com essa ideia é a pesquisadora Daniela Hanns afirmando que

[...] esses, registros, ora apresentados como fotografias ou sequências de fotografias, ora como vídeos ou outros materiais, acabam por formar camadas auxiliares do evento já passado e ampliam os sentidos do processo. Esses materiais sinalizam presença, mas evidenciam a ausência, revelam a transitoriedade do tempo e da ação ou performance. Através do registro e da mediação da ação para além de seus limites, ela penetra em uma nova dimensão temporal que agora corresponde a uma nova realidade na qual o evento é história e o vivenciado é linguagem simbólica, comunicação. De certa forma a documentação aniquila a ação, mas lhe garante sobrevivência, retroalimentando-a (HANNIS, 2008, p. 115).

Aqui, refere-se ao registro com fins de documentação de uma ação realizada. Isto difere da apreensão de imagens para elaboração de uma outra obra. Como visto anteriormente a apropriação de dispositivos tecnológicos nas obras artísticas foi em meados de 1960, mas sua utilização para além dos limites do registro ainda levou um tempo para amadurecer e constituir uma discussão própria dos tempos atuais. Entre os pesquisadores clássicos que detonaram as discussões sobre reprodutibilidade e autenticidade da obra artística foi Walter Benjamin que atesta que

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui-agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontra. É nessa história única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. [...] A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica (BENJAMIN, 1995, p. 167).

A partir desse momento histórico recorre-se, ainda, ao pensamento de Fernando Salis sobre o entrelaçamento entre a linguagem do vídeo e da Performance em relação a sua materialidade colocando que com

[...] o surgimento dos sistemas de registro e transmissão de vídeo, artistas de Performance apropriam-se imediatamente desta nova mídia. Ainda que a fotografia e o cinema já tivessem sido amplamente utilizados com finalidade performáticas, esse novo regime de imagem reconfigurava a relação entre registro e tempo presente. Por ser puro processamento, não tendo nem mesmo suporte material do fotograma como unidade de sua imagem [como na película cinematográfica], o vídeo parece levar a relação mimética entre o real e sua representação – e a desmaterialização da imagem – ainda mais longe do que as tecnologias precedentes. Por formar-se nas telas por uma operação de ‘varredura’ de elétrons, a imagem do vídeo nem mesmo existe no espaço, somente no tempo (SALIS, 2009, p. 40).

Fica claro que os dois primeiros quartos do século XX fomentaram o embrião da Arte da Performance. Foi a partir da segunda metade do século que o corpo se tornou cada vez mais recorrente na formulação e realização das obras artísticas assim como o nome Performance foi incorporando as diversas manifestações do corpo na arte. Neste momento histórico, a Arte da Performance foi sendo nutrida e se instaurou, posteriormente, como uma das manifestações expandidas da arte

contemporânea, tendo sua consolidação e desenvolvimento na atualidade (COHEN, 2004, p. 39). Neste mesmo fim de século que a utilização de dispositivos tecnológicos se fez presente. Ao longo do século XXI, aprofundou-se sua discussão, especialmente com a formação de redes virtuais de interação. Este trabalho não pretende discutir se a Performance é uma linguagem ou não, mas cabe citar aqui que ela foi designada como tal por Cohen (2004) nos anos 90. Talvez ela nem seja uma linguagem, uma vez que emerge como lugar que borra fronteiras. O fato é que a Performance tem sido uma manifestação artística cada vez mais presente no mundo da arte e agrega diversos modos de apropriação tecnológica inegavelmente.

1.3 PERFORMANCE ONTEM E HOJE

Para fazer esta breve reflexão sobre o termo Performance, despontaram diversas interrogações que mostram, talvez, uma persistência em continuarem a ser interrogações em discussão. Este exercício reflexivo de situá-la foi realizado, ainda, para que não se incorra no erro de transitar pelos seus diversos significados, entre os quais aqueles que não correspondem ao foco desta investigação. Portanto, vale apontar, inicialmente, que o vocábulo performance, apenas vislumbrando-o em seu uso mais recente, é originário da língua inglesa, cuja tradução significa “ação”, “atuação” ou “desempenho”. A palavra performance pode, ainda, assumir várias conotações, no sentido de algo para ser visto, *spetaculum* (GLUSBERG, 1987, p. 15). Há uma perspectiva do termo cunhado por Richard Schechner², diretor teatral e pesquisador norte-americano. Segundo ele, a Performance consiste em uma atividade/ação, realizada por um indivíduo ou um grupo para outros indivíduos ou grupos. Nos seus Estudos da Performance, ele considera que a mesma trata da relação entre os indivíduos e que esta relação se resume a quatro momentos: ser; fazer; mostrar-se fazendo; explicar ações demonstradas. Resumidamente, trata-se de um campo de estudos que investiga as ações que o ser-humano executa pelo seu fazer/mostrar compreendendo, ainda, o exercício de explica-las mediante os pressupostos deste campo. Nesse sentido schechneriano, a performance é um campo de estudo inovador. Schechner explica que, nos dias atuais

Difícilmente existe uma atividade humana que não seja uma performance. Performance para alguém, em algum lugar. No século XXI, as pessoas têm

² Richard Schechner é pesquisador e um dos fundadores da disciplina acadêmica Estudos da Performance na *Tisch School of the Arts*, da *New York University* (TAYLOR, 2012).

vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas [...] (SCHECHNER, 2003, p. 9).

A Performance Arte, por sua vez, consiste em uma prática artística que se desenvolveu depois da Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século XX. Segundo Fabião (2009, p. 1), “a performance tem suas raízes fincadas nos movimentos de vanguarda do início do século (dadaísmo, surrealismo, etc.). Outros sugerem que a performance é tão antiga quanto o ritual”. Longe de querer definir o termo, questão abordada contínua e exaustivamente por muitos autores, a intenção aqui foi apenas situar minha poética como Performance Arte. Essas formas de intervenções não tinham como objetivo ser uma apresentação teatral, mas também buscavam embasamento no teatro, na dança, na literatura, na música, enfim, no artista e seu corpo, no público e mesmo em outras materialidades ou campos do saber.

Deste modo, optei por percorrer rapidamente seus desdobramentos enquanto prática artística desde seu surgimento, na segunda metade do século XX, até os dias de hoje. Este percurso foi realizado no sentido de cartografar a Performance apenas naquilo que ela toca esta pesquisa. Uma abordagem ampla da Performance Arte, atualmente, poderia mostrar que ela foi e vai assumindo seu lugar enquanto manifestação artística consoante com o estado do mundo contemporâneo, suas adversidades e seus anseios. Porém, nos dias de hoje, já são muitos os referenciais que se debruçam sobre este assunto, multiplicado pela literatura especializada a partir da década de oitenta, apenas mencionando as publicações em língua portuguesa.

Para os artistas visuais, a Performance Arte surge no contexto das Artes Visuais, mas é possível que o termo tenha se firmado pelo exercício reflexivo publicado por artistas visuais. Nota-se que as primeiras publicações que se debruçaram sobre o termo foram desenvolvidas por artistas visuais que lançavam seu olhar a partir de sua própria perspectiva. Para Goldberg (2006, p. 33), “foi a insatisfação com os limites das artes visuais que proporcionou o entrelaçamento de diversos artistas das mais variadas áreas artísticas, entre as quais: teatro, música, pintura, poesia e escultura, que estavam trilhando um caminho que, até então, não era considerado artístico”. Por outro lado, são muitos os artistas de outras áreas que realizavam suas obras e são mencionados como performers ou precursores da Performance, tais como Trisha Brown, da dança, e John Cage da música, por

exemplo. Assim, o estudo acurado do termo emerge de intenções de vários artistas, provenientes do Teatro, da Dança e das Artes Visuais e que promoviam ideias opostas à tentativa de enquadrá-la como linguagem. Portanto, o termo surge do contrário, ou seja, da tentativa de transbordar fronteiras, diluir limites, borrar espaços-tempos da arte, esforço de artistas de diversas áreas.

Fica claro, na citação abaixo, que a convenção consiste em romper com convenções, quando Taylor aponta para sua incontestável amplitude ontológica ao afirmar que

[...] aunque sea difícil definir el arte de performance, ya que las definiciones se construyen sólo para ser derrumbadas en el próximo performance, una de las características del performance es justamente transgredir barreras, límites y definiciones. Aun así, el arte de performance tiene sus códigos y convenciones: la convenciones es romper com las convenciones (TAYLOR, 2012, p. 87).

Figura 13 – Gilbert & George: *Sob Arcos* (1969)



Fonte: (SALAPFGASTAL, 2011).

Na Figura 13, é possível perceber corpos compondo a obra artística por meio de ações realizadas pelos autores. Aqui, por exemplo, é apresentada a obra *Sob Arcos* (1969), dos artistas ingleses Gilbert e George, que partem do planejamento e execução de suas Performances a partir do pressuposto de escultura viva. Em suas obras, são realizadas esculturas dos próprios corpos, paralelamente à sua profissão

de escultores. A partir desse momento, na arte contemporânea, estes artistas visuais vão se tornando as próprias esculturas, participando ativamente da obra artística. Isto é mencionado por Goldberg (2006, p. 157) quando a autora diz que “para Gilbert e George, portanto, não havia separação entre as suas atividades como escultores e suas atividades na vida real”. Ainda na linha de raciocínio da autora, esses *performers* “viriam a tornar-se o centro da arte conceitual inglesa. Gilbert e George personificavam a ideia de arte, eles próprios tornaram-se arte ao declarar-se ‘escultura viva” (GOLDBERG, 2006, p. 157).

Outro nome de destaque deste período tão controverso é o da italiana Gina Pane, que realizava performances nas quais desafiava seus limites corporais, mutilando-se e levando o público a sentir-se desconfortável perante o conjunto da obra. Semelhante a Acconci, na sua obra, Gina Pane realiza diversos cortes no braço, colocando o seu corpo em situações extremas de suplícios. Na Figura 14, apresenta-se a obra artística de Gina Pane. Muitas Performances deste período eram baseadas em autoflagelo.

Figura 14 – Gina Pane: *Azione Sentimentale* (1973)



Fonte: (PERCEBER, SENTIR E CONHECER, 2011).

A Performance Arte, a partir da sua ação, busca possibilidades para a criação de sentidos variados. Muitas vezes, trazia temas que focavam na libertação do

homem e suas amarras impostas pelos sistemas socioculturais para transgredir estruturas vigentes. Dessa forma, a “performance, enquanto produção de sentido, implica abertura, receptividade e exposição, realizada via experimentação, travessia e risco” (BIANCALANA, 2013, p. 149). O risco, o imprevisto e a disposição do artista em lançar-se no inesperado, desafiando-se é, o que torna a Performance Arte tão visceral, impedindo o seu engessamento e permitindo que a mesma mantenha sua dinamicidade e sua pluralidade tão peculiares. Quando da realização de uma Performance como evento, pretendia-se, a partir da sua ação, a criação de sentidos plurais e amplos, provocando o pensamento sobre as teias que o aprisionam ao sistema vigente. O poeta, curador e crítico Jean Jacques Lebel (1969, p. 38) destaca que os *happenings*, por exemplo, já eram

[...] arte plástica, mas sua natureza não é exclusivamente pictórica, é também cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, social-dramática, musical, política, erótica e psicoquímica. Não se dirige unicamente aos olhos do observador, mas a todos os seus sentidos.

Atualmente, uma das mais proeminentes artistas performáticas é a sérvia Marina Abramovic. Ao longo de sua carreira, a artista primou por Performances de longa duração, usando o próprio corpo como sujeito e objeto, tema e meio de expressão. Inicialmente, ela também explorou o autoflagelo com a proposta de testar os limites físicos e o potencial da mente humana. “Abramovic se coloca sob extrema dificuldade física e mental a fim de tirar os espectadores de seus padrões ordinários de pensamento” (DOURADO, 2014, p. 1). Em sua vida na arte, Abramovic passou a ser bastante conhecida por se colocar em condições performáticas extremas, explorando os seus limites físicos e mentais, suportando a dor, a exaustão e o perigo. Ao longo da sua trajetória artística, já se esfaqueou, ingeriu drogas para induzir-se ao estado de catatonia e de espasmos, ficou sob a mira de uma arma carregada, foi cortada, espetada e desnuda pelo público, além de ter desmaiado no centro de uma estrela em chamas por falta de oxigênio. Para a realização da sua obra de arte, ela ainda usou variados recursos como vídeos, fotografias e sons.

A *performer* costuma, com a sua arte, buscar uma transformação de si e do público, ocasionando uma experiência para ambos. Isto é perceptível a partir dos vários eixos temáticos que trabalha, entre os quais: tensões entre consciência e limites corporais, intersecções entre a experiência estética e temas ligados ao sagrado, à vida e à morte, incorporando o público no contexto das performances. Este último passa de espectador passivo a coautor ativo. A tentativa de delimitar a

arte de Abramovic sob a retidão de qualquer estilo ou método parece ser uma tarefa quase impossível. Isto acontece porque, não somente as suas Performances, como todo contexto da arte contemporânea, de uma maneira geral, não surgem a partir de um projeto que será desenvolvido e fornecerá um produto milimetricamente planejado. A relatividade e o indeterminismo emergiram como teorias einsteinianas e heisenbergianas, respectivamente, e já detonaram os antigos modos de pensar o espaço, o tempo e os acontecimentos, promulgando a relativística, a não linearidade e a não causalidade. Isto tudo sem mencionar a teoria quântica e suas recentes abordagens sobre a não estabilidade das propriedades da matéria. Portanto, a imprevisibilidade, o acaso e o imprevisto são categorias que impactaram e atravessaram implacavelmente a arte contemporânea, em especial a Performance Arte.

Em *Rhythm 0* (1974), Abramovic testa a linha do que é civilizado e o que não é. Nessa obra, que é uma das suas performances mais conhecidas, Marina dispõe 72 objetos sobre duas mesas, os quais poderiam proporcionar dor ou prazer, dependendo da forma que pudessem ser utilizados nos corpos das pessoas. A Figura 15 apresenta *Rhythm 0*:

Figura 15 – Marina Abramovic: *Rhythm 0* (1974)



Na Performance *Rhythm 0*, de Marina Abramovic, em uma mesa foram colocados setenta e dois objetos, como batom, vinho, uvas, e, em outra mesa, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada com uma bala. Abramovic esteve, por seis horas, à disposição do público, encorajando os espectadores a assumir uma postura ativa, podendo escolher entre os objetos que podiam provocar prazer ou dor, dependendo de como fossem usados. No início, o público reagiu com precaução e pudor, mas aos poucos alguns espectadores começaram a agir com violência e agressividade, usando objetos de forma que ferissem a artista, deixando-a no final com as roupas rasgadas. Seu peito foi perfurado com espinhos de uma rosa e uma arma foi apontada para a sua cabeça. Nesta Performance, a artista revelou que a tirania, a dominação e a superioridade estão muito presentes no âmago do ser humano (DOURADO, 2014, p. 25).

A obra denominada de *Rhythm 0* foi um exemplo emblemático, tanto da radicalidade da obra quanto da imprevisibilidade do público por implicar a submissão da artista à dor, ao risco de vida e também por dar margem a uma reação violenta por parte do espectador (RIBEIRO, 2014, p. 40). Neste aspecto, a obra mostra que a arte, quando instigadora, revela não somente o artista, mas também o público, no qual pode gerar sentimentos, sensações e ações inesperadas, fazendo-se pensar que, sem regras, volta-se ao primitivo, ao lado obscuro que cada um pode ter dentro de si.

Observa-se também que, desde os primeiros procedimentos técnicos pensados na elaboração das obras, até os conceitos estabelecidos para sua realização, o caminho percorrido pela artista passa por campos interdisciplinares, como a filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura e mesmo a ciência contemporânea, que podem fornecer os conceitos necessários para sua prática. O artista, porém, deve ter o cuidado ao tocar os variados conceitos percorridos em profundidade ao transportá-los para a prática, estabelecendo suas próprias aproximações.

No trabalho de Abramovic, entretanto, por mais que a artista perceba o que quer realizar, instigando o público, ela não fica no controle. Ao contrário, ela faz com que os participantes abandonem a correria e as distrações da vida diária, trabalhando a concentração, a introspecção, a instabilidade, o risco. As Performances de longa duração trabalham corpo e mente e são resultados de longas pesquisas, comprometimento e entrega extrema. Elas evocam a união de

força e controle, conceito, concentração e autoconhecimento. Deste modo, além das Performances, os seus procedimentos são suas maiores obras. Mesmo quando ela não entra em ação, a sua presença transforma o público em ator que deixa de ser visitante-observador e passa a fazer parte do universo e do pensamento da *performer*. A cada nova participação, é criada uma nova perspectiva sobre a obra toda (DOURADO, 2014, p. 42).

Nessa prática, ela expõe o público ou convida-o a participar, a se expor, tornando-se parte ativa da Performance. Aquele que decide participar deixa de ser apenas espectador e se torna um coadjuvante ou até mesmo o protagonista, tornando, muitas vezes, a artista como um objeto de cena. Nesse contexto artístico, quem é exposto de fato é o público, que se torna parte ativa e elemento indispensável para a composição da Performance.

Na Performance *Rhythm 10*, Abramovic explora elementos do ritual e do gesto, usando a simbologia da repetição, carregados de intencionalidades.

Figura 16 – Marina Abramovic: *Rhythm 10* (1973)



Fonte: (PINTEREST, 2010).

Com uso de vinte facas e de dois gravadores de fita cassete, a artista joga o jogo da Rússia, que consiste em realizar com a faca, movimentos rítmicos entre os

dedos abertos da mão. Cada vez que ela se cortava, pegava uma nova faca da fileira de vinte. Depois de cortar-se vinte vezes, ela respondeu a fita, ouviu os sons e tentou repetir os movimentos, tentando reproduzir os erros, mesclando passado e presente. Neste trabalho, a artista explora as limitações físicas e mentais do corpo, a dor e o som do esfaqueamento, os sons da história e da replicação. Nesse âmbito, a hipótese de replicação, em Performances como esta, não se aplica, mesmo que o procedimento utilizado seja baseado nesse propósito. A cada gesto, a cada momento, a cada ferimento, o sujeito-objeto da arte já não era o mesmo. Este fato era confirmado pela incapacidade da artista de replicar os resultados da primeira gravação, do primeiro ferimento e da primeira dor (RIBEIRO, 2014, p. 27).

A Performance Arte, assim como outras manifestações da arte contemporânea, recorre à experiência de vida para compor-se, ao momento, constituindo-se processo e obra ao mesmo tempo, expandindo-se no espaço e no tempo, pois corporifica-se, assume, se faz dinâmica. Assim, ela causa profundos impactos e o espectador acaba sendo (re)processado pela obra. Isto faz repensar parâmetros e posições, recorrendo-se à própria experiência de vida para construí-la. No processo de criação, o artista também acaba por processar-se, descobrindo-se junto com a obra que está sendo gerada. Na Performance *O artista está presente*, Marina participou de todas as etapas, desde o início, fazendo-se ativa em todo o processo (Figura 16).

Figura 17 – Marina Abramovic: *O Artista está Presente* (2010)



Fonte: (TAEDAI, 2011).

Na obra *O artista está presente*, Marina passou, ao todo, setecentas e trinta e seis horas sentada em uma cadeira, mantendo o contato, apenas visual, com um mil, seiscentos e setenta e cinco desconhecidos, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, entre 14 de março e 31 de maio de 2010. Em um dos encontros, a artista sérvia se deparou com o ex-parceiro, na vida e na arte, Ulay. Surpreendida pela sua presença, Marina saiu do *script* e, emocionada chorou, espontaneamente. Conforme Taylor

La relación entre el artista y el público muchas veces es complicada. El artista tiene muchas formas de estar presente/ausente, y el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia (término originalmente usado para designar a quienes escuchan), espectador, *voyeur*, mirón (TAYLOR, 2012, p. 76).

No processo performático de *O artista está presente*, Abramovic foi se despiando de si, se expondo, mas sempre se renovando quando uma nova pessoa se sentava na sua frente. A perspectiva do contato com o público pode ser das mais variadas, pois cada experiência pode trazer um impacto diferente. Compreende-se que, na poética dessa obra, a artista recorre à renovação do gesto que ocorre ao acaso. Cada diferente pessoa que ingressa no espaço produz expectativas e reflexões, mesmo na repetição, que pode ser influenciada pela cultura e pelo meio. Marina Abramovic, em *O artista está presente*, se expondo, convida o outro a também se expor, provocando nas pessoas uma experiência diferenciada que ocorre apenas no ato de olhar, sem tocar. Nesse sentido, o público também precisa se revelar e, nessas revelações, mostra que existe uma linha tênue entre o que é e o que não é arte.

Na Performance, por ser uma linguagem artística dinâmica, mesmo que seja realizada mais de uma vez, a sua execução nunca será idêntica em todos os aspectos, pois o artista poderá estar em outro local, com outro público, sendo inspirado por vários fatores que não podem ser previstos. Portanto, a Performance vem aproximar-se da vida real, pois nela, por mais que se estabeleçam os objetivos a serem alcançados, o percurso para chegar até então poderá trazer novas experiências, fazendo com que cada execução seja única. Por outro lado, a artista vem evocando um novo termo, a reperformance. Os artistas do Teatro e da dança reapresentam suas obras com a consciência de que elas não serão iguais. A Performance, quando surgiu, tinha a proposta de ser realizada apenas uma vez. Talvez, por este motivo, ela precise deste termo para justificar uma repetição

diferenciada do ato. Independente de concordar ou não com o termo, é fato que ele vem sendo proclamado, mas ainda sem muita reflexão publicada sobre ele.

Um aspecto significativo a ser perscrutado reside nas discussões sobre a incorporação da tecnologia fotográfica, videográfica lançada às redes das Performances. Esta incorporação pode ser usada com objetivo de ser um registro documental ou, ainda, para constituir outra obra. Além disso, uma Performance pode ser registrada e/ou documentada em fotografia e/ou vídeo, que poderá se constituir em outro produto do trabalho a ser exibido. Sendo assim, considerando a última possibilidade, têm surgido termos recorrentes como fotoperformance e videoperformance. Por outro lado, a inserção da vertiginosa evolução tecnológica digital, atualmente, tem revelado outros parâmetros para discussão em diversos campos deste saber-fazer. É quase impossível negar a estrondosa presença mediatizada, virtualizada na vida humana. Enquanto possibilidades de registro, Neves afirma que

[...] justamente através dos processos de registro que se constitui a inscrição histórica das performances. Se o caráter transitório da performance nega a perenidade do trabalho, por outro lado, a produção, a preservação, o arquivamento e o compartilhamento dessa documentação tornam viável a escrita de uma história da arte da performance. Essa viabilidade é posta, pois o registro sobrevive após o desaparecimento físico da performance documentada, estabelecendo-se como referência presente do passado inacessível da ação presencial (NEVES, 2013, p. 21).

Auslander (2013) considera que a análise da documentação em Performance apresenta duas categorias: documental e teatral. A categoria documental trata do modo tradicional no qual o relacionamento entre a Performance Arte e a sua documentação é concebida, produzindo um documento a partir do qual ela pode ser reconstruída, ainda que uma reconstrução performática seja sempre fragmentada e incompleta em relação a evidência de que ela realmente ocorreu. Grande parte da documentação clássica de Performance Arte dos anos 1960 e 1970 pertence a essa categoria. Na categoria teatral, Auslander (2013) refere-se aos trabalhos de arte do tipo comumente chamados de 'fotografia performada', que tratam de registros sobre um momento performático que é fotografado. São casos em que as Performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados. Essa categoria permite a repetição da ação artística até o artista conseguir obter o resultado esperado.

Isto fica demonstrado na obra artística de Cindy Sherman que parte da fotografia e auxilia-se dos meios formais, visuais e narrativos, buscando o entrelaçamento de diversas áreas como as Artes Visuais, o Teatro, o cinema e a televisão. No seu trabalho fotográfico, a *performer* apresenta diversos personagens e busca estereotipar o papel da mulher inserida e explorada pela sociedade capitalista como personagens de filmes e da televisão, de revistas de moda, vilãs, jovens indefesas, donas de casa, divas, *femme fatale*, viajantes, secretárias e também de mulheres retratadas ao longo da história da arte. Especificamente na série de fotografias denominadas de *Stills Cinematográficos* (1977-1980) (Figura 18), de forma crítica, ela estereotipa a imagem feminina, principalmente demonstrando a idealização masculina sobre esse assunto. Nessa obra artística, Sherman traveste-se de personagens femininas de filmes *Hollywoodianos* e europeus da década de 50 e 60. Conforme Bertinato

Cindy Sherman, por sua vez, especialmente se consideradas as obras que produziu entre os anos de 1976 e 2008, atenta-se às construções de “feminilidades” e de “imagem da mulher” pela indústria iconográfica (moda, cinema, publicidade, pornografia). Mas diferentemente, como argumenta parte da crítica feminista atenta à obra de Sherman, a reiteração de estereótipos e convenções de imagens de mulher em sua produção não confirmaria uma aderência conformista em relação à mulher projetada pela mídia. Pelo contrário, em suas fotografias, a artista problematiza o consumo destas, evidenciando elementos teatrais e convocando a atenção, inclusive, para a própria ideia de construção, de arranjo, de simulação, de representação (BERTINATO, 2013, p. 21).

Figura 18 – Cindy Sherman: *Stills Cinematográficos sem título* (1977-1980)



Fonte: (PINTEREST, 2008).

Conforme explica Cohen (2004, p. 33), a Performance como linguagem tornou-se uma espécie de *cult* pioneiro, em língua portuguesa, na apresentação de repertórios e procedimentos da cena moderna e contemporânea, abrindo caminho para jovens artistas.

1.4 ENTRELAÇAMENTOS: A ARTE PERFORMÁTICA E AS ARTES DA CENA

Não é difícil perceber que o corpo em Performance foi um dos grandes elementos aglutinadores das linguagens até então encerradas em suas diretrizes epistemológicas. Nas Artes Visuais, a partir desse momento, o corpo deixa de ser coadjuvante, tornando-se protagonista e construindo conjuntamente a obra artística. As artes performativas têm o corpo como ponto central instaurador da obra e do qual irradia o seu fazer (BIANCALANA, 2013, p. 148). Sendo assim, nas tradições cênicas, os corpos buscavam assimilar técnicas, comportamentos, enfim, procedimentos que pudessem amparar o seu ofício. Nas Artes Visuais, estes procedimentos existiam na relação do artista enquanto instrumento da obra que, uma vez finalizada, estaria apartada do seu corpo. Talvez, por este motivo ligado às tradições inerentes às linguagens, os *performers* das Artes Visuais, em parte, não cultivem este cuidado de si tão valorizado pelos artistas da cena. Portanto, acredita-se que a intervenção do-no-pelo corpo seja mais recorrente entre os *performers* com formação em teatro e dança.

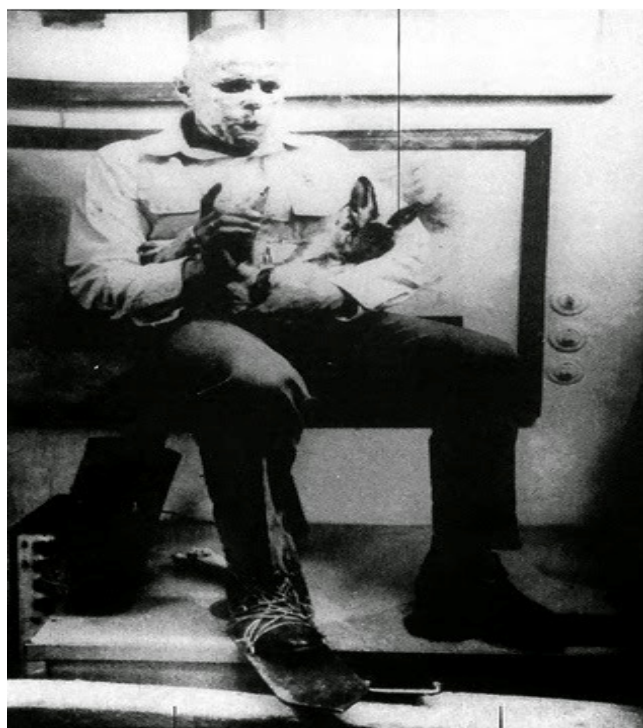
Le Breton (1999) explica que as variadas possibilidades de intervir no corpo fazem com que ele seja visto como matéria-prima que, sob um novo arranjo, se tornará acessório da presença. A partir da perspectiva de Le Breton (1999), Biancalana (2013) coloca que a condição humana pode parecer precária, coisificada, uma vez que o corpo “pode decepcionar, parecendo insuficiente diante das suas aspirações. Por outro lado, algumas destas formas de intervenção podem funcionar como suporte reflexivo na elaboração dos corpos-arte” (BIANCALANA, 2013, p. 2).

Desde os primórdios da humanidade, passando pela antiguidade grega, o corpo sempre foi exaltado e reproduzido, seja em forma de esculturas ou pinturas. Segundo Goldberg (2006, p. 149), usualmente, nas Artes Visuais, os artistas atuavam como ferramentas para realizar a obra artística, que era separada do seu

corpo. Muitas vezes este corpo também era o próprio objeto representado na pintura ou na escultura. Atualmente, a inter e transdisciplinaridade permitem com que o corpo passe a constituir a obra, nas Artes Visuais, na poesia, na música, na dança, no teatro e outras formas artísticas que foram se desenvolvendo ao longo da primeira metade do século passado, gestando a arte contemporânea.

Acredita-se que, especialmente da aproximação com o Teatro e a dança, nas Artes Visuais o corpo passou a ser o discurso do artista, no momento da realização da obra. A partir desta gama de possibilidades, o corpo do artista vai compondo a obra progressivamente ao ponto de tornar-se a própria obra (Figura 18). Conforme Taylor (2012, p. 111) “el cuerpo, como hemos visto, ocupa un sitio privilegiado en el performance. Pero el language también juega un rol muy importante tanto en el sistema incorporado como en el sistema inscrito”.

Figura 19 – Joseph Beuys: *Como explicar a arte para uma lebre morta* (1965)



Fonte: (RETICIENCIACRITICA.COM,2008)

A Performance *Como explicar a arte para uma lebre morta*, realizada em 1965, é um exemplo indiscutível do corpo que é arte. Aqui, Beuys ficou com o rosto lambuzado de mel, com uma lebre morta nos braços e explicando as obras para ela. Para Beuys, o uso de animais é devido ao fato deles possuírem uma simbologia que

remete a forças vitais e transcendentais. Ele defendia que a obra artística não era privilégio de apenas alguns artistas profissionais, mas também deveria ser realizada por pessoas comuns. Na arte contemporânea, o corpo assume, muitas vezes, o papel de emissor e receptor, simultaneamente, ou seja, de sujeito e objeto, não se separando da composição artística. Este corpo é exemplificado por Maria Rita Khel

Existe [aí] um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo (KHEL, 2005, p. 110).

Quem também adota esta perspectiva na elaboração de sua obra é a artista visual francesa Orlan (1947 -). Com a sua Performance *A reencarnação da Santa Orlan*, no início dos anos 90, ela choca o mundo ao submeter-se a uma série de nove cirurgias plásticas, transmitidas via-satélite, para as principais galerias de arte europeias. Em sua realização artística, são realizadas modificações em seu rosto e implantados um par de chifres. O intuito da *performer* consiste em denunciar a idealização e os maus tratos que o corpo vem sendo submetido ao longo da vida. Esta é uma das várias questões que permeiam a realização artística na arte contemporânea, pois a sociedade de consumo exige que o corpo seja espetacularizado nas diversas mídias existentes, levando-se em conta a forma e o prazer (CANTON, 2009, p. 9). Na Figura 20, tem-se a imagem de Orlan se preparando para uma de suas Performances, *A Reencarnação de Santa Orlan*.

Figura 20 – Orlan: *A reencarnação da Santa Orlan* (1990)



Fonte: (CASTRO, 2011).

Nas diversas artes da cena, como Teatro e Dança, por exemplo, o corpo sempre foi imprescindível para a realização artística e ele é motor da vida e materialização da obra. Isto é exemplificado por Greiner

[...] assim como a atividade sexual e a experiência da morte [próxima e anunciada], a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo (GREINER, 2005, p. 138).

No Teatro, desde as suas primeiras manifestações, há um corpo em arte. Essa presença corporal é uma condição essencial para que seja consumado o ato teatral em suas convenções históricas. Apesar dessa peculiaridade da presença corporal no ato teatral desde o princípio, com o desenrolar dos anos essa arte sofre transformações sendo reelaborada. No modelo eurocêntrico, ao partir dos gêneros da comédia e da tragédia, encenados na Grécia Antiga, até o final do século XIX, o essencial para a arte do ator era interpretar um texto pré-estabelecido, inicialmente, sem se preocupar com uma preparação corporal anterior e independente da obra. As apresentações teatrais preocupavam-se com cenários, figurinos e com uma história com começo, meio e fim. Seus roteiros eram permeados por conflitos. Nesta tradição, separavam-se ator e personagem, ou seja, o corpo do ator era como um suporte para o corpo do personagem. Isto era comumente usado na época. Para Diderot “o ator deveria abominar toda e qualquer sensibilidade ou emoção no ato da representação/interpretação, pois a emoção [...] é da personagem e não do ator. Neste caso, o ator, não deve ser, mas parecer ser” (DIDEROT apud FERRACINI, 2003, p. 60).

No término do século XIX, com o surgimento do encenador criador, principalmente na Figura do Duque Jorge de Meiningen (1826-1914), é que o texto foi sendo relegado gradativamente a um segundo plano, dando-se uma maior atenção para a cena propriamente dita. A cena passa ser responsabilidade do diretor, pois “Meiningen [usava] seus recursos de direção para revelar a essência espiritual da obra” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 150). Neste contexto, atores e diretores teatrais como Stanislávski (1863-1938), Craig (1872-1966) Meyerhold (1874-1940), Artaud (1896-1948), Brecht (1898-1956), Grotowski (1933-1999), Barba (1936 -),

entre tantos outros, foram de encontro com o textocentrismo, preocupando-se com a criação de uma obra autônoma do texto. Ela sai dos livros e se concentra na materialidade da cena. A cena se impõe soberana surgindo uma metodologia de trabalho que se preocupa com a concepção cênica do texto. Simultaneamente revela-se um olhar mais acurado para o trabalho dos atores e uma busca pelo que se convencionou chamar, na época, de verdade na atuação.

Constantin Stanislávski, ao longo da sua trajetória artística, sempre se questionou o porquê dos atores, quando estão em uma temporada de espetáculos, não conseguirem, a cada nova apresentação, repetirem com a mesma qualidade a apresentação anterior, caindo numa representação estereotipada. Para ele, ao longo das repetições, os atores não conseguiam manter a verdade na sua interpretação. A partir disso, começou a pensar na possibilidade da elaboração de um sistema, uma metodologia que oportunizasse aos atores tornarem-se mais verdadeiros o possível em suas atuações. Mas isto não ocorreu da noite para o dia, pois ele teve que passar por diversas etapas (ZALTRON, 2011, p. 67). A preocupação vai, aqui, para além da cena e se foca no ator. A materialidade da cena encontra seu foco principal no corpo do ator.

Foi em um momento de crise existencial que quase o levou a abandonar a Arte Teatral, que ele se deparou com a apresentação da bailarina americana Isadora Duncan (1877-1927), causando-lhe encantamento. Duncan possuía criatividade, força e verdade na sua atuação. Apesar de sua dança não seguir nenhum método, ela retirava sua vitalidade da sua experiência de vida, a organicidade³, levando-a para a cena (ZALTRON, 2011, p. 70).

A companhia toda está entusiasmada com o novo Sistema e, assim, do ponto de vista de trabalho, o ano inteiro tem sido interessante e importante. A senhora desempenhou um enorme papel nesse trabalho sem saber disso. A senhora me falou muito sobre coisas que agora descobrimos em nossa arte. Agradeço-lhe, e a sua genialidade por isso (TAKEDA apud STANISLÁVSKI, 2003, p. 322).

Isadora falava da dança do futuro sem sequer saber que sua vida e obra transformariam para sempre a história desta arte, dando início a uma das primeiras rupturas com o ballet clássico (importante passo no desenvolvimento da dança moderna), deixando lições que não perderam sua importância até hoje (SEANE,

³ Organicidade: segundo Vasili Torpokov (1961), é o fluxo autêntico da vida sobre a cena, que torna a ação e o ator coerentes e convincentes, em uma situação de representação.

2014, p. 13). Além disso, um esboço do entrelaçamento entre as linguagens já começava a germinar.

Em sua estadia na Rússia, Isadora reafirmou o lado destrutivo e, ao mesmo tempo, revolucionário do seu estilo de dança frente ao ballet clássico. Esta última era a expressão intrínseca da etiqueta czarista a única esperança que teria para estabelecer na Rússia sua escola de dança (como expressão humana, maior e mais livre) seria exatamente o trabalho de Stanislávski (SEANE, 2014, p. 15). Pode-se observar, na obra de Duncan, uma primeira recusa à interpretação de personagens psicológicos, oriundos de libretos de música ou textos dramáticos. Os movimentos da bailarina vinham de temas gregos ou da natureza. A seguir, apresenta-se a imagem de Isadora Duncan (Figura 21).

Figura 21 – A dança de Isadora Duncan



Fonte: (PINTEREST, 2010).

Ainda nesta perspectiva, o ator e diretor de teatro Vsevolód Emielevich Meyerhold (1874-1940) também influenciou a Arte Teatral da primeira metade do século XX com seu foco no trabalho corporal. Suas pesquisas basearam-se em uma metodologia denominada de Biomecânica. Os exercícios a serem praticados com frequência e disciplina se aproximavam das práticas de dança. As suas teorizações proporcionavam a transformação do corpo do ator em uma ferramenta que estaria ligada e a serviço de sua mente. Ela buscava preparar o ator para realizar

corporalmente movimentos amplos e tonificados, com o intuito que a palavra se tornasse ação proporcionando aos atores afastarem-se da ilustração. Com esta descoberta, percebe-se que a elaboração exterior pode ser “um caminho lateral até a alma do artista, do exterior para o interior, do corpo para alma, da encarnação à vivência, da forma ao conteúdo” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 156).

Outro nome que também se preocupou com o tratamento dado ao corpo na contemporaneidade é o do ator e diretor Antonin Artaud (1896-1948). O diretor preconizava que a atuação não deveria submeter-se totalmente ao texto, mas sim que o ator usasse a palavra como um dos inúmeros subsídios que possui para a realização do ato teatral. Suas investidas impulsionaram decisivamente muitos modos de pensar o corpo na arte teatral contemporaneamente. Aqui

[...] o corpo se apresenta como que ‘colonizado’, de modo que necessita de um treinamento que compreende não apenas sua libertação para uma expressão espontânea, mas também uma ‘segunda colonização’ a partir da qual se fortalecem sua expressividade, precisão, tensão e com isso a sua presença (LEHMANN, 2007, p. 36-37).

Estes artistas são alguns dos exemplos que se centraram na preparação corporal do ator para a realização do ato teatral. Se

[...] até o final do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe (ROUBINE, 1998, p. 170).

Neste momento, a Figura do ator vai permitir-se como criador e obra acrescentando suas vivências na composição performativa a fim de obter uma atuação verdadeira em sua linha transversal de ação. Segundo Nair D’Agostini (2007, p. 31-32) “a linha transversal de ação da obra é a concretização de uma linha axial, da sua espinha dorsal, a qual se dá através da ação dos atores. É o caminho por onde o superobjetivo se afirma ao longo da obra”. A interpretação passa a ser elaborada não como algo separado, distante do ator, ele passa a usar sua experiência de vida para a construção artística. Canton remete-se a Peter Brook (1925-) refletindo que no

[...] teatro, um dos diretores mais perspicazes no que diz respeito à construção de identidade e alteridade é o inglês Peter Brook. [...] Brook apresenta uma proposta aos seus atores. Pede para que eles construam personagens que obedeçam às demandas dos textos que irão encenar e,

ao mesmo tempo, sejam compostas pelas experiências de vida dos próprios atores (CANTON, 2009, p. 18).

As experimentações dos encenadores Stanislávski, Meyerhold e Artaud, da bailarina Duncan, dos artistas visuais Joseph Beuys, Yves Klein e do músico John Cage, comungam algumas ideias também presentes na Performance Arte. Artistas dos grupos *Living Theatre* e *Open Theatre*, bem como o trabalho de Jackson Pollock, também são fundamentais neste contexto, mas não serão aprofundados neste momento. Especialmente, interessam aqui as aproximações entre linguagens que alicerçam um panorama de entrelaçamento entre as Artes Visuais e as artes da cena. Nas Artes Visuais, neste momento, especificamente na Arte da Performance, como também vinha acontecendo no Teatro e na Dança, o corpo assume seu lugar como obra. O corpo compõe, conduz e é a obra. Nas Artes Visuais, o corpo não está mais somente representado em telas ou em esculturas, e no Teatro não vai mais desenvolver-se a partir de um texto, dos traços psicológicos de um personagem, ou da concepção de um diretor. Ele vai chegar ao discurso do corpo.

A Arte da Performance vai proporcionar que o corpo passe a gerar sentidos a partir da sua própria presença, da sua materialidade no entorno relacional, sem a necessidade de personagens que contem alguma história. Isto não quer dizer que os *performers* não podem desenvolver seu trabalho a partir de personagens. O discurso do corpo está em primeiro plano no qual as ideias das ações e cenas são materializadas, numa espécie de roteiro e, a partir das relações estabelecidas, realiza-se o acontecimento artístico. Quando da conexão do artista com o público, no momento da ocorrência do evento, é possível acessar o repertório de habilidades já construídas e/ou idealizadas.

Para Féral (2010), com o passar dos tempos, a Arte Teatral foi se desenvolvendo, se reelaborando e chegando até uma das suas correntes, que é a Arte da Performance. A pesquisadora (2010, p. 20) advoga que na contemporaneidade o Teatro é performativo.

A partir destes pressupostos, alguns diretores teatrais da contemporaneidade, de alguma forma, acabam aproximando a arte performática da teatral, nas quais o corpo é o que realmente importa. Entre eles se pode citar Richard Foreman (1937 -), Bob Wilson (1941 -) e Robert Lepage (1957 -). Eles procuram realizar obras híbridas com diversas linguagens, como vídeo, cinema, instalação entre outras, para a realização artística. Entre os seus trabalhos performático/teatrais, respectivamente,

destacaram-se: *Comportamento em transe profundo Potatoland* (2008), *A última gravação de Krapp* (2010) e *Tectonic Plates* (1988-1990). Assim, desde o século XIX, com os românticos, o ator já não precisava mais seguir a tríade aristotélica do tempo-espaço-ação, na qual uma história era contada causal e linearmente. A partir disso, a relação do artista *performer* com sua ação no espaço e no tempo vai se transformando. Conforme Bonfitto (2008, p. 92), “uma gama perceptível de possibilidades se abre, as quais estão ligadas, por sua vez, à esfera da apresentação”. Estas questões vão deixando tênues as fronteiras entre a Arte Teatral dos dias atuais e a Arte da Performance.

Quem também vai entrelaçar linguagens é Pina Bausch (1940-2009) com a sua dança-teatro. Em alemão, a expressão dança-teatro é *Tanztheater*, cuja origem remonta ao Movimento Expressionista de Dança. Este último teve como um de seus principais expoentes Rudolf Van Laban, ao lado de Mary Wigman, entre outros, afastando-se do tradicional ballet clássico. Bausch foi uma bailarina e coreógrafa alemã que combinava, em suas obras (Figura 22), dança, canto, teatro e uma plasticidade incontestável trazendo a expressividade dos seus bailarinos à tona. Sua abordagem da vida apresenta situações cotidianas envolvendo diversos conflitos humanos, como medos, tristezas e alegrias, entre outros. Estes conflitos são construídos esteticamente pela experiência dos seus bailarinos.

Os conflitos humanos, nas artes da cena contemporâneas, em grande parte parecem levar em consideração que a “performance é usada para atualizar, no presente, verdades universais e escondidas que, de fato, estão fora do tempo e do espaço” (CARLSON, 2009, p. 154). Esta questão da universalidade levantada por Carlson tem sido bastante contestada na defesa do diverso, bem como no combate às visões de mundo dominantes, etnocêntricas e colonizadoras. De qualquer modo, vale pensar que o teor da obra desta artista alcança tal sensibilidade que tocou profundamente o público para o qual se apresentou.

Figura 22 – Pina Bausch: *Orpheu e Eurydice* (1975)

Fonte: (PINTEREST, 2010).

Pina Bausch imprimiu, claramente, em suas coreografias, as vivências e experiências de cada *performer* na sua dança. Para ela, seu trabalho buscava “a união genuína da dança com alguns elementos do teatro, criando uma nova e única forma de dança, na qual a maior referência é a realidade humana” (TOSTA, 2014, p. 1). A Performance Arte, amalgamada com o Teatro e a Dança, entre outras manifestações humanas, nas suas contiguidades, provoca uma reatualização da vida nas artes, revitalizando-a. Nessas perspectivas, os corpos-arte tornam-se indissociáveis, pois confundem-se, tornando-se um território único. Segundo Zumthor o

[...] corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, e ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele mesmo seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Outro nome significativo da dança que impulsionou o entrelaçamento entre as diversas linguagens é a dançarina e coreógrafa Trisha Brown (1936-2017). Ela faleceu em 2017, ano em que esta escrita quase finalizava. Aos 13 anos ela iniciou a sua carreira na dança graduando-se na *Mills College*, especializando-se em dança

moderna. Em 1962, conjuntamente com Yvone Rainer (1934 -), Steve Paxton (1939-) funda o *Judson Dance Theatre*. O seu trabalho apresentou uma grande variedade de elementos coreográficos. Para esta reflexão destacam-se dois destes elementos, o corpo e o improviso. Conforme Ursini

[...] quando Trisha Brown utiliza gestos-signos do esporte em suas obras, além de estar buscando a lembrança corporal de quando era atleta, a coreógrafa pode estar utilizando essas formas para se desvincular de algumas convenções clássicas, construindo uma incansável busca por movimentações não expressivas e inorgânicas, o que demonstra uma nova visão para a dança contemporânea: a importância do movimento está na sua própria sinestesia, o seu impulso parte dele mesmo. Nesse caso não existe nenhuma sugestão emocional anterior para aquela imagem. Ou, se existe um referente, ele acaba se transformado a partir do momento que um gesto acaba impulsionando o outro. Percebe-se, então, que Trisha busca nas mais diversas fontes as ideias para a construção coreográfica. Realçando uma ideia de que a maioria dos artistas contemporâneos compartilha de realizar uma dança que não se assemelha a uma dança. Isto é, fuga das prisões dos movimentos clássicos para abertura para novas possibilidades com o corpo (URSINI, 2016, p. 33).

Isto é demonstrado na obra *Watermotor* de 1978 (Figura 23). Segundo Ursini (2016, p. 33) a coreógrafa: “realiza alguns gestos de arremesso durante a sequência coreográfica. Essas movimentações não pretendem desenvolver uma narrativa, mas ajudar na construção da Figura do corpo como um motor de água”.

Figura 23 – Trisha Brown: *Watermotor* (1978)



Fonte: (TRISHA BROWN COMPANY, 2008).

Durante as férias da sua graduação, Trisha buscava se aperfeiçoar tecnicamente na experiência de outros coreógrafos. Conforme Ursini (2016, p. 30), “nos períodos de verão [Brown] visitava a *Connecticut College* onde tinha aulas com Louis Horst (1884-1964), Merce Cunningham (1919-2009) e José Limón (1908-1972)”. Com essa busca incessante pelo conhecimento após a sua graduação Trisha foi lecionar no *Reed College*, em Portland, onde formou um departamento de dança no qual era dada prioridade a improvisação para a dança. Na (Figura 24) observa-se a obra *Leanings Duets* de 1970.

Figura 24 – Trisha Brown: *Leanings Duets* (1970)



Fonte: (TRISHA BROWN COMPANY, 2008).

Como foi dito, são muitos os pontos de aproximação entre a Arte Teatral e a performática. Na atualidade, existem espetáculos que recorrem aos padrões teatrais tradicionais, nos quais a *mise en scene* é exercida convencionalmente, a dramatização com atores é a forma desenvolvida. Por outro lado, como apregoa Lehmann (2007), há a presença do ator pós-dramático, muito próximo do artista *performer*. Na atualidade, o “ator intervém [...] entre a autenticidade da sua vida, do seu eu e do seu passado como o próprio o conhece (e como é conhecido ou assumido, pelo menos em parte, pelo público) e a vida autenticada da personagem” (BURNS, 1972, p. 146-147).

Na Performance, na maioria das vezes, o artista lança-se ao abismo do desconhecido, com um corpo cotidiano, recorrendo às vivências e experiências de vida para a composição dos seu corpos-arte. De acordo com Goldberg (2006, p. 7), isso se passa ao “contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional”. Goldberg refere-se à tradição teatral, não ao teatro contemporâneo que também assimila estas possibilidades.

A Performance, por sua vez, tem por característica realizar ações no ‘aqui-agora’ e não em um espaço-tempo fictício. Outra de suas características é a de ser opcional a participação do público, sendo que “o espetáculo combina situações preestabelecidas e formalizadas com uma situação de improviso no instante de apresentação: o *performer* adapta-se às reações do público” (COHEN, 2004, p. 84). Atualmente, o Teatro também admite a possibilidade de desenvolver sua cena em um espaço-tempo não necessariamente fictício, também admite a participação do público e o improviso como elemento de cena e não apenas como ferramenta para criação.

A partir destes pressupostos, surgiu o desejo de refletir sobre o entrelaçamento entre as Artes Visuais e as Artes Cênicas. Sendo assim, durante a trajetória acadêmica do proponente no Mestrado em Artes Visuais, surgiu a vontade de realizar a criação de uma poética que provoque o deslocamento de um personagem criado para a caixa cênica, com suas ações pré-estabelecidas para um sujeito da ação performática. Conforme Rey, “na arte contemporânea se não conhecermos a proposta e o modo de trabalhar do artista dificilmente conseguiremos apreender a obra. [...] A arte é o próprio processo de formação levado a termo. Assim, cada momento deste processo contém em si todo o movimento” (REY, 1996, p. 81-85). Para tal, o segundo capítulo tem o seu início demonstrando as vivências e a trajetória artística do proponente.

2 O PESQUISADOR EM ARTE NA ARTE DA PERFORMANCE

Neste capítulo, é demonstrada a poética do pesquisador para a elaboração e realização das Performances. Portanto, este capítulo será escrito na primeira pessoa. Como foi dito anteriormente, a aproximação inicial entre Arte Visual e a Arte Cênica se deu pelo deslocamento de um personagem teatral para um sujeito da ação performática. O personagem foi construído para o espetáculo-solo *Futebol, Teatro e suas Sacanagens*, apresentado nos dias 14 e 15 de janeiro de 2014, no Anfiteatro Caixa Preta, Espaço Rozane Cardozo, no Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O trabalho baseou-se na Figura do *Zanni* e de outros personagens-tipo provenientes da *Commedia Dell'arte*.

Deste modo, num primeiro momento deste capítulo, trago uma história concisa da *Commedia Dell'arte*, não com o intuito de reescrevê-la, mas de maneira a demonstrar uma das fontes bibliográficas recorridas para embasar um dos pilares da pesquisa. No momento subsequente, apresento as origens do *Zanni* para chegar ao *Zanni Performer*, nos seus aspectos teórico-práticos abordando quando esta Figura surgiu historicamente e chegou primeiramente em um espetáculo teatral para depois transmutar-se na Figura performática. Este percurso é um modo de exemplificar as motivações que me levaram a deslocar um personagem oriundo do Teatro e inseri-lo na Arte da Performance. Finalmente, serão descritas todas as Performances e como elas foram elaboradas.

2.1 UMA HISTÓRIA CONCISA DA COMMÉDIA DELL'ARTE

O embasamento teórico para a composição do espetáculo-solo foi buscado em artigos e textos sobre a história da *Commedia Dell'arte* e em livros de Dario Fo (1925-2016), com seu *Manual Mínimo do Ator*; em *A Cena de Dario Fo e o Exercício da Imaginação*, de Neyde Veneziano, entre outros autores consultados para potencializa-lo como Figura condutora das obras.

Como dito anteriormente, logo ao ingressar no Curso de Artes Cênicas, houve, da minha parte, uma grande identificação com o gênero da comédia, e, a partir de então, iniciei as pesquisas sobre a vida, a obra e o estilo de Dario Fo. Este ator e diretor teatral italiano se especializou na técnica do *fabullatore*⁴ e

⁴ *Fabullatore*: eram os contadores de história, cuja técnica advinha da tradição oral da região de nascimento, procurando dar uma atenção ao aspecto vocal.

do *guillare*⁵ e na história da *Commédia Dell'arte*. Vislumbrei aqui, guardadas as especificidades das manifestações inseridas em seu espaço-tempo, semelhanças entre o *fabullatore* e o *guillare*: o primeiro porque esta Figura que conta histórias vivia em um instante histórico no qual predominava um pensamento linear e causal do mundo. Por outro lado, ele já gritava suas mazelas em forma de arte. Talvez ele fizesse isso de um modo menos metafórico, menos plural, menos multifacetado e polissêmico do que se vê na arte contemporânea, o segundo por sua relação com a crítica social, sua atitude de denúncia, seu tom transgressor de dogmas instituídos.

Desde criança Fo estava sempre às voltas com as transferências do seu pai de uma cidade para outra em virtude do seu cargo de chefe de estação da ferrovia estatal italiana. Deste modo, ele teve a oportunidade de entrar em contato com os mais variados tipos de cultura, sendo educado pelas tradições narrativas locais. Outro motivo que influenciou Fo foi ter convivido, em suas férias escolares, com a Figura de seu avô paterno, de apelido *Bristin* (semente de pimenta), que vendia produtos coloniais em uma carroça puxada por cavalos. Para atrair a clientela, ele contava os mais variados tipos de histórias e fábulas, contextualizando o local que estava sendo visitado, sempre com uma forte conotação humorística: “na minha vida, no meu trabalho, sempre procurei assumir as experiências de tantas outras pessoas, das coisas que vivi e que me modificaram” (FO, 1999, p. 77).

É importante ressaltar que o *fabullatore*, tão bem empregado por Fo, modificava-se a cada nova apresentação realizada, sendo que o mesmo ‘jogava’ com novas situações, pessoas e lugares, com uma incrível maestria e capacidade de improvisação. Isto se deve, em grande parte, à sua formação como ator e ao fato de ter trabalhado com a *Commédia Dell'arte*, deixando transparecer um nítido *canovaccio*⁶ nas inúmeras improvisações realizadas.

Neyde Veneziano, diretora teatral e professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), conviveu aproximadamente pelo período de um ano com o clã dos Fo, assistindo inúmeros espetáculos e ensaios, observando o *time* que eles possuíam nas apresentações

[...] eu ouvia a mesma história contada dezenas de vezes em diferentes momentos. A capacidade de quem recontava consistia, exatamente em

⁵ *Guillare*: consistiam em jogadores itinerantes que se apresentavam em praças da Itália Medieval, revelando às pessoas a sua própria condição social, tornando-se uma espécie de jornal falado, criticando o *status quo* de ricos e poderosos.

⁶ *Canovaccio*: é uma pequena lista de atos e cenas usadas pelos atores da *Commédia Dell'arte*, auxiliando-os nas improvisações.

adaptá-la, todas às vezes às situações diferentes da crônica em si, compreendendo os fatos locais, os mexericos. Ele conseguia colocar dentro do *racconto*⁷ principal, cada dimensão, cada situação, e até o clima físico e psicológico. Era uma festa só: se os sinos tocavam, se começava a chover, ele não perdia jamais nenhum elemento acidental, não perdia de vista nenhum personagem, nem mesmo os externos que pudessem servir de contraponto para a história. E, sobretudo, não perdia nunca de vista a importância dos presentes, dos ouvintes. Se havia o tipo que ria estupidamente ou que reagia mal às alfinetadas irônicas, ficando com raiva, ele tornava-se o bode expiatório, e o mesmo acontecia com o espectador lento, que não entendia o jogo cômico, ou então com aquele que fazia a gozação com o narrador. Tudo impulsionava, tudo servia para tornar viva e presente a narração (VENEZIANO, 2002, p. 79).

Com o passar dos anos, Dario Fo foi lapidando e aperfeiçoando a sua forma de atuação, acrescentando a técnica do *guillare* – principalmente a partir do seu espetáculo *Mistero Buffo*⁸. O *guillare* encaixou-se dramaturgicamente no meu espetáculo-solo, possibilitando a ligação das cenas entre si, dando uma espécie de ‘recheio’ no texto e permitindo, principalmente, a potencialização dos personagens nas diversas situações e circunstâncias em que os mesmos estão envolvidos.

A *Commedia Dell’arte* é uma manifestação da cultura popular italiana do século XVI, criada pelas camadas populares como forma de expressão, denunciando as péssimas condições a que estas estavam submetidas, sendo o improvisado a sua principal característica. A *Commedia Dell’arte* é a primeira escola do Ocidente que se preocupou com a preparação dos atores (BERTHOLD, 2000, p. 30). A partir disso, ela nos possibilita pensar na relação entre o corpo e a estética em função de uma perspectiva educativa que irá influenciar diversos tipos de movimentos entre os quais a biomecânica de Meyerhold (GUINSBURG, 2001, p. 33).

Esta manifestação artística surgida no século XVI, expandiu-se através dos séculos XVII E XVIII, transitando pelo teatro e pela dança, priorizando a improvisação a partir da linguagem gestual e verbal. As improvisações priorizavam a técnica e a capacidade gestual dos atores, colocando o texto literário num segundo plano (FO, 1999, p. 57). A *Commedia Dell’arte* é herdeira das farsas⁹ representadas

⁷ Racconto: É uma narrativa, uma espécie de descrição.

⁸ Mistero Buffo: é uma série de monólogos breves realizados por Dario Fo, versando sobre temas bíblicos (PAVIS, 1999, p. 15).

⁹ Farsas: A farsa geralmente se associa a um cômico; era aquilo que apimentava e completava o alimento cultural e sério da alta literatura. Seus diálogos eram improvisados e irreverentes, retirados e inspirados na própria relação social da época; sua eficiência dependia da auto ironia, da astúcia verbal, da vontade de representar em qualquer lugar e da habilidade dos seus atores representar, que usavam máscaras grotescas (BERTHOLD, 2000, p. 34).

pelos bobos da corte da Idade Média, no qual o importante era a interpretação dos atores. Os atores desta manifestação artística recorriam a um roteiro pré-estabelecido e de diversos tipos de técnicas entre as quais as acrobacias, a *mimese*, a pantomimas¹⁰, possibilitando que os atores tornem-se orgânicos. Outra vertente que influenciara a *Commédia Dell'arte* é proveniente do carnaval através dos cortejos dos mascarados, as apresentações acrobáticas e as pantomimas (BERTHOLD, 2000, p. 35). Em relação aos festejos carnavalescos (BAKHTIN, 2002, p. 25), eles tem como principal motivação a ideia da renovação universal, reverberando-se nas saturnais romanas¹¹, colocando-se nas tênues fronteiras entre arte e vida. Os festejos carnavalescos não eram uma forma artística de espetáculo teatral, mas o trunfo da “liberação temporária do regime vigente. Esses festejos tinham grande importância na vida do povo, servindo como uma fuga provisória do cotidiano medieval. Durante os dias das comemorações carnavalescas, anteriores ao período da quaresma no qual as concepções e contemplação do mundo eram alteradas no momento que os componentes da sociedade ficavam livres para as alegres distrações carnavalescas. (BAKHTIN, 2002, p. 38).

A *Commédia Dell'arte* mantém relação com as celebrações carnavalescas misturando as acrobacias, os temas populares, as histórias complexas e as cenas maduras de amor, proporcionando que a *Commédia Dell'arte* sedimentasse a sua atuação no cenário teatral europeu. Sendo assim, a *Commédia Dell'arte* surge como uma representação teatral com forte teor de denúncia mostrando o seu inconformismo com o momento sócio-político e irradiando-se para o resto da Europa, conforme Scala (2003, p. 19), a *Commédia Dell'arte* era: “um teatro que surge na Itália e de lá se propaga para o restante da Europa. Suas repercussões são sentidas na França, na Inglaterra, na Espanha, na Alemanha e na distante Rússia”. A mim, nesta pesquisa, interessa este aspecto transgressor como essa habilidade para lidar com os acasos da cena.

¹⁰ Pantomimas: representação imitativa tanto pela voz quanto por gestos, jogo não verbal, sendo que na *Commédia Dell'arte* exprime-se através dos *lazzis* (PAVIS, 1999, p. 32).

¹¹ Saturnais romanas: as saturnais tinham por base a religiosidade, sendo comum a pobres e ricos, realizavam-se em dezembro e homenageava o deus Saturno. Durante as saturnais os escravos não podiam ser punidos, havendo assim um tratamento mais humano para eles. Dançavam nas ruas e em casa, havia a troca de presentes como bonecos feitos de argila e velas de cera (PORTINARI, 1989, p. 6).

2.1.1 Do Zanni ao Zanni Performer

O *Zanni* é um dos vários personagens-tipo da *Commedia Dell'arte*, caracterizado por ser uma Figura marginalizada socialmente sendo o empregado fiel e ágil de famílias abastadas da época. O interesse nesta Figura se deu não apenas pela sua marginalização, mas devido a sua postura transgressora, que subverte convenções ao falar por si mesma. Nos contextos supracitados, o *Zanni* procurou 'jogar' através de improvisações nas mais diversas situações que se apresentavam, sejam os espaços, os tempos, os espectadores, as situações criadas, enfim, tudo o que se apresentava no 'aqui-agora' durante as propostas incutidas nas obras em questão. O *Zanni* permeou todo meu trabalho nas artes da cena, alcançando todas as composições performáticas posteriores. Seu percurso evoca as culturas populares de onde veio e sua corporeidade peculiar.

Acredito que o *Zanni Performer* começa a ser germinado no ano de 2013, durante este que foi um trabalho autobiográfico, no qual foram retratadas muitas de minhas vivências futebolísticas. O *Zanni Performer*, por sua vez, vai trazer questões de outra ordem, como será explicitado adiante.

Os *Zanni* eram os criados fiéis que, com a sua malandragem, astúcia e rapidez, realizavam os mais diversos tipos de intrigas. O *Zanni* permite, por meio da sua comicidade, o *time* cômico, ao mesmo tempo em que, com a sua ingenuidade, deixa transparecer o lado humanitário do homem. Segundo Fo (1999, p. 33), "o *Zanni*, por estar sempre com fome e sedento por sexo, remete-nos às camadas desfavorecidas da nossa sociedade, movimentando-se com agilidade e rapidez, usando da malandragem para ludibriar e auferir vantagens". A abordagem de questões sociais e políticas a partir de um viés cômico, de deboche, muito me instiga.

Portanto, por meio desse processo, foi construído o personagem *Tio Élmo*, que trouxe características e peculiaridades semelhantes ao *Zanni* da *Commedia Dell'arte*. Ele movimenta-se com rapidez e agilidade, os olhos são arregalados, a respiração é rápida, por ora ofegante e, principalmente, auxiliando-se do aspecto vocal, às vezes falando com rapidez, tornando-se muitas vezes inaudível, numa espécie de *gramelot*¹²; noutras, age com pausas, sendo que o seu olhar é carregado

¹² Gramelot: técnica de ator que usa da imitação vocal, misturando elementos dialetais de várias fontes e jogos regionais faladas e verbalizadas sem um significado completo.

de malícia e malandragem. É fundamental pensar, ainda, para além destas características físicas, vislumbrando seu caráter e atuação social.

Tio Élmo foi um personagem extraído da vida real, o verdadeiro Tio Élmo, uma pessoa com o qual convivi profissionalmente por cinco anos. A pessoa que veio a ser o personagem era o responsável pela rouparia dos juvenis do Grêmio Futebol Porto-Alegrense contando, na época, com a idade de 65 anos. Ele era proveniente do Morro da Cruz, em Porto Alegre, e usava da sua malandragem e experiência de vida para enfrentar as mais diversas situações que a vida lhe apresentava. O personagem *Tio Élmo* foi elaborado auxiliando-se de técnicas teatrais utilizadas, ao mesmo tempo em que recorri a lembranças do meu passado futebolístico. O procedimento criador do espetáculo-solo partiu da observação de minhas memórias pessoais. Vieram à tona tanto a corporeidade quanto as peculiaridades da personalidade do referido personagem.

Naquele momento, recorri à *mimeses corpórea*¹³ que me impulsionou, via memória, codificação e imitação dos sujeitos, elaborar minha própria corporeidade. Escolhi traços, gestos, posições corporais, modo de olhar, falar e movimentar-se, que vieram contribuir na construção da corporeidade. Neste caso, a imitação enfatizou o corpo, voz e traços da sua personalidade, deixando latente o trinômio corpo-voz-mente. Ao mesmo tempo, esta composição se imbricava com o contexto social em que o Tio Élmo, meu antigo roupeiro do clube, habitava refletindo seu modo de olhar, falar, sentar e realizar as mais diversas ações. Luís Otávio Burnier destaca que

Observar e imitar no próprio corpo ações físicas de outras pessoas exige um treino especial. Primeiramente, deve-se saber observar [...]. Isto significa que, ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para o seu trabalho. [...]. Essas informações têm a ver com os componentes de uma ação física: sua intenção, seu élan, seus impulsos, os movimentos e seu ritmo: mas também todos os níveis de energia, os saltos e as qualidades de energia, com a organicidade, como o todo se articula, e a colaboração que emana dele (BURNIER, 1994, p. 215).

A minha observação, neste caso, foi ativada via memória. A *mimeses corpórea* proporcionou-me acessar um estado criativo propício à atuação. A imitação, através da observação da corporeidade do *Zanni* da *Comédia Dell'arte*, foi fundamental no meu processo criativo para a construção do personagem *Tio*

¹³ *Mimeses Corpórea*: é uma das linhas desenvolvidas pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Campinas, SP, Brasil).

Élmo. Ao trilhar esse caminho, consegui a potencialização de características inerentes ao personagem, não somente as percebidas exteriormente, mas também consegui trazer à tona aspectos íntimos de mim mesmo, como a minha própria experiência de vida conectada a peculiaridades inerentes ao *Zanni*. Jorge Larrosa Bondía vai argumentar filosoficamente sobre a experiência afirmando que ela “é o que nos passa, nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Cotidianamente, recebe-se inúmeras informações que afetam o ser humano, transformando a sua percepção, seja dos meios de comunicação, redes sociais, no convívio familiar e nos diversos locais em que o sujeito desenvolve suas atividades profissionais.

Trilhar este caminho possibilitou que o meu material original fosse revisitado novamente, ou seja, codificado corporalmente, formando uma espécie de “matriz” (SOUZA, 1998, p. 14) que pudesse ser acessada e controlada, possível de ser apresentada, posteriormente, com uma nova roupagem.

Figura 25 – Gilvani Bortoluzzi: Espetáculo-Solo *Futebol, Teatro e suas Sacanagens* (2014)



Fonte: (NIZER FONTOURA, 2014).

Consegui identificar, durante o percurso, algumas peculiaridades do personagem *Tio Élmo*. Ele era um exímio contador de histórias, auxiliando-se de ironias, principalmente quando se sentia incomodado com situações que não eram do seu agrado. Ele buscava, por meio da sua alegria inconfundível, realizar trapaças

e pequenas intrigas que descontraíam o ambiente. Devido à sua idade avançada e experiência de vida, era um sábio conselheiro, principalmente para os jovens, nos momentos de tensão que se enfrenta no dia a dia de um clube de futebol. O personagem *Tio Élmo*, assim como o *Zanni*, tenta em todos os momentos ‘jogar’ com a ideia de convencer as pessoas a embarcar nos mais diversos tipos de sonhos e devaneios.

Semelhante a ele, na primeira série de Performances desta pesquisa, o *Zanni Performer* tenta persuadir os passantes a comprar as suas mercadorias carregadas de sentidos relacionados ao capitalismo e à corrupção. Na segunda série de Performances, o *Zanni* atenta para questões ambientais. Estes aspectos serão aprofundados nos capítulos e subcapítulos seguintes.

Ao longo do processo de elaboração do espetáculo-solo, além da corporeidade e peculiaridades do *Zanni*, procurei, também, observar a sua visualidade, suas vestimentas com suas respectivas cores e nuances, os objetos que compunham as cenas do referido personagem sem esquecer a parte organizacional do espaço e do tempo em que o mesmo estava inserido no universo em que habitava. A coleta desse material ofereceu os subsídios necessários para que o personagem fosse construído. Muitos dos elementos supracitados permaneceram nas Performances.

A visualidade do trabalho foi composta pelo cenário, figurino, luz e objetos de cena. O figurino do espetáculo-solo era composto por camiseta, calção, meias e tênis, tudo preto. Para a realização das Performances, foi mantido o figurino anterior, mas a camiseta preta foi trocada por uma de cor clara, sendo acrescentada uma camisa de mangas compridas quadriculadas com botões e um boné. A predominância da cor preta e as características do figurino foram mantidas nas Performances pelo meu passado futebolístico e também porque desde o começo do Curso de Artes Cênicas, quando da realização de aulas práticas em sala de ensaios, o mesmo era usado. Igualmente, os *Zannis* são provenientes da região de Veneza, na Itália, e usavam esta vestimenta característica, com camisetas e calças com cores neutras, quando atuavam como empregados de ricos banqueiros, nobres e também quando trabalhavam como estivadores dos portos locais.

Os entrelaçamentos das peculiaridades do personagem *Tio Élmo*, elencadas no texto e presentes nas Performances realizadas pelo *Zanni Performer*, são a malandragem e astúcia que ambos possuem ao encararem as diversas agruras que

a vida lhes impõem, somente sendo adquiridas através da experiência. Durante a realização do curso de Mestrado, essas peculiaridades e características foram preponderantes para trazer novamente à tona a Figura do *Tio Élmo*, proporcionando subsídios para o percurso poético, nas discussões e elaboração do fazer performático do *Zanni Performer*.

2.2 AS PERFORMANCES

Durante o primeiro ano no curso de Mestrado no PPGART, foram desenvolvidas duas séries de Performances. A primeira intitulou-se *O Zanni Performer vendendo Ilusões* e contou com três versões, *I*, *II* e *III*. Nesta primeira série, acredito que transitei entre a minha própria preparação como *Zanni Performer* e uma obra de arte propriamente dita. Aqui era como se eu estivesse incubando a segunda série de Performances que veio depois. A segunda série foi intitulada *O Zanni Performer no Lixão* e também se desdobrou em três trabalhos com três títulos diferentes. A primeira foi o próprio nome da série, *O Zanni Performer no Lixão*, a segunda foi *Aqui ou Alixó* e a terceira foi *Reciclando (Des) Ilusões*. A segunda série de Performances foi realizada, em parte, no Grupo de Pesquisas Performances: arte e cultura, coordenado pela Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana, ligado ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPQ) e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A seguir serão descritas as seis Performances realizadas.

2.2.1 O Zanni Performer vendendo ilusões – I

A primeira Performance que realizei no PPGART foi *O Zanni Performer vendendo ilusões – I*. Esta Performance ocorreu no dia 9 de junho de 2016 nos corredores do Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com início às 15h30min, com duração de aproximadamente 70 minutos, com uma audiência itinerante estimada de 50 pessoas.

A referida Performance surgiu, primeiramente, como trabalho final da disciplina Cultura Visual e Espaços Expositivos – A, vinculada ao Programa de Pós-Graduação supracitado, ministrada pelos professores Dr. Lutiére Della Vale e Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo. Neste contexto, o objetivo principal da disciplina foi o

de proporcionar a construção de um diálogo com diferentes pensadores que abordam a perspectiva da Cultura Visual. Entre os principais autores e suas respectivas obras estão: Darley, com *Cultura visual digital: espetáculo y nuevos medios de comunicación*; Belidson Dias, com *O i/ mundo da cultura visual* e Fernando Hernández com as obras *Catadores da Cultura Visual: uma proposta para uma nova narrativa educacional* e *A Cultura visual como convite à deslocalização e ao reposicionamento do sujeito*. As leituras supracitadas da disciplina também me oportunizaram situar a pesquisa do *Zanni Performer* na perspectiva das práticas artísticas contemporâneas em espaços expositivos formais e não formais.

Como procedimento de criação procurei, na investigação em laboratório, a retomada da corporeidade do personagem *Tio Élmo*, no seu jeito de agir em seus diversos aspectos, entre os quais o seu modo de caminhar, de sentar, de falar, de mexer, de olhar, de se levantar, sempre recorrendo a *mimeses corpórea* do personagem-tipo da *Comédia Dell'arte*, o *Zanni*. A retomada desse material serviu para a transformação do antigo personagem teatral, o *Tio Élmo*, que se transmutou para a Figura do *Zanni Performer*. O caráter transgressor do personagem me permitia discutir questões levantadas na disciplina, visual e performativamente, quando optei por subverter objetos ícones do sistema capitalista e joguei com eles na Performance, como descreverei a seguir.

A visualidade da obra era composta pelo figurino com boné, camiseta cinza, camisa quadriculada com botões, bermuda, meias e tênis, buscando a aproximação com a simbologia de um trabalhador proveniente das classes populares. Outros objetos que auxiliaram a compor as características do *performer* eram um carrinho de supermercado. Dentro deste carrinho, havia uma sacola contendo moedas para troco, embalagens de supermercado com frases que remetiam à questão do dinheiro e laranjas. As frases (APÊNDICE A) remetiam diretamente a ditos populares sobre o capital. O carrinho, ícone das compras na internet, já trazia em si a ideia de compra. As embalagens com discursos sobre o assunto em questão somadas as recompensas em forma de laranja auxiliaram a compor a visualidade do comprar e ser comprado.

A ação do *Zanni Performer*, uma Figura semelhante a um vendedor ambulante, tinha o intuito, primeiramente, de vender apenas as embalagens de supermercado aparentemente vazias, mas contendo surpresas. As surpresas eram as frases sobre dinheiro. Notei que o foco do público estava nas laranjas, ficando

inicialmente instigado e curioso em ver o que continha dentro das embalagens. Sendo assim, o *Zanni Performer*, com suas peculiaridades, convenciu os espectadores a comprar primeiramente as embalagens, lendo o seu conteúdo.

Figura 26 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – I* (2016)



Fonte: (RAQUEL FONSECA, 2016).

O comprador recebia como brinde uma ou várias laranjas que remetiam aos corruptos “laranjas”. O termo “laranjas” no jargão político significa que determinadas pessoas emprestam seus nomes, possibilitando assumirem determinadas posições nos diversos setores da sociedade. As frases deveriam ser lidas pelo comprador para que ele recebesse a laranja. Nas pausas entre as leituras das frases, o *Zanni Performer* aproveitava para discursar sobre o momento político-social do país. O público reagia das mais diversas formas, às vezes com aplausos, outras com vaias, assobios e também realizando discursos sobre o momento político-social do país. Isto possibilitou subsídios para que eu jogasse com as situações através de diversas improvisações nas quais concordando com Castillo o

[...] espírito dessas experimentações artísticas relacionados à teatralidade era o de se posicionar contra os limites de todas e qualquer moldura – fossem eles de ordem espacial, institucional ou ainda relativos a territórios de competência artística -, o que confluía para fundamentar as bases híbridas da Arte Contemporânea, ou seja, o entrelaçamento de sujeito, objeto, espaço e tempo (CASTILLO, 2008, p. 192).

A Performance realizada pelo *Zanni Performer vendendo ilusões – I* foi finalizada com o som, simulado vocalmente, de uma ‘sirene’. Esta foi a primeira oportunidade em que atuei longe da caixa cênica, lançando-me no abismo do desconhecido. Aqui foi imperioso lidar com os imprevistos que se estabeleceram com o contato direto com o público.

A arte saiu de locais tradicionais e foi ao encontro do público. Artista e público fundiram-se na mesma obra, muitas vezes não se sabendo quem era o emissor e o receptor. A Arte da Performance só tem a sua manifestação edificada com a presença do corpo em arte. Ela é corroborada pelo *performer* em ação no tempo e espaço determinado da arte. Sendo assim, “os artistas exploram a sua temporalidade, contingência e instabilidade, compreendem sua importância na busca de novas formas de liberdade e no questionamento de convenções artísticas e sociais” (MATESCO, 2003, p. 531).

2.2.2 O Zanni Performer vendendo ilusões – II

A segunda Performance, *O Zanni Performer vendendo ilusões – II*, foi realizada no dia 24 de junho de 2016, no CAL da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) servindo também como trabalho final, agora da disciplina Teorias da Arte na Contemporaneidade, ministrada pela Profa. Dra. Nara Cristina Santos. A realização performática teve início às 14h, com duração de aproximadamente 55 minutos.

A questão escolhida para ser aprofundada nesta disciplina foi o espaço instituído das obras de arte, o museu e o teatro. Na realização desta obra, um dos objetivos já estava latente na abordagem anterior e foi preciso retirá-la de locais tradicionais do fazer artístico, rompendo com os cânones institucionalizados. A obra foi realizada numa sala de aula do CAL, proporcionando que a mesma fosse ao encontro do público e não vice-versa, como tradicionalmente ocorre. Ela ainda confundia a apresentação de um trabalho solicitado em aula com uma obra artística performativa.

A partir disso, a ideia dessa Performance foi inseri-la em um espaço-tempo cotidiano, no qual no mesmo momento que eu apresentava uma aula com *slides* isto era feito a partir da Figura do *Zanni Performer*. Isto possibilitou refletir sobre o tema proposto para a aula/performance: “a relação entre a Ação Básica de Arthur Danto e

Ação Física de Constantin Stanislávski”. Arthur Danto (1924-2012) argumenta filosoficamente sobre o conceito de ação no capítulo *Acciones y conceptos básicos* do livro *El cuerpo/El problema del cuerpo* (1999). O autor trata das ações no âmbito cotidiano. Constantin Stanislávski (1863-1938), por sua vez, se refere à ação na atuação teatral. Para Danto, as ações estão divididas em Ações Básicas e Ações Não Básicas, sendo que para que elas aconteçam deve-se levar em consideração o contexto em que estão inseridas.

El resultado filosófico de esto podría ser que somos capaces de realizar un análisis de lo que hace una acción básica sea una accion examinando los contextos em los que es evidente que solo ella adquiere esse status uma re-descripción de meros movimientos que le sobrevivem cuando están imbricados (DANTO, 1999, p. 73).

Figura 27 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – II* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Para o filósofo norte-americano, para que uma Ação Básica aconteça ela tem que estar obrigatoriamente atrelada a uma intenção, um objetivo definido, ou seja, deve existir uma razão palpável para que o agente tenha uma determinada motivação na realização de sua tarefa. Neste interim, Danto discorre sobre o que não considera uma Ação Básica denominando-a de Ação Não Básica. Portanto, uma Ação Básica não é provocada por outra ação, mas somente pelo sujeito que a realiza, sendo considerada uma ação primária. Sendo assim, a Ação Não Básica

seria originária e consequência de outra ação primária, ou seja, em função de uma Ação Básica.

A Arte da Performance, desde o seu surgimento nas décadas de 60 e 70 do século passado, se caracterizou por um corpo em ação, assim sendo, este mesmo corpo tem que estar realizando algo no tempo e no espaço. Essa ideia é explorada por Matesco quando o autor reflete sobre Pollock. Para ele a

[...] arte muda a partir de então, pois a ação pictórica tornou-se tão importante quanto o que estava sendo criado. A atenção deslocou-se gradualmente da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato de pintar. A *Action Painting* desenvolvida por Jackson Pollock cria uma referência que influenciará toda a arte nas décadas seguintes (MATESCO, 2009, p. 42-43).

Figura 28 – Jackson Pollock: *Acting Painting* (1952)



Fonte: (ARTSMAPER.COM, 2008)

Já o conceito de Ação Física foi desenvolvido pelo ator, diretor e pedagogo russo Constantin Stanislávski. Ao longo da sua trajetória artística, ele ficou desgostoso com o fazer teatral reproduzido, pois a cada nova apresentação os atores não conseguiam repetir a qualidade da anterior, com a mesma sinceridade interpretativa. Stanislávski buscava um método que resolvesse estes problemas dos atores que caíam nos estereótipos da ação. Ele acreditava no trabalho diário sobre si mesmo com disciplina e dedicação, sempre procurando superar-se a si mesmo,

criando uma segunda natureza¹⁴, diferenciando-se do corpo cotidiano. Passou por outras fases até chegar ao Método das Ações Físicas, pois através dela é que o ator alicerçava o seu trabalho, fixando e recordando suas ações na construção do personagem.

O pilar da realização performática foi ancorado nas teorias apresentadas nos *slides* da aula. Elas foram os subsídios para o *performer* elaborar o processo criador da obra artística, na qual o proponente trouxe exemplos práticos das ações dos dois teóricos supracitados pelo seu corpo de *Zanni Performer*.

A composição visual desta apresentação assemelha-se à anterior. A ação inicia comigo, inicialmente em sala de aula, saindo para pegar um material no xérox. Retorno ao ambiente com meu figurino, descrito anteriormente. O público era composto pela professora e alunos da disciplina Teorias da Arte na Contemporaneidade. Somente o fotógrafo e o cinegrafista sabiam que seria realizada uma Performance. Os alunos e a professora da disciplina no começo não entenderam o que estava acontecendo, pois se entreolhavam como a perguntar o que estava ocorrendo, muitos riam, outros interagiam com o *performer*, outros filmavam e fotografavam com suas câmeras de celular. Esta característica da surpresa na realização artística foi uma constante nesta primeira série de Performances realizadas. O elemento surpresa do *performer*, realizando ações fora de tempo-espço convencional, possibilitou que a obra fosse realizada no aqui-agora, no 'calor' do momento presente.

Eu comecei o deslocamento pelos corredores do CAL, imitando o barulho de uma 'sirene'. A 'sirene' foi incorporada às outras Performances porque marcava o início e fim da obra artística. Ela também realizava a simbologia que remete ao sinal do começo e fim da jornada de trabalho, comungando com a proposta da Figura do *Zanni*, que antigamente era o empregado de famílias abastadas. Na contemporaneidade, também pode-se fazer uma analogia ao tempo de trabalho nas grandes fábricas. Eu transitei nessas duas ações, aluno/*performer*, desestruturando padrões artísticos tradicionais, nos quais deveriam ser seguidos enquadramentos pré-estabelecidos como a definição do que é ator, o que é personagem, o que é *performer*. Aqui o *performer* é ele mesmo atuando, ou seja, ele é a obra. Este corpo

¹⁴ Segunda Natureza: Constantin Stanislávski insiste na ideia de que as habilidades do ator, assim como as do músico, devem ser afinadas por intermédio de exercícios diários. Tal prática torna-se a segunda natureza do ator.

oportunizou-me refletir que, quando performava, eu estava corporalmente ligado ao cerimonial artístico, indo ao encontro de mim mesmo como ser-humano-aluno-artista. Este corpo múltiplo, transitando nas Figuras aluno/*performer*, gerou reflexões sobre a possível relação entre a Ação Básica de Arthur Danto e as Ações Físicas de Constantin Stanislávski. Quando eu estava neste estado performativo, na Figura do *Zanni Performer*, as ações comungam com as ideias dos dois teóricos, pois essas mesmas ações revestiam-se de intencionalidade, pois conforme Danto (1999, p. 81) “acción es una descripción que se produce em virtude de um movimento cuando éste tien uma certa causa”¹⁵. A causa remete a uma ação que é propositiva. Enquanto aluno apresentador do conteúdo contido nos *slides*, as ações deste corpo cotidiano, conforme o autor, podem ser entendidas como Ações Básicas. A Performance tem o seu encerramento quando saio por uns instantes da sala e volto imitando novamente a ‘sirene’.

Figura 29 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – II* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Neste momento, reflito que não ocorreram ações propositivas revestidas de um teor sociopolítico, que sempre foram uma marca registrada da Arte da Performance. Posso afirmar que essa intervenção talvez não tenha sido uma

¹⁵ “A ação é uma descrição que se produz em virtude de um movimento quando este tem uma certa causa” (Tradução Nossa).

Performance, apenas um exercício de improvisação, semelhantes aos realizados na criação teatral. Talvez ela carregasse algumas proposições presentes na Arte da Performance como a intenção de confundir arte com vida cotidiana. Havia uma ideia de aproximar vida e arte, mas não havia ação propositiva transgressora além da tentativa de desmistificar o espaço da obra que, por sua vez, era tema da disciplina.

2.2.3 O Zanni Performer vendendo ilusões – III

Esta terceira preparação de mim mesmo como *Zanni Performer* inseriu-se na programação do I – Seminário (Des) ConFigurações e Subjetivações em Artes: Gênero, Sexualidades e Sustentabilidades. O evento foi promovido pelo Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB), com a curadoria da Profa. Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo. O evento aconteceu entre os dias 21 e 23 de setembro de 2016, no auditório do Centro de Ciências Rurais (CCR) da UFSM. A Performance ocorreu no dia 21 de setembro e iniciou às 11h30min, com duração de aproximadamente 75 minutos tendo como público os palestrantes, ouvintes e participantes das comunicações do Seminário.

A Performance *O Zanni Performer vendendo ilusões – III*, procurava, a princípio, estar em conformidade com a proposta temática do evento, a saber, as questões sobre gênero, sexualidades e sustentabilidades, especialmente no que toca a cultura *Queer*. Deste modo, optei por colocar nas frases, contidas dentro das embalagens plásticas, trechos do artigo *Mais definições em trânsito*, de Leandro Colling, cujo assunto era a teoria *Queer*. Portanto, a ideia de papéis com frases da primeira Performance reaparecem nesta terceira versão, porém com outros dizeres relativos ao tema do evento (APÊNDICE B).

O procedimento preparatório para este trabalho aconteceu em dois momentos. O primeiro foi anterior à realização da Performance, no qual realizei um estudo teórico sobre o tema para inserir-me no universo temático do Seminário. Este exercício possibilitou que eu me aproximasse e me ambientasse com um assunto até então praticamente desconhecido por mim. Portanto, precisei estudar o surgimento e o desenvolvimento da teoria *Queer* nos fins dos 80, nos Estados Unidos. Ela surge através de pesquisadores e por uma grande diversidade de ativistas. Uma das precursoras da teoria *Queer*, a pesquisadora Butler, afirma que o termo linguisticamente tem o intuito da degradação dos sujeitos participantes. Assim

Butler (2002, p. 58) discorre sobre a questão pois o: “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos”. A partir disso, com a divulgação da teoria Queer, os teóricos e militantes do movimento pretendem dar uma nova roupagem para ele, positivando-o. Na realização performática, isto afetava a todos os outros participantes com seus respectivos temas conectados com a proposta do Seminário, como foi demonstrado nas comunicações do evento.

Já o segundo momento foi realizado em laboratório em salas de ensaio auxiliado pela observação filmográfica, fotográfica e anotações das duas primeiras Performances. Atentei aqui para a adequação parcial de algumas características da corporeidade do *Zanni Performer*. O próprio tema do evento me fez refletir para alguns aspectos desta Figura que mereceriam atenção e recorte. Portanto, permaneci com o seu modo de caminhar, falar, de se mexer, pois o Seminário no qual seria apresentada a Performance tratava de temas que envolviam discriminações e o *Zanni* era uma Figura discriminada. Por outro lado, o tema exige uma postura mais discreta devido à delicadeza e gravidade do assunto em que, muitas vezes, é acrescentado de violência oriunda do preconceito para com os envolvidos. Entre as características do *Zanni* está a sexualidade latente, mas ela é marcada pela atitude machista e não pela denúncia. Este aspecto foi abandonado nesta apresentação, permanecendo apenas a ironia permeada pela sua malandragem na abordagem do tema ao debochar das atitudes conservadoras que não admitem a diversidade. Sendo assim, possibilitei que o trabalho fosse condizente com a proposta do evento.

Eu inicio a obra com o meu figurino e objetos das primeiras Performances. Após imitar uma ‘sirene’, eu comecei meu deslocamento pelo corredor lateral do auditório, realizando um discurso pré-roteirizado semelhante ao conteúdo das frases que estavam dentro das embalagens plásticas. Pude notar que ocorreu certa surpresa e desconforto por parte do público, pois eu, em muitos momentos, falava em um tom de voz bastante alto e, talvez também, por tratar-se de um tema que envolve muita discriminação por parte da sociedade. Pode-se pensar, ainda, que o público esperava por mais uma comunicação teórica e, de repente, surge uma Figura estranha gritando pelo auditório e empurrando um carrinho de supermercado com sacolas plásticas aparentemente vazias. Além disso, de qualquer modo, havia uma expectativa daquele público sobre o conteúdo da minha fala, afinal, os presentes estavam ali para discutir o assunto.

Na sequência da Performance, me dirigi para a mesa posicionada no palco do auditório, colocando-me na Figura de um palestrante convidado para o evento. O discurso continuava o mesmo, dito de forma pausada, deixando ecoar os saberes sobre o tema proposto no Seminário. Um palestrante, normalmente, não usa este tipo de corporeidade/postura e figurino. Após o estranhamento com a minha Figura, havia uma atenção naquilo que eu falava. Porém, a nova postura adotada na mesa me levou a criticar a arrogância presente em muitos pesquisadores no ambiente acadêmico. Apesar da minha grande admiração pelo meio acadêmico ao qual eu mesmo me insiro, é notória a aparição de algumas Figuras que se edificam na afirmação de seus territórios de saber de modo bastante arrogante. Assim, enquanto eu abordava esta arrogância de modo veladamente debochado, as pessoas tentavam entender o que eu estava falando.

Esta foi a performance do COMO eu agia e não do O QUE eu falava. Era disso que eu falava e não de um assunto que eu não dominava. A estranheza parecia ter deixado transparecer a ironia do *Zanni Performer*, mas de uma forma mais contida e respeitosa daquela que foi realizada nas duas primeiras Performances. Pela Performance não ter sido anunciada pelos organizadores do evento, muitos participantes pareceram confusos com a situação, pensando se aquilo seria uma comunicação ou um trabalho performático. Talvez poucos tenham percebido que eram as duas coisas amalgamadas.

Figura 30 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – III* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Pelo público naquele momento ser reduzido, consegui interagir com todos, mas ao contrário das duas primeiras Performances, minha corporeidade e forma de falar eram mais contidas, pois o tema do Seminário comportava essa proposta. Os espectadores interagiram comigo e, na sequência, a obra foi encerrada com a tradicional 'sirene'. Neste momento, refleti que foi importante a realização deste um trabalho que, para mim, vai se conFigurar como pré-performático. As três Performances me oportunizaram diferentes aparições em situações diversas que iam proporcionando uma espécie de modulação deste eu, o *Zanni Performer*.

Figura 31 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – III* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

A partir daqui, inicio a segunda série de três Performances. Este segundo momento me pareceu bastante diferente do primeiro. Aqui eu já não me sentia um *performer* em preparação, mas um artista em ação. As Performances já não pareciam ser estudos de presença performativa, mas obras. A primeira Performance foi *O Zanni Performer no Lixão*, realizada no dia 14 de outubro de 2016, na Central de Tratamento de Resíduos, no bairro Caturrita, distrito de Santo Antão, em Santa Maria/RS. Neste evento foram capturadas imagens que registraram a Performance. Posteriormente, foi criado um segundo trabalho que abarcou, entre outros elementos, algumas das imagens capturadas no evento supracitado. Ela foi apresentada em dois eventos como uma obra visual interativa com o nome de *Aqui*

ou *Alixo*. Um deles foi o *II Colóquio Internacional: Ética, Estética e Política*, que ocorreu nos dias 25 e 26 de outubro de 2016, no Anfiteatro Caixa-Preta, no CAL - UFSM, como parte de uma *ExposiAção*, com curadoria da Profa. Dra. Gisela Reis Biancalana. O outro foi no *I PerformAções*, no dia 29 de abril de 2017, na Sala Cláudio Carriconde do CAL-UFSM. A terceira versão deste trabalho é uma videoperformance intitulada *Reciclando (Des) ilusões*, que estará anexa à dissertação.

2.2.4 O Zanni Performer no Lixão

Esta segunda série tratou de questões ambientais latentes no mundo contemporâneo. Para a realização desta segunda série, utilizei um procedimento com teor antropológico que teve a pesquisa de campo como propulsora do fazer laboratorial. O campo me propiciou o “co-habitar com a fonte temática” (RODRIGUES, 1976, p. 106), possibilitando a incorporação e assimilação cinestésica-visual-sonora das pessoas e do meio pesquisado. A escolha por trilhar este caminho possibilitou-me que as memórias revividas por mim e oriundas da experiência de campo fossem levadas para a sala de ensaios desembocando em um minucioso trabalho técnico. Concomitantemente a pesquisa de campo, a preparação e o desenvolvimento da poética da obra, realizei uma revisão bibliográfica sobre as questões ambientais de maneira que me possibilitasse inteirar-me da proposta envolvida.

Atualmente, o mundo passa por uma explosão demográfica nunca antes vista na história da humanidade. Especificamente, no Brasil, nos últimos vinte anos isto tornou-se facilmente perceptível. Segundo os dados coletados no Censo de 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010, p. 5), “o país passou a ocupar a quinta posição como maior nação do mundo com cerca de 190.755.799 habitantes”. Este crescimento populacional verificado, principalmente após a virada do milênio, aliado ao grande avanço dos processos de industrialização, a urbanização desenfreada formou grandes bolsões de miséria na periferia de médias e grandes cidades. Também o imenso desenvolvimento tecnológico tem produzido um intenso consumo de várias fontes não-renováveis da natureza, levando quase ao total esgotamento e colocando em risco o equilíbrio de diversos ecossistemas. Segundo Theis (1996, p. 54): “o processo de degradação

ambiental foi amplamente acelerado com a Revolução Industrial e com a corrida pelo desenvolvimento econômico”.

Os dados publicados no ano de 2013 pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE, 2013, p. 7), através do “Relatório Territorial Brasil 2013”, apontam o Brasil como a segunda pior distribuição de renda entre os países membros, só perdendo para o México. A decorrência de tudo isso é que uma grande parcela da população vive em condições sub-humanas e de precariedade buscando formas alternativas de manutenção. Isto foi vivenciado por mim em pesquisa de campo. As condições de precariedade e sub-humanas tanto das recicladoras componentes da Associação dos Recicladores do Pôr do Sol como dos trabalhadores da Central de Tratamento de Resíduos mostram-se quase insuportáveis, devido as péssimas condições de insalubridade às quais estavam submetidas. Entre elas, estava o cheiro desagradável do chorume, a grande exposição com materiais de alta periculosidade e, principalmente, a baixa estima devido os baixos salários, falta de escolaridade e perspectivas sombrias para soluções de médio-longo prazo.

Uma das soluções vislumbradas para tentar amenizar o grande crescimento do impacto ambiental no planeta é a de coletar, relacionar e dar um destino condizente a milhares de toneladas de resíduos de materiais que diariamente são produzidos. Este vem sendo um dos papéis que a Associação dos Recicladores do Pôr do Sol de Santa Maria desempenha, mas que sofre com o apoio quase inexistentes dos órgãos estatais verificados em conversas informais que mantive com as recicladoras.

Os dados apresentados pela pesquisa encomendada pela Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública e Resíduos Especiais (ABRELPE, 2010, p. 33), me revelou que a produção de lixo do brasileiro cresceu em 6,8 %, se comparada ao início dos anos 2000. Os dados foram pesquisados no espaço de dez anos realizando-se uma média deles no final do período. Estes dados me mostram que esses índices são seis vezes maiores do que o crescimento da população das cidades no mesmo período. Para Abreu (2001, p. 18), no Brasil “cada pessoa gera durante toda a vida uma média de 25 toneladas de lixo”. Estes dados me chocam profundamente, pois o planeta Terra já começa a dar sinais que está no seu limite, visto os problemas do buraco na camada ozônio, chuva ácida e, principalmente, o lixo sem destinação que impacta a água do lençol freático entre outros problemas. Estas questões afetam todos os seres humanos, porque todos sabem delas, mas

estar perto deste lixo e das pessoas que trabalham diretamente com ele afetaram-me de outra forma, na carne.

Outros dados alarmantes que levo em conta é que a coleta de lixo, no ano de 2010, teve um crescimento em 7,7 % quando 54,1 milhões de toneladas foram recolhidas a mais. No entanto, cerca de 23 milhões de toneladas de lixo ainda não possuem um tratamento adequado em aterros sanitários tendo por destino os antigos lixões. Este número me parece gigantesco e me faz pensar se não começarmos a atacar o problema em várias instâncias como, por exemplo, no investimento em políticas públicas sérias, nas quais os recursos sejam mesmo aplicados para o fim a que foram destinados.

No Brasil, a grande crise financeira que assola o país, aliada à imensa quantidade de materiais despejados na natureza diariamente, tem levado diversas famílias a recorrerem à coleta de material reciclável para a obtenção de renda e assegurarem a sua sobrevivência. Segundo Medeiros e Macedo (2006, p. 21), no Brasil, em 2010 “a estimativa de catadores de materiais recicláveis estaria na casa de quinhentos mil”. Em Santa Maria¹⁶ o

[...] secretário de Meio Ambiente, André Domingues, afirmou, ainda que em outubro do ano passado, que a coleta seletiva por contêineres em Santa Maria terá de esperar, pelo menos, até setembro. No último domingo, em um *post* do *Facebook*, o prefeito Jorge Pozzobom publicou: “Indignação, estamos com dificuldades financeiras, não conseguimos pagar contrato para domingo e feriado e, me perdoem a expressão, uns vagabundos fazem isso com nossa cidade”. Moradores reclamam constantemente nas redes sociais sobre o acúmulo de lixo que entopem bueiros, nas ruas e bairros (DIÁRIO DE SANTA MARIA, 17/02/2018).

Isto vem ao encontro das ideias desenvolvidas no parágrafo anterior, pois se conforme a reportagem do supracitado jornal, já que o poder público está com dificuldades financeiras, não seria mais fácil e inteligente oferecer subsídios para que um maior número de pessoas que não está no mercado de trabalho conseguisse condições para realizar a coleta de lixo para reciclagem? Estas são interrogações que ao longo do desenvolvimento da minha pesquisa começaram a me intrigar, pois consigo refletir que na realização performática a política, em geral, e o lixo, deveriam entrelaçar-se.

Com o objetivo de familiarizar-me com o universo onde foi realizada a pesquisa de campo, propus uma oficina com as recicladoras da Associação dos

¹⁶ Conforme notícia publicada no Diário de Santa Maria no dia 17 de fevereiro de 2018, reproduzi um trecho da matéria assinada pela jornalista Pâmela Rubin Matge, com o título de “Santa Maria tem 121 focos de descarte irregular”.

Recicladores do Por do Sol. A seguir, elenco a definição de alguns termos que facilitaram meu entendimento e, conseqüentemente, a ambientação da proposta. As primeiras interrogações que me surgiram quando se fala sobre a coleta de material reciclável é distinguir o que é “lixo” e o que é “resíduo”. Essa distinção nem sempre é clara para a maioria da população. Essa confusão entre os termos ocasiona entraves para a destinação adequada/consciente dos resíduos que são produzidos nas cidades. Conforme Logarezzi, isto

[...] acarreta uma má destinação do material final, pois a maior parte do material que é descartado poderia ter um melhor destino, ocasionando um aumento de renda para as famílias que estão envolvidas com a coleta, ao mesmo tempo em que o meio ambiente sofreria uma menor quantidade de danos (LOGAREZZI, 2004, p. 27).

Diversas campanhas publicitárias tem enfatizado a diferenciação entre “lixo” e “resíduos sólidos” proporcionando um destino adequado aos milhares de dejetos produzidos diariamente. A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2010, p. 31) tem a seguinte definição sobre lixo que são “restos das atividades humanas, considerados pelos geradores como inúteis, indesejáveis ou descartáveis podendo se apresentar no estado sólido e líquido, desde que não seja passível de tratamento”.

Portanto, é considerado lixo tudo aquilo que não apresenta nenhuma serventia para quem o descarta podendo, para o outro, transformar-se em matéria-prima de um novo produto, ou seja, tornar-se resíduo sólido aproveitável. Vive-se tempos em que se busca conscientizar a população para diminuir o consumo desenfreado, reaproveitando e reciclando materiais, no intuito de possibilitar que muitas famílias consigam depender desses resíduos sólidos para a sua sobrevivência. A implementação desses processos possibilitaria a economia de energia e recursos naturais, além de aumentar a vida útil dos aterros sanitários.

A partir disso, o lixo e os resíduos são sobras de uma atividade qualquer. Para caracteriza-los como um ou outro depende da valoração social, econômica e ambiental que lhe é atribuída no exato momento em que ele é coletado. Segundo Logarezzi

[...] ao descartar resíduos sem preservar seus valores potenciais, isto se transformara em ‘lixo’, adquirindo aspectos de inutilidade, sujeidade, imundície, estorvo e riscos. Outra forma de classificar o ‘lixo’ é quanto a sua utilidade após ele ter cumprido a sua função primeira. O lixo pode ainda ser classificado de acordo com suas características físicas, químicas e biológicas. O lixo também pode ser classificado como reutilizável, quando

ele pode ser reaproveitado de forma inteira, sem que o objeto em questão seja destruído e possibilitando que ele se adapte a uma nova função. O 'lixo' também assume a classificação de reciclável e inservível. O primeiro é usado como matéria-prima para a confecção de novos produtos, através dos processos de reciclagem existentes, o resíduo reciclável seco e a compostagem, que trata de beneficiar o resíduo reciclável úmido. Já o lixo inservível é aquele que em um contexto determinado, levando-se em conta o local e a época não tem serventia para ser utilizado e reciclado (LOGAREZZI, 2004, p. 23).

Uma das principais características da reciclagem é tratar o lixo como matéria-prima, que é reelaborada e reaproveitada para a criação de um novo produto, trazendo muitos benefícios para a população, entre os quais a diminuição da quantidade de lixo enviada diariamente aos aterros sanitários, a extração de recursos naturais provenientes do lixo, a diminuição do consumo de energia com promoção da conscientização da sociedade a respeito do destino do lixo e dos problemas ambientais gerados. Além disso, pode-se oportunizar a milhares de famílias excluídas do sistema de trabalho auferirem o seu sustento. Conforme Pires (2002, p. 15), em relação a reciclagem: “o incentivo da sua prática é benéfico para a sociedade em variados graus, devendo a sua prática ser incentivada”.

Os Catadores de Material Reciclável são os trabalhadores que vivem no entorno das cidades recolhendo os resíduos sólidos recicláveis como papelão, alumínio, vidro entre outros. Ainda conforme Pires, os

[...] catadores desenvolvem um papel de grande relevância social e ambiental, pois ele de certo modo, realiza um trabalho público cuja responsabilidade seria do governo local, o qual não assume efetivamente a sua responsabilidade. Esses trabalhadores, entretanto, não tem o merecido reconhecimento, e não raro são confundidos com mendigos, acabando por viver de maneira exclusiva, desconhecendo os seus direitos e forma de reivindicá-los (PIRES, 2002, p. 17).

A atividade de catador frequentemente tem o envolvimento de toda a família, seja no trabalho de coleta de material na rua ou no local de separação/reciclagem. Consoante a Gonçalves (2003, p. 30) os catadores são “uma categoria profissional nova, os estudos que envolvem esse tema se intensificaram só a partir de 2001. Hoje, estima-se que 1 em cada 1000 brasileiros é catador sendo que 3 em cada 10 gostariam de continuar na cadeia produtiva de reciclagem”. Gonçalves ainda cita em sua obra os diversos tipos de catadores existentes afirmando que os

[...] catadores são classificados em Trecheiros: catadores que vivem no trecho entre uma cidade e outra e catam latas de alumínio para comprar comida; Catadores Individuais: catadores que preferem trabalhar independentes, puxam carrinhos, muitas vezes emprestados pelo

comprador ou atravessador; Catadores Organizados: em grupos auto-gestionários, onde todos são donos do empreendimento, legalizados ou em fase de legalização como cooperativas, associações e ONGS (GONÇALVES, 2003, p. 33).

Os catadores organizados foram os que tive a oportunidade de vivenciar na pesquisa de campo, na oficina com as recicladoras e na Performance presencial. A partir disso, fica claro que os catadores das ruas e dos lixões realizam a coleta de materiais recicláveis passíveis de aproveitamento e de valor comercial, e não um amontoado de lixo. O trabalho do catador está baseado em recuperar dejetos que, em determinado momento, servirão de mercadoria e, mesmo estando categorizados como lixo, possuem valor comercial podendo voltar novamente para esse mesmo circuito comercial.

Esta revisão bibliográfica, conjuntamente com a pesquisa de campo, me ajudou no sentido da criação de uma atmosfera propícia para a potencialização da poética para a realização performática o *Zanni Performer no Lixão*, que passo a descrever na sequência.

Figura 32 – Central de Tratamento de Resíduos de Santa Maria



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

A Performance presencial *O Zanni Performer no Lixão*, foi realizada no dia 14 de outubro de 2016, na Central de Tratamento de Resíduos, administrada pela Companhia Riograndense de Valorização de Resíduos (CRVR), no bairro Caturrita,

em Santa Maria/RS. O trabalho iniciou às quatorze horas com duração de aproximadamente três horas.

Para a realização da Performance *O Zanni Performer no Lixão*, realizei um trabalho preparatório, com algumas imersões na Comunidade Associação dos Recicladores do Pôr do Sol (ARPS), no bairro Alto da Boa Vista, em Santa Maria/RS, entre os dias 12 e 16 de setembro de 2016. Esta imersão ocorreu por meio do desenvolvimento da pesquisa de campo via Observação Participante e aplicação de uma oficina para a criação de Performances, através dos Jogos Teatrais promulgados pela pedagoga norte americana Viola Spolin (1906-1994). A Observação Participante, enquanto metodologia de investigação qualitativa, tem a sua origem vinculada à Antropologia Cultural. Foi o antropólogo polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942) quem primeiramente realizou a sistematização das regras metodológicas que abastecem a pesquisa antropológica. A principal característica do método é que somente a imersão diária em uma determinada cultura é que o antropólogo obterá subsídios para compreendê-la. Como artista, apropriei-me, apenas, de alguns pressupostos desta metodologia, a partir disso, a

Observação Participante é realizada em contato direto, frequente e prolongado do investigador com os atores sociais nos seus contextos culturais, sendo o próprio investigador instrumento de pesquisa. Requer a necessidade de eliminar deformações subjetivas para que possa haver a compreensão de fatos e interações entre sujeitos em observação, no seu contexto (CORRÊA, 1999, p. 31).

Um dos momentos que compusera a Observação Participante foi a oficina, na qual apliquei os Jogos Teatrais. No que se refere aos Jogos Teatrais, um dos nomes que se consolidou nessa área é o de Viola Spolin. A técnica desenvolvida pela americana proporciona, através de improvisações a partir de jogos, que os atores/jogadores criem um estado propício para despertarem para a criação. Um de seus objetivos é promover a disponibilidade em suas ações no jogo. O seu livro mais conhecido contém aproximadamente 220 exercícios enfatizando os jogos improvisacionais. Esse livro influenciou toda uma geração americana dos anos 50 do século passado, no teatro, cinema e televisão e continua sendo um forte referencial para muitos artistas. O primeiro contato profissional da pedagoga americana com os jogos aplicados a atividade teatral foi entre os anos de 1924 e 1927 quando ela lecionava na Escola de Treinamento Educacional da *Hull House*. Segundo Camargo (2010, p. 9), ela: “propunha o treinamento a partir dos jogos de grupo, ginástica, dança, arte dramática, teoria do jogo e problemas sociais”. A partir desse contexto

[...] podemos identificar determinados pontos conceituais e práticas que antecedem e complementam o sistema de jogos teatrais tão bem conhecidos em nosso país, na configuração proposta por Viola Spolin. Duas concepções centrais e singulares na arquitetura do trabalho de Spolin, a primeira é de jogo, a segunda de teatro (CAMARGO, 2010, p. 6).

Os Jogos Teatrais promulgados por Viola Spolin pretendem, através das várias improvisações, que o ator/jogador desenvolva o foco, a atenção, a concentração, a adaptação, a percepção, a imaginação entre outras habilidades. Segundo Camargo

[...] a vitalidade do jogo reside no processo criativo de jogá-lo. Pelo seu caráter dinâmico o jogador de um jogo nunca pode ser o mesmo duas vezes, apesar do número de repetições e/ou da permanência dos membros do grupo jogador. É por isto que os jogos podem ser jogados repetidamente, com satisfação sempre crescente (CAMARGO, 2010, p. 7).

Esta satisfação se dá no aqui-agora e, portanto, promovem momentos em que não é possível pensar muito, pois a ação é instantânea. Um ponto de contato com meu trabalho, observado a partir da aplicação da proposta da americana, é que no momento da realização dos jogos com improvisações, as recicladoras/jogadoras não racionalizaram, mas entregaram-se de corpo e alma, despertando o seu estado criativo. Para Boyd o jogo: “parece oferecer uma libertação mais adequada da vida emocional do jogo que qualquer outra atividade” (apud CAMARGO, 2010, p. 10). Essa metodologia foi escolhida por motivos relacionados a este trabalho que está no seu momento derradeiro, ou seja, promoveu uma aproximação com os membros da comunidade na tentativa de mergulhar corporalmente no contexto e absorver impressões e sensações advindas daquele cotidiano.

O trabalho com os Jogos Teatrais proporcionaram que as jogadoras/recicladoras trabalhassem inicialmente com a ludicidade passando gradativamente para jogos mais elaborados facilitando minha aproximação com elas e, conseqüentemente, a coleta de material criador para mim. Optei por participar na aplicação dos diversos jogos para criar momentos nos quais acontecesse uma vivência próxima de mim com o grupo das recicladoras. Num primeiro momento, as participantes mostraram-se retraídas, talvez pela presença de alguém estranho ao grupo delas. Com a aplicação dos diversos jogos elas foram ficando à vontade e críveis no desenvolvimento das diversas ações.

Inicialmente, foram realizados os jogos de aquecimento (APÊNDICE C), preparando-as corporalmente. Esses jogos não priorizam a competição, mas oportunizaram que as jogadoras/recicladoras não se entregassem a racionalização,

colocando-se no momento presente, no calor do 'aqui-agora'. Em um segundo momento, elas já estavam mais abertas e familiarizadas à proposta. Na sequência, recorri aos Jogos de Transformação (APÊNDICE D). Em uma primeira etapa, os jogos foram desenvolvidos com objetos reais, de maneira que as recicladoras/jogadoras pudessem codificar os mesmos corporalmente. Já, subseqüentemente, o trabalho com objetos imaginários proporcionou que as recicladoras/jogadoras despertassem a imaginação, a concentração e a atenção, componentes das "Leis do Homem em Ação" codificadas por Constantin Stanislávski. Aqui foram aplicados jogos que trabalhassem com objetos imaginários objetivando, principalmente, que eu pudesse observa-las em suas escolhas, seus movimentos, gestos, ações em diversos níveis de altura, variação das velocidades, entre outras qualidades do movimento relacionadas as suas propostas no jogo.

O trabalho de observação foi registrado para ser utilizado nos laboratórios de criação. Esta proposta se configurou, por um lado, como uma contrapartida a comunidade investigada, pois as mulheres tiveram oportunidade de expor seus problemas com liberdade de expressão durante a oficina. Por outro lado, oportunizou ao proponente conhecer a comunidade, estabelecendo um contato próximo com as pessoas, adquirindo subsídios para a criação da Performance *O Zanni Performer no Lixão*.

Posteriormente, através do registro da oficina ministrada e da análise do diário de campo e do material fotográfico e filmográfico da oficina, captei diversas referências de movimento como os gestos e as ações supracitados. Entre elas destacam-se elementos fundamentais para o trabalho do *performer* como a corporeidade das recicladoras considerando o foco, os ritmos da respiração e os inúmeros tipos de vozes, que muitas vezes formavam uma espécie de *gramelot* melodioso. A partir disso, a observação das recicladoras me auxiliou na criação de uma corporeidade semelhante a elas, que se materializou na corporeidade do *Zanni Performer no Lixão*. No corpo das recicladoras, principalmente nas de maior idade, pude notar um tônus com baixa densidade, quase chegando à prostração. Isto contrastava com seus semblantes tensionados que traziam marcas de um passado-presente-futuro sem perspectivas.

Além da oficina, também visitei o local diversas vezes e conversei com outros trabalhadores de lá. A Associação de Recicladores do Pôr do Sol (ARPS) é formada por vinte mulheres. Este projeto foi fundado pela Sociedade Vicente Palloti, no ano de 2010, que forneceu o terreno com as instalações no assentamento Alto da Boa

Vista. A Associação conta com uma equipe diretiva, sendo supervisionada por um Chefe de Transportes. Os participantes buscam independência administrativa e a autogestão pelos membros é sua principal reivindicação. Esta proposta vai possibilitar com que eles passem do *status* de associação para o de cooperativa, fato que não ocorre no momento em virtude de questões políticas e burocráticas, entre as quais a regularização do terreno.

O organograma de trabalho divide-se por etapas e grupos. Os componentes da equipe administrativa, ligados à Sociedade Vicente Palloti, mapeiam os pontos de coleta do material reciclável cuidando também da parte contábil. A partir dessas informações, os dados são repassados ao Chefe de Transportes e à líder das catadoras que vão para as ruas realizar a coleta, conduzidas por um caminhão cedido pela Prefeitura Municipal de Santa Maria. No momento em que uma parte da equipe está nas ruas coletando o material, o restante do grupo permanece no galpão das instalações, separando o material recolhido anteriormente. Em seguida, o material é compactado em uma prensadora e estocado por um período de, no mínimo, trinta dias. Somente a partir de uma boa quantidade acumulada é que esse material vai para a venda.

Em conversas informais com as recicladoras, elas me informaram que a grande maioria delas não possui o ensino fundamental. A mais jovem tem vinte e dois anos e a mais velha setenta anos. Elas relataram que um dos principais motivos que as leva a trabalhar nesse ramo de atividade é a falta de escolaridade. Para elas, este trabalho é consequência da falta de qualificação para outros setores do mercado de trabalho, além do fato de residirem perto da Associação. As recicladoras têm a sua jornada de trabalho de segunda a sexta-feira, das nove às dezessete horas. Elas não possuem salário fixo e nem carteira assinada. Conforme o material acumulado é vendido, o dinheiro resultante é repartido de forma igualitária entre elas. O lucro gera aproximadamente a média de um salário mínimo por mês. Elas recebem três refeições diárias, café da manhã, almoço e lanche da tarde. Se não houver faltas ou justificarem essas mesmas faltas, no final do mês elas recebem uma cesta básica fornecida pelo Programa Mesa Brasil.

Figura 33 – Associação dos Recicladoras do Alto da Boa Vista (ARPS)



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2016).

Para a realização da Performance na Central de Tratamento de Resíduos, também busquei observar atentamente os meus arquivos fotográficos, filmográficos e as anotações da Observação Participante realizadas na Associação das Recicladoras. O peso da situação, a insalubridade, o cheiro, a instabilidade salarial e baixa autoestima das mulheres em relação a si no que se refere ao seu próprio conhecimento do mundo apareceram no meu corpo durante o trabalho laboratorial de criação. A experiência adquirida em campo também instaurou em mim uma densidade muscular alta, um tônus tenso, que parecia não ser o mesmo do *Zanni* da primeira fase. Este tônus, prostrado as vezes e tenso outras, trazia traços daquele contexto pesado e desanimador, ao qual elas estavam necessariamente submetidas. Assim, ao realizar a *mimeses corpórea* das recicladoras, me surgiu a Figura do *Zanni Performer no Lixão* que, obviamente trazia apenas traços daquele que outrora performou na UFSM.

A visualidade foi composta principalmente pelo figurino com camisa, calça e coturnos na cor preta. Também ajudavam a compor o visual do *performer*, as luvas e os protetores do antebraço na cor branca e uma máscara de gás lacrimogênio cedida pelo Batalhão de Operações Especiais (BOE) da Brigada Militar de Santa Maria. A predominância da cor preta nas minhas vestimentas possibilitou esconder a imundície na qual eu e aqueles trabalhadores estávamos inseridos. Estas cores, neutras e, em grande parte escuras, pareciam revelar que eu e aqueles profissionais

estávamos sendo tragados inconscientemente para um estado de marginalidade e invisibilidade que era muito comum nos *zannis* da época medieval. O escuro também protagonizava um contraste com a cor branca no meu antebraço e nas luvas evocando uma limpeza que, naquele momento, eram inexistentes.

Um detalhe importante a ser destacado é que a Central de Tratamento de Resíduos, antigamente conhecida como “Lixão da Caturrita”, tem a extensão de aproximadamente doze hectares, localizada no distrito de Santo Antão, no município de Santa Maria, ou seja, um território de lixo bastante extenso. A Central recebe em média setenta caminhões de resíduos por dia, provenientes de quinze cidades da região central do estado. Na Central, existem diversos setores, nos quais é proibido o acesso do público por motivos não explicitados pelos responsáveis pelo local. Em outros mais restritos, é permitida a visita com fotografias e filmagens, com um agendamento prévio e acompanhada pelo supervisor. Este contexto corrobora com as ideias que exponho na revisão bibliográfica, no início deste subcapítulo, quando aprofundei teoricamente a questão ambiental nas suas diversas peculiaridades. Visualizar e visitar esta realidade estudada causou um forte impacto em mim.

Outro fato que gostaria de ressaltar é que, até a efetivação da Performance presencial, foi despendido um grande esforço no sentido de negociar a minha entrada no local. Foram quase quarenta dias com telefonemas para o supervisor e inúmeras visitas ao local até que ocorresse a ação performática. A empresa que administra a Central de Tratamento de Resíduos de Santa Maria é a “Companhia Riograndense de Valorização de Resíduos” (CRVR), também possuindo unidades nas cidades de Giruá, Minas do Leão e São Leopoldo. Na negociação para adentrar no local, ocorreram diversas perguntas se as gravações dos vídeos iriam passar na TV ou se seriam disponibilizados na internet, se as fotografias seriam publicadas em jornais e revistas, quantas pessoas estariam envolvidas na ação, entre outras.

Nesse trabalho performático, não procurei contar alguma história ou executar alguma ação previamente ensaiada, existia apenas a minha presença, com os elementos constitutivos de sua visualidade. Estes elementos visuais construíram a obra que se impunha no meu corpo com toda força vital de estar ali, com aquelas pessoas no meio daquele lixo enorme, com aquele cheiro tão forte. O setor onde foi permitida a realização da minha Performance é conhecido como “Reciclagem”. Este setor tem doze funcionários, entre homens e mulheres, com uma jornada de trabalho, de segunda a sexta-feira, das nove às dezessete horas e aos sábados das nove às treze horas. Estes funcionários foram o público da obra.

Figura 34 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer no Lixão* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Figura 35 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer no Lixão* (2016)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Nos registros fotográficos acima, apareço em Performance, de costas. Logo ao adentrar no local performático/trabalho, senti uma espécie de estranhamento por parte dos trabalhadores, muitos não entendiam o que estava acontecendo, conversando entre si em voz baixa. Eu ouvia eles se perguntando se eu seria, por acaso, algum funcionário novo ou algum fiscal. Por alguns momentos, aquele corpo estranho no ambiente tornou-se inconveniente para eles. Acredito que isso se deveu pela roupa e, principalmente, pela máscara ser diferente das usadas por eles, até porque havia comigo a captação de imagens. Neste momento da Performance, eu entendia os trabalhadores como espectadores que estariam focados na obra artística. Com o desenvolvimento da Performance, me percebi incorporado paulatinamente ao ambiente e a obra passou a ser construída conjuntamente com os trabalhadores. Portanto, no momento da realização da obra, eu desnudava minhas possibilidades ou impossibilidades corporais. Eu, no momento inicial, não levei em conta as limitações impostas por esta obra em andamento. Aos poucos, foi impondo-se sua força implacável, o calor, o cheiro, o peso do trabalho braçal e o inevitável pensamento sobre questões ambientais que parecem reais e distantes, simultaneamente, no dia a dia. É estranho pensar que, o ser humano, de modo geral, parece ter consciência dos problemas ambientais do planeta, em especial aqueles causados pela produção excessiva de lixo, mas continua produzindo. Sendo assim, o meu corpo tornou-se mais um trabalhador e foi literalmente jogado para dentro do lixo, não existindo emissor e nem receptor, um corpo indivisível, simplesmente um corpo compondo a obra artística. Segundo Zumthor o meu

[...] corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, e ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais sem dúvida pervertem nele mesmo seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Em um momento subsequente da Performance, o público/trabalhadores/*performers*, estavam todos totalmente envolvido com a tarefa de seleção dos resíduos e eu passava quase despercebido. Este aparente desprezo ajudou-me na construção da obra, pois eu estava totalmente imerso no ambiente. Com essa aparente negação da arte, e por observar a grande quantidade de resíduos desperdiçados que a cada momento eram despejados pelos caminhões, desde braços de bonecas, panfletos de propaganda política, pedaços de lençóis,

enfim, os mais variados itens de consumo doméstico, pude também pensar no momento político-social brasileiro. Eu pensava nos desmandos da classe política arrastando o país para um mar de lama que parecia ser aquele lixo, todos desprezando e negando direitos obtidos pela classe trabalhadora, semelhante às agruras que o *Zanni* enfrentava desde a Idade Média.

Outro fato que me influenciou na realização da obra foi a presença do chorume que exalava um cheiro de enxofre muito forte. A máscara que eu portava não possuía filtro. Tive vômitos, náuseas, ardência nos olhos e uma forte dor de cabeça. Esses sintomas proporcionaram sensações alucinantes fazendo com que eu caísse dois tombos em cima dos montes de lixo. Em nenhum momento pensei em desistir, o estado de improviso se fez presente. Os limites da minha intervenção naquele contexto foram determinados de antemão pelo supervisor geral e consistiam em separar vidros e embalagens plásticas que deveriam ser colocadas dentro de um tambor. Eu também deveria atentar para não ser encoberto pelos resíduos puxados pela retroescavadeira. Esses resíduos deveriam ser puxados e colocados para cima da esteira. Minhas ações performáticas deveriam se limitar as determinações do supervisor. Esta Performance desprende um grande esforço mental e físico da minha parte. Os sintomas supracitados e as suas reações foram realizados ininterruptamente por aproximadamente três horas. O encerramento da Performance ocorreu quando eu cumprimentei cada um dos trabalhadores, descendo as escadas, imitando a 'sirene' e dirigindo-me para o portão de saída.

Finalmente, é interessante notar que a maioria das fotos revelam os indivíduos de costas. Em conversa informal com o responsável pela captura das imagens, Mateus Scota, ele revelou-me o seguinte motivo do ocorrido: o posicionamento em que ele foi colocado pelo supervisor responsável pelo setor denominado 'Reciclagem', determinava o ângulo que a captura das imagens era efetivada. Inconscientemente, este fator proporcionou-me que eu refletisse em relação aos personagens da primeira e da segunda série das realizações performáticas e também o *Zanni* da *Commédia Dell'arte* medieval e que, nos dois casos, é um trabalhador marginalizado. Na primeira série, sou um vendedor tentando a venda de embalagens, que enfrenta as agruras que o capitalismo selvagem do mundo contemporâneo lhe impõe, no qual direitos e deveres proporcionam que o fiel da balança favoreça quase que na totalidade os deveres, relegando os direitos quase ao ostracismo. Já na segunda série, sou um trabalhador braçal na acepção da própria palavra. No terceiro caso, por ser o empregado fiel de

famílias abastadas e estivador de portos da época medieval, há inexistência de direitos trabalhistas. Isto só vem reforçar a invisibilidade que as recicladoras da Associação e os trabalhadores da Central de Tratamento de Resíduos, em função dos fatores supracitados anteriormente, enfrentam, como por exemplo, a falta de escolaridade, baixos salários, entre outros.

As duas Performances que serão apresentadas na sequência são uma instalação interativa e uma vídeoperformance, com edição das imagens da Performance presencial *O Zanni Performer no Lixão*.

2.2.5 Aqui ou Alixo

Aqui ou Alixo foi uma instalação interativa que foi exposta duas vezes, como citado anteriormente. A primeira no II Colóquio Internacional de Ética, Estética e Política, no evento *ExposiAção*, realizada no Anfiteatro Caixa Preta do CAL, UFSM, nos dias 25 e 26 de outubro de 2016. A segunda foi no *I PerformAções*, na Sala Cláudio Carriconde do CAL, UFSM, no dia 29 de abril de 2017. Aqui as obras ocorreram em ambientes nos quais fica claro que se trata da apresentação pública de obra artística, diferente da Performance presencial na qual a obra se confundia com o cotidiano dos trabalhadores.

A instalação interativa é composta da projeção, em uma parede, de algumas das imagens capturadas e selecionadas da Performance presencial do *Zanni Performer no Lixão* reproduzindo dezenove segundos que repetiam em *looping* incessantemente e, ainda, de um saco de lixo no chão situado entre o projetor e a parede com uma cruz de fita crepe sobre ele. O público deveria posicionar-se sobre a cruz, para observar as imagens projetadas que apareciam com a silhueta da sua sombra. Para mim, o trabalho colocava uma pessoa sobre um saco de lixo, visualizando a si mesmo fazendo parte do lixo. Também posso pensar no saco preto com a cruz em cima como uma cova na qual estamos nos enterrando e as imagens caindo como uma cachoeira de podridão sobre minha cabeça repetidamente. Por isto o vídeo se repete sem parar, ele evoca a ideia de que o ser humano não para de produzir lixo e que o volume se adensa. De qualquer modo, a obra fala sozinha, com seus elementos constituintes e a partir da interpretação do público.

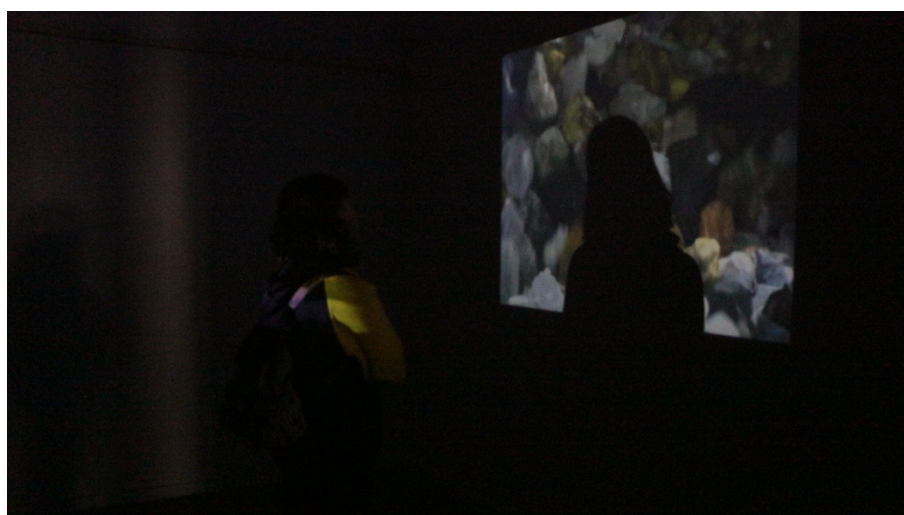
A seguir, os registros das imagens (Figuras 36) e (Figuras 37) de duas apresentações da obra artística. A primeira aparece sem a observação de espectadores. No segundo registro aparece a sombra do público.

Figura 36 – Gilvani Bortoluzzi: *Aqui ou Alixo* (2016)



Fonte: (CAMILA MATZNAUER, 2016).

Figura 37 – Gilvani Bortoluzzi: *Aqui ou Alixo* (2017)



Fonte: (LIANA CUNHA, 2017).

A composição final da obra foi elaborada através de um processo colaborativo com os componentes do grupo de pesquisa, sendo realizados em laboratórios de criação em sala de ensaios. Eu trouxe minha ideia inicial que não continha, ainda, a intensão de editar o vídeo com imagens repetidas e também não havia pensado no saco com a cruz sobre ele. Estas propostas surgiram do amadurecimento do trabalho na discussão do grupo de pesquisa. Que sentidos ele estaria gerando? Como os elementos visuais poderiam ser pensados? Estas questões foram auxiliando na geração da proposta final.

As imagens fotográficas e filmográficas foram realizadas por Mateus Scota e Camila Vermelho. A edição foi criada por Jâneo Manoel Venturine dos Santos

segundo minha solicitação. Mateus é colega do PPGART e os outros são alunos do curso de Artes Cênicas. Eles foram convidados por mim por dois motivos. Primeiro porque eu estaria em Performance e precisava de alguém que capturasse imagens que, a princípio, seriam apenas registro da obra realizada com fins de documentação para a dissertação. Segundo, porque acredito que eles, sendo da área de artes, poderiam buscar um olhar sensível sobre a ação, pois conforme Didi-Huberman é imperioso que na

[...] medida em que as imagens se tornam uma parte integrante essencial da cultura das novas gerações, numa sociedade – ela também – invadida pelas imagens, é imperativo que se entre no coração do assunto, abordando as questões metodológicas e técnicas a fim de dar aos estudantes de artes ferramentas práticas para utilizar as imagens com pertinência e rigor (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 8).

Este uso da imagem, conforme o autor apontou, aparece na sua presença posterior nesta obra *Aqui ou Alixó*. Aqui, as imagens deixam de ser apenas registro e, editadas, fazem parte da obra convidando os transeuntes a se colocarem na posição para comporem conjuntamente a obra artística.

A segunda exibição da Performance foi em uma galeria juntamente com outras Performances do grupo de estudos. Elas foram colocadas sequencialmente, oportunizando que os espectadores tornassem interatores com as obras e seus respectivos *performers* que as experimentavam em suas variadas nuances. A partir disso vários espectadores posicionaram-se em cima do saco de lixo observando o trabalho e, mesmo que não se dessem por conta, foram jogados para dentro do lixo.

Nesta Performance existe uma peculiaridade inexistente na primeira versão da apresentação, o áudio. Os ruídos gravados do ambiente foram incorporados ao vídeo. Portanto, isto potencializou a obra, pois o entrelaçamento entre a captura da imagem do *performer* e esta nuance adicionada oportunizou que os espectadores se aproximassem também da realidade auditiva que o *performer* vivenciou outrora. As duas horas de imagens capturadas também proporcionaram a criação da terceira obra.

2.2.6 Reciclando (Des) Ilusões

Esta última obra foi uma produção artística de vídeoperformance realizada pela edição das imagens captadas de *O Zanni Performer, no Lixão* e consta de um

DVD com quinze minutos e vinte e dois segundos de duração que está anexo no final da dissertação. O trabalho foi realizado em parceria com Jâneo Manoel Venturini dos Santos. Os registros filmográficos, como dito acima, foram aqueles captados por Camila Vermelho e Mateus Scota. Este material bruto resulta da minha atuação performativa. A vídeoperformance procurou colocar o ser humano enquanto Figura performática em relação à imensidão de lixo produzida por este mesmo ser humano vagando por ela. Em um primeiro momento não pensei nessa realização artística. Porém, em conversa com a orientadora da pesquisa, vislumbrei a possibilidade de aventurar-me na linguagem do vídeo.

As imagens captadas, que mostram o *performer* inserido no setor conhecido como “Reciclagem”, foram reorganizadas pela edição a partir do olhar recortado pela câmera e lançado a elas. Em conversas com os responsáveis da captação das imagens e da sua edição, eles procuraram priorizar um ângulo no qual os trabalhadores do setor ao realizar as suas ações estivessem sobre o mesmo quadro de cena onde eu pudesse também aparecer desenvolvendo as minhas próprias ações.

Semelhante à obra *Aqui ou Alixó*, o áudio, também nessa oportunidade, potencializou a criação de uma atmosfera sonora condizente com as imagens que se desenvolvem ao longo do vídeo. As imagens da vídeoperformance evocam aspectos da Performance presencial realizando as suas ações performáticas. Por outro lado, elas não conseguem trazer à tona os aspectos que marcaram o proponente no momento da realização performática, entre os quais os odores, vômitos, náuseas, dores de cabeça, ardência nos olhos, o suor, os tombos e enfim tudo o que o *performer* vivenciou no ‘calor’ do momento.

Após todo o percurso desenvolvido, tanto pelo discurso teórico realizado no capítulo um, quanto a descrição artística realizada no segundo capítulo passarei, agora, para a articulação do processo como um todo. Este mergulho simultâneo e interpenetrado na teoria e na prática me possibilitaram realizar o deslocamento do personagem teatral *Tio Élmo*, do espetáculo-solo *Futebol, Teatro e suas Sacanagens*, para o sujeito performático com ações propositivas, denominado *Zanni Performer*. No meu entendimento, a partir daqui posso desenvolver uma ação reflexiva sobre a Arte da Performance e a Arte Teatral.

3 COMO FUI ESSE CORPO

Ao iniciar esta pesquisa, na qual o foco principal centra-se no meu corpo em arte, a primeira coisa que pensei foi não trabalhar somente recorrendo a técnicas e influências externas para a minha criação poética calcadas em referências. Sendo assim, ao trilhar o percurso investigativo da pesquisa vinculada à academia, considerei necessário seguir procedimentos metodológicos fiéis a esta proposta adotando a pesquisa de campo. Portanto, vale lembrar que, neste capítulo derradeiro, articulo os pressupostos teóricos investigados, meus artistas referência, a pesquisa de campo e as Performances realizadas.

A articulação reflexiva desenvolveu-se a partir do percurso realizado que emergiu do *Zanni* e encontrou o sujeito performático. Assim, a partir das referências e da minha experiência, neste capítulo, eu pude refletir sobre o processo embasado na teoria-prática, buscando traduzir em palavras o desenvolvimento da poética. Com o desenrolar do processo de criação, percebi que me modifiquei à medida que o corpo teatral foi transmutando-se no corpo performático. Isto é exemplificado na poética do pesquisador realizada já no primeiro ano do curso de mestrado do PPGART, quando foram realizadas as duas séries de Performances.

Na primeira fase penso que ainda estava muito ligado à Arte Teatral. *Zanni Performer vendendo ilusões*, nas suas três versões, foi importante para preparar a segunda série de Performances que versaram sobre questões ambientais. Hoje, acredito que as três primeiras foram uma espécie de Pré-Performance, pois naquele momento as linhas que separavam o *Zanni*, sujeito teatral, do sujeito performático estavam ainda extremamente nebulosas no meu entendimento. A realização e discussão destas três primeiras Performances me esclareceram as tênues linhas que sustentaram a definição das manifestações artísticas. Este percurso me leva a compreender o surgimento da Performance e a dificuldade, ou mesmo a quase impossibilidade, de defini-la como linguagem uma vez que alguns de seus principais pressupostos questionavam o enquadramento segregador entre gêneros artísticos. Segundo Melim o

[...] termo “Performance” é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte (MELIM, 2008, p. 7).

Para tal, este último capítulo da dissertação está organizado em três partes. Na primeira eu abordo a primeira série de Performances realizadas na UFSM as quais denominei Pré-Performances. Na segunda parte procurei refletir sobre as Performances desenvolvidas a partir da pesquisa no Lixão. Na última parte me debrucei sobre as aproximações entre a Arte Teatral e a Artes da Performance que são meu percurso poético investigativo do sujeito teatral ao sujeito Performático.

3.1 PRIMEIRA SÉRIE DE PERFORMANCES

Nesta minha primeira série exponho o lado deteriorado de determinadas Figuras inseridas em seu contexto sociocultural. As Performances costumam abordar questões de cunho político transgredindo regras, normas, conceitos cristalizados socioculturalmente.

No que se refere à representação de personagens, retomo o trabalho da norte-americana Cindy Sherman (1954 -). Como pontuado no capítulo um, acredito que o trabalho desta artista se aproxima da pesquisa o *Zanni Performer*, em sua primeira série, pois ela utiliza-se de estereótipos de várias personagens femininos, de forma a criticar a banalização que o corpo feminino sofreu historicamente. Na minha primeira série de Performances denominadas de o *Zanni Performer vendendo ilusões*, na primeira e terceira versões, semelhante ao trabalho de Sherman, o *Zanni Performer* nessa primeira série é um único personagem nas duas situações performáticas experimentadas. Aqui trago estereótipos recorrentes em determinados meios socioculturais. Tenho consciência de que estas Figuras que apresentei não representam o todo dos referidos contextos apontados, mas parte deles, justamente aquelas que critiquei. Quando Sherman critica determinados contextos do universo feminino ela não generaliza todas as mulheres como dominadas, subjugadas, obedientes, entre outras coisas. Do mesmo modo aconteceu nas minhas proposições artísticas. Duas das três realizações artísticas, a primeira e a terceira, tem suas peculiaridades inerentes a elas que são, na primeira, o estereótipo do político corrupto inserido no devorador sistema capitalista e, na terceira o pesquisador arrogante exalando seu ego exacerbado com a postura típica de alguém que domina uma verdade absoluta. Esta última questão emergiu de discursos coletados no próprio sistema universitário. Peço desculpas de antemão aos leitores que percorrem estas linhas. Não falo da pessoa de ninguém, pois nutro

profunda admiração pelo trabalho exercido nestes ambientes de pesquisa. Somente chamo atenção para valores como a humildade em relação aos saberes, aparentemente cada vez mais escassa. Da mesma forma não acredito que todos os políticos sejam corruptos, mas a honestidade, têm sido uma qualidade rara neste meio. A ganância do poder, do dinheiro e do saber parecem suplantar outros valores fundamentais da humanidade. Aqui, minha intenção foi apenas chamar a atenção para estas questões tão presentes no cotidiano. No que tange a segunda Performance desta série o *Zanni Performer vendendo ilusões – II*, como discutido no segundo capítulo, não foi uma Performance, apenas um exercício de improvisação, pois a mesma não comunga com o teor contestador e sociopolítico que sempre foram uma marca registrada da Arte da Performance.

Outro trabalho que também oportunizou o diálogo com a minha pesquisa do *Zanni Performer vendendo ilusões* é a obra artística *Sob Arcos* (1969), dos ingleses Gilbert & George. Aqui os artistas não tinham a intenção de representar personagens. No seu trabalho eles propõem a representação de esculturas. Dessa maneira, os artistas se transformam na obra artística propriamente dita personificando uma escultura de si. Suas origens estão ligadas a escultura, ou seja, eles são as próprias esculturas. Segundo Goldberg (2006, p. 157) esses artistas “viriam a tornar-se o centro da arte conceitual inglesa. Gilbert e George personificavam a ideia de arte, eles próprios tornaram-se arte ao declarar-se ‘escultura viva’”. Na Performance, *O Zanni Performer vendendo ilusões*, em suas duas principais versões, a primeira e a terceira, quando eu realizo as ações da venda de sacolas de supermercado com surpresas em seu interior, ao mesmo tempo em que questiono o político corrupto e o pesquisador arrogante, compensando o público transeunte com laranjas, eu não estou representando um personagem teatral com determinações psicológicas específicas a contar uma história. Eu, enquanto estereótipo ou personificação da corrupção e da arrogância, sou a própria obra que só acontece por meio da intervenção realizada nos corredores do CAL e no auditório do CCR. Não há uma história, assim como não há um destino para aquela Figura.

Quem também oportunizou embasamento teórico-prático e subsídios para a realização performática da minha pesquisa na sua primeira série foi o artista plástico alemão Joseph Beuys. Embora Beuys não assuma o papel de um personagem na obra *Coiole eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974), vislumbrei

pequenos indícios de representações quando estabelece vínculos com objetos que ajudam a compor a visualidade da sua corporeidade, como a sua roupa, o seu chapéu, o *Wall Street Journal*, a bengala, na qual pode comparar com figurinos e adereços de uma representação teatral. Conforme Cohen

[...] na performance existe uma ambiguidade entre a Figura do artista *performer* com a de um personagem que ele representa. Na performance de Joseph Beuys quem está lá é o próprio artista e não algum personagem. No entanto, é importante distinguir, no entanto, a medida que Beuys metaforicamente está representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um Beuys ritual e não o Beuys do dia-a-dia (COHEN, 1989, p. 58).

Os objetos que Beuys utiliza nessa e em outras Performances como, por exemplo, *Como explicar a arte para uma lebre morta* (1965) tem profundas relação com o seu passado. Como disse no capítulo um, na Segunda Guerra Mundial ele era piloto da Força Aérea Alemã (FAA), e quando atingido, usaram feltro e gordura para aquecê-lo e mantê-lo vivo, material que ele usou na Performance supracitada. Na Performance realizada em 1974 Beuys teve o intuito de denunciar a exploração norte-americana. Portanto, cada objeto que foi usado nessa obra artística remete a refletir sobre essa mesma exploração. Segundo Castillo, quando Beuys aderiu ao movimento *Fluxus* ele

[...] pode elaborar uma produção que englobava o espetáculo, a ação dramática, a ambientação e a pedagogia que se revestia o espaço total de sua obra. Em seus *happenings*, o espectador era envolvido de tal forma, que se tornava o próprio protagonista da ação (CASTILLO, 2008, p. 195).

Ainda nas Performances da primeira série, o figurino e os objetos que compunham a visualidade da obra artística – semelhante ao trabalho de Beuys – tem relação metafórica com o contexto da obra em si. Na primeira versão dessa série de Performances o figurino era composto por boné, camisa quadriculada, camiseta na cor cinza, bermuda, meias e tênis na cor preta. Ajudavam ainda a compor a visualidade da obra uma caneta; bloco de notas; sacola plástica com moedas e sacola plástica contendo frases sobre a questão financeira; carrinho de supermercado e laranjas. O figurino da obra artística (Figura 38) remete a universo de trabalhadores diversos misturando ambientes no corpo do *performer*. Eu queria que os adereços pudessem propor que os espectadores pudessem atentar para as questões de cunho financeiro, mercadológico e o momento sociopolítico que o país enfrenta, em função dos desmandos da classe política.

Figura 38 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – I*



Fonte: (RAQUEL FONSECA, 2016).

Procurei observar o universo em questão, e também o trabalho em laboratório em sala de ensaios para a criação desta corporeidade, que era mais contida quando abordava questões do movimento Queer, mas assumia novamente o tom irônico quando transitava para abordar o pesquisador arrogante. Como dito anteriormente, este era um tema desconhecido por mim e envolvia questões que tratam de discriminações calcadas na sexualidade. A partir disso procurei abordar questões relativas à questão Queer. Esta questão vem se tornando presente nos dias atuais tanto em pesquisas acadêmicas, em notícias sendo inclusive tema do seminário para o qual fui convidado para desenvolver a Performance. Aqui pude aliar minhas inquietações pessoais voltadas para a crítica à arrogância do poder, neste caso focado no poder sobre o conhecimento, tão próprio do meio acadêmico, ao tema do evento. Poderia ser qualquer tema, poderia estar situado na Matemática, na Biologia, enfim, em qualquer campo, pois meu ponto era a arrogância.

Num determinado instante da Performance houve a reação de uma pessoa da plateia, que pediu o microfone e começou a discursar em um tom de voz também alto e afetado pelo contexto. A corporeidade desta pessoa parecia ter sido atravessada pela Figura do *performer* na sua ação de defesa de ideias. Mais uma vez, como ocorreu nas Performances anteriores, o público vai compondo e

realizando a obra conjuntamente com o artista. A partir disso, refleti sobre a Arte da Performance quando os *performers* realizam suas obras artísticas. Eles trabalham a sua corporeidade no espaço temporal do aqui-agora e podem oportunizar que o público faça parte desta mesma obra afetado por ela. Conforme Fabião

Esta é a potência da performance: desabituar, desmecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237).

Figura 39 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – III* (Componente do público discursando sobre as questões de gênero)



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Além de Sherman, Gilbert & George e Joseph Beuys, outros artistas também foram referências que afetaram a minha criação e que foram citados no primeiro capítulo. Entre eles estão Trisha Brown e Jackson Pollock.

Creio que minha pesquisa se aproxima do trabalho de Trisha Brown a medida que estudei movimentos que são, de certo modo, codificados em seu corpo desde a época em que se preparava para tornar-se uma atleta olímpica. No meu caso quando da realização performática da primeira série, percebo os traços de minha experiência com o futebol que se instaurou no meu corpo a partir dos meus dez anos de idade. Em Performance, procurei acessar lembranças corporais do tempo em que estava envolvido com o futebol imprimindo movimentos corporais que me oportunizassem realizar ações revestidas de diversas nuances entre as quais:

velocidade, força e diversos níveis de altura entre outras características. Estas nuances emergem a partir de sensações instauradas em mim desde muito cedo. Portanto, na realização performática dessa primeira série recorri as lembranças futebolísticas para que as ações envolvidas me oportunizassem ações propositivas revestidas de organicidade.

Outro aspecto a ser considerado como aproximador do meu trabalho ao de Trisha Brown são as improvisações que foram uma constante nas duas séries de Performances. Vou me deter, neste momento, na primeira série das Performances. Na primeira versão da primeira série, em todos os momentos eu jogava com discursos improvisados a partir da proposta inicial.

Figura 40 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – I*



Fonte: (RAQUEL FONSECA, 2016).

Na última versão dessa primeira série, por exemplo, o imprevisto é desafiador quando os componentes do público interagem com a minha Figura performática ao assumirem o meu próprio discurso. Aqui a Figura do *performer* assumindo o lugar do pesquisador tem que lidar com os discursos interativos do público. Conforme Ursini

[...] um ponto importante é que a improvisação sempre foi um elemento muito utilizado por Trisha na maioria de seus trabalhos, tanto que a coreógrafa norte-americana chegou a misturar o uso de movimentações ensaiadas com gestuais improvisados. Exemplificando, pode-se citar a peça *Leaning Duets* (1970), onde a movimentação inicial e a forma de se locomover foi decidida anteriormente. No entanto, a forma como os dançarinos se locomovem surge a partir de improvisação de seus gestos aleatórios. Tanto que cada dupla desempenha a sua dança com um ritmo e uma desenvoltura particular, tornando o espetáculo algo imprevisível e reflexivo para o público (URSINI, 2016, p. 35-36).

Em relação ao artista visual Jackson Pollock, como visto no primeiro capítulo, quando ele participa fisicamente na construção de sua obra, o qual desenvolve a efetivação da sua pintura com a participação da totalidade do seu corpo. Estes pressupostos estão em conformidade com a minha realização performática da primeira série, nas suas duas principais versões. Na primeira, quando eu estou na realização de ações propositivas de vendas de sacolas plásticas, como por exemplo quando me dirijo até o local onde está localizado o xérox do CAL, e começo improvisar com o atendente. Verifica-se que as minhas ações estão construindo e compondo a obra à medida que ocorre o seu desenvolvimento. Já na segunda versão dessa série, no qual realizo a crítica em relação ao pesquisador arrogante, num determinado instante quando estou empurrando o carrinho de supermercado, ele trancou em um degrau do auditório do CCR. A partir disso algumas laranjas caíram no chão e dois dos ouvintes do Seminário juntaram elas, ao mesmo tempo em que interagem com a minha Figura performática. Também é passível de entendimento que o *Zanni Performer* na sua primeira série, na primeira e terceira versão pode ser comparado com um personagem, mas não literalmente, mas sim um personagem que assume situações conforme o contexto em que está inserido na sua realização performática entre as quais: o estereótipo do político corrupto e a arrogância do pesquisador, ou seja, a partir do seu próprio contexto propositivo. Hoje consigo refletir que esta série foi uma espécie de treino preparatório para a série subsequente. Ela oportunizou-me a realização de uma Pré-Performance, pois na segunda série que tratam das questões ambientais, eu não sou um artista em ação, mas sim a obra artística propriamente dita.

3.2 SEGUNDA SÉRIE DE PERFORMANCES

Na segunda série de Performances, *O Zanni Performer no Lixão, Aqui ou Alix* e *Reciclando (Des) Ilusões*, foram escolhidas questões de cunho ambiental como o espaço da natureza sofrida pela intervenção humana.

Nessa obra artística, a visualidade remete também a Figura de um trabalhador, mas, diferentemente da primeira série, pois aqui trata-se de um ambiente específico, o Lixão e não de ambientes diversos. Nesse momento, o *Zanni* era um dos componentes da obra artística, pois a visualidade da obra com aquele enorme amontoado de lixo potencializou a Performance, abarcando e transformando o *performer*.

Nesse momento, as considerações de Canton (2009), encontram eco na proposta desenvolvida, pois a ruptura com os cânones tradicionais da arte é amplamente discutida na arte contemporânea. De acordo com Canton, na “tentativa de transformar o espaço de ‘fora’, em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, o espaço de ‘dentro’, eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza” (CANTON, 2009, p. 21).

Figura 41 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer no Lixão*



Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Para a realização da primeira das três Performances desta segunda série, *O Zanni Performer no Lixão*, como dito anteriormente, num primeiro momento realizei a

pesquisa de campo com Observação Participante e uma oficina teatral na Associação dos Recicladores do Pôr do Sol. Foi esta vivência que me proporcionou subsídios para realizar a Performance presencial de *O Zanni Performer no Lixão*, na Central de Tratamento de Resíduos, antigo “Lixão da Caturrita”.

A Observação Participante das recicladoras componentes da Associação dos Recicladoras do Pôr do Sol trouxe-me vivências para potencializar a minha poética. Naquele momento obtive uma nova corporeidade para o *Zanni Performer*, sendo descortinada novas possibilidades de entender-me como *Zanni Performer no Lixão*. Esta nova corporeidade distanciou-me daquelas características inerentes da primeira série, na qual eu era um corpo leve permeado por ironias no momento de consumir o ato performático. Esta nova corporeidade trazia no seu âmago o peso de estar inserido em um local onde os trabalhadores estavam sob a influência de diversos fatores degradantes entre os quais a baixa estima, baixos salários e condições insalubres entre outras.

A oficina, por sua vez, trouxe subsídios para embasar a Performance presencial *O Zanni Performer no Lixão*. Foram os Jogos Teatrais promulgados pela americana Viola Spolin e aplicados na oficina com as recicladoras que serviram de base para eu realizar esta oficina com as vinte mulheres componentes da Associação de Recicladores do Pôr do Sol. Os Jogos Teatrais, pela ludicidade que eles geravam, permitiram que eu fosse me inserindo num meio fechado. Eles me deram abertura para aproximar-me destas mulheres, percebe-las, neste contexto. Através dos Jogos Teatrais tive a intenção que as jogadoras/recicladoras criassem uma nova realidade usando do ‘faz-de-conta’ como desencadeador das mais diversas situações e, conseqüentemente, pudessem me oportunizar este contato mais próximo com elas.

Em campo, especialmente na oficina, pude perceber as dificuldades pelas quais elas passavam como a submissão, a baixa auto estima, entre outras. Até nas conversas paralelas eu podia perceber o peso do seu dia-a-dia. Tentei captar se havia algum momento no qual aparecessem desejos, sonhos, perspectivas de vida melhores, em alguma ação ou fala, seja nos jogos ou nas conversas. A pesquisa de campo foi fundamental para minha criação.

A observação do material fotográfico e filmográfico possibilitou-me realizar a *mimeses corpórea* delas, o que também auxiliou na composição desta nova

corporeidade. Portanto, encontrei naquelas mulheres, os elementos supracitados que puderam revelar-me esta outra forma de atuação.

Sendo assim, os efeitos do campo e as lembranças da *mímeses corpórea* foram se fundindo-se na nova corporeidade. O meu corpo de ator/*performer* reelaborava-se trazendo esta nova corporeidade para o momento da Performance presencial realizada no Lixão. Nesta segunda série, a configuração desta nova corporeidade surgiu, então, pelo exercício oriundo da pesquisa de campo, no que se refere às posições corporais das pessoas observadas como a sua maneira de caminhar, de sentar, de olhar e, principalmente, o modo de falar, às vezes com rapidez, noutras mais lentamente e com pausas, os assuntos abordados na oficina, tanto os presentes nos jogos como os paralelos, entre tantas vivências. Estes elementos adensaram-se na leitura dos diários de campo e assistindo os registros. Ao realizar estas ações observadas eu trazia comigo todo o contexto ao qual eu havia escolhido mergulhar. A Figura do *Zanni Performer no Lixão* evoca o trabalhador braçal sofrido que carrega o peso da sua condição socioeconômica, mas remonta ao sofrimento do meio ambiente. Portanto, estes trabalhadores traziam, codificados em sua carne, a submissão de estarem subjugados a uma série de adversidades assim como o mundo está subjugado ao capital que, por sua vez, produz lixo a revelia.

As leis stanislavskianas também marcaram a segunda série de Performances. Realizada a *mímeses*, pela minha experiência como ator, foi inevitável trazer uma reflexão, na minha própria carne, sobre a "Lei da Atenção Orgânica", de Stanislávski. Esta reflexão me permitiu encontrar, definitivamente, esta outra forma de compreender a minha atuação performática, pois Stanislávski, ao longo de sua trajetória artística, sempre buscou respostas para que os seus artistas fossem orgânicos em cena. Esta busca pela organicidade se instaurou em mim desde a graduação.

Durante a Performance presencial *Zanni Performer no Lixão*, na Central de Tratamento, local onde ela foi realizada, notei semelhanças entre os trabalhadores daquele local e as recicladoras da Associação. Eles traziam traços em sua corporeidade que se assemelhavam, principalmente a baixa estima, revelando as agruras de trabalhadores inseridos em um local que é desprezado pela sociedade. Isto reverberou nessa minha nova corporeidade, pois eu realizava as ações de separação dos resíduos com um tônus muscular baixo em função de ter sido afetado

pela atmosfera do ambiente como o monte de lixo e o mau cheiro, especialmente. Ao mesmo tempo, parecia que meu rosto concentrava toda tensão do corpo, talvez, trazendo o fardo do dia-a-dia daquelas pessoas. Esta dificuldade, até mesmo, este sofrimento humano, me parece ser o mesmo que sofre o meio ambiente. Isto vem ao encontro com o pensamento de Guattari

O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnicas-científicas e do considerável crescimento demográfico. Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquinico redobrado pela revolução informática, as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade? A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose, ou da cultura, da criação, da pesquisa, da reinvenção do meio-ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade? No Terceiro Mundo, como no mundo desenvolvido, são blocos inteiros da subjetividade coletiva que se afundam ou se encarquilham em arcaísmos, como é o caso, por exemplo, da assustadora exacerbação dos fenômenos de integrismo religioso (GUATTARI, 1990, p. 8-9).

Por outro lado, eu estava atento para não ser tragado pelo montante de lixo que se descortinava em minha frente, ou seja, eu estava com a minha atenção redobrada. Eu como artista, mesmo em meio aquela situação, não perco a consciência de ser um *performer* atuando. Isto fica demonstrado, ainda, no momento em que caio dois tombos em cima dos montes de lixo, onde tive que imediatamente subjugar as circunstâncias para não ser encoberto pelo amontoado de lixo.

Teatralmente, a Lei da Atenção desencadeia o início da ação, pois ao assumir um papel – ou seu objetivo, ou sua tarefa – o ator manifesta a dualidade ‘imaginário/parcela/visível’ tendo possibilidade através das circunstâncias, de vencer os obstáculos alcançando os seus objetivos. Em Performance isto é semelhante, pois nessa primeira Performance da segunda série, o meu corpo performático estava imbuído da atenção em meus cinco sentidos na realização dos diversos tipos de ações nas tarefas que me foram delegadas pelo supervisor da Estação, entre as quais a separação dos resíduos sólidos que ainda poderiam ser reciclados. Os objetivos se multiplicaram em dois, o objetivo do supervisor na separação de resíduos e o meu objetivo poético.

A atenção e a concentração são elementos que podem ser trabalhados sistematicamente, eu posso treiná-las como, por exemplo, ao manusear os diversos objetos que nos deparamos cotidianamente. Contudo, torna-se imprescindível que

eu me coloque com predisposição nessa busca, lançando mão de “uma imensa quantidade de trabalho, tempo, vontade de ser bem-sucedido na prática sistemática” (BONFITTO, 2002, p. 144). A atenção e a concentração foram trabalhadas paulatinamente, isto reverberou-se no ato performático efetivado em sua plenitude.

Nesta segunda série das Performances, outro elemento fundamental a ser refletido: a improvisação. Ela ocorreu de modo muito peculiar devido às circunstâncias. As circunstâncias, como visto anteriormente, tinham que necessariamente serem subjugadas, pois senão eu seria sufocado pelo imperioso montante de lixo. Nesta primeira Performance presencial da segunda série, quando eu caminhava pelo lixo, a improvisação acontecia insuflada por diversos motivos. Primeiro era o ambiente hostil, o cheiro forte e a sensação de estar sobre aquele montante de lixo apodrecendo sob meus pés determinava significativamente a minha movimentação. Segundo, porque as tarefas que me foram designadas também determinavam minha movimentação, pois a esteira em movimento e os diferentes tipos de resíduos a serem separados definiam minhas ações. Eu tinha que lidar com os resíduos que apareciam indefinidamente para mim em meio a aquele lugar hostil. Além disso, eu era uma Figura estranha para os outros trabalhadores. Eu, naquele ambiente, com aquela máscara enorme, eu era igual a eles e diferente, ao mesmo tempo.

Eu não realizei aquela Performance, anteriormente, em laboratório pois eu pensei que apenas me seria permitido caminhar. A situação como um todo foi o elemento diferencial da proposta de somente caminhar. Eu não pensei naquele incômodo todo quando pensei na ação. Penso, então, que esta situação de improviso se relaciona ao acaso pelo fato de eu não ter considerado este fato na carne, apenas na imaginação do que ela seria. É claro que eu sabia que andaria sobre o lixo, mas a sensação ocorreu no momento da presença. Isto é exemplificado quando Ursini (2016) afirma que

[...] podemos relacionar a improvisação ao conceito de acaso. O acaso é um recurso usado por diversos artistas contemporâneos. A princípio, essa ferramenta pode ser pensada como uma forma de acidente que não havia sido pensada anteriormente (URSINI, 2016, p. 36).

A partir das considerações a respeito destas influências externas do momento performático pude pensar, ainda, no risco daquela minha presença. Este risco ao qual me submeti foi decisivo para a modificação das ações desenvolvidas

proporcionando que o *Zanni Performer no Lixão* fosse modificado. Meu corpo de ator/performer também se modifica em função de lançar-se no abismo do desconhecido, que é uma das principais características das artes efêmeras pois o

[...] corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo [...] Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontos a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente (GREINER, 2005, p. 122-123).

Na sequência, esta obra desdobrou-se originando duas novas versões artísticas, *Aqui ou Alixo* e *Reciclando (Des) Ilusões*. Inicialmente não pensei nessas realizações artísticas, mas, diante da qualidade e quantidade do material de registro, e como dito anteriormente, em conversas com a orientadora da pesquisa, resolvi lançar-me em novas empreitadas poéticas. Mergulhado neste assunto e em tudo o que foi captado durante o meu tempo de pesquisa de campo, me vi multiplicando criações e, ainda hoje, percebo o potencial para a criação que descansa sobre este material parecendo me esperar.

A pesquisa em artes reveste-se de grande maleabilidade e fluidez, transformando-se a cada instante. Não se pode prever de antemão os resultados obtidos pela poética do pesquisador, ela é intrinsecamente processual. É bom lembrar que as artes têm seus parâmetros que constituem seu campo de conhecimento. Outro aspecto a ser destacado com a realização do vídeo-registro é que essa pesquisa está vinculada a um programa de pós-graduação, no qual a realização artística está obrigatoriamente imbrincada com a escrita. O vídeo-registro, mas também as fotografias, proporcionaram a minha reflexão sobre a poética realizada outrora e, conseqüentemente, também facilitaram está escrita.

Além disso, as imagens captadas da Performance presencial *O Zanni Performer no Lixão*, onde era difícil o acesso do público, também podem oportunizar que o público se torne plateia de partes residuais da obra artística. Aqui, elas se tornaram outras obras, mas também podem ser acessadas como registro da presença performática. As imagens registradas

[...] no sentido de provação do trabalho – e quiçá, de seu processo de constituição – realizado em lugar e tempos remotos, inacessíveis senão através dos modos de registro que produzem os traços de sua presença, por ora longínqua. Dessa maneira, o registro parece ser a condição de preservar o trabalho, e também de recepção posterior à ação presencial,

embora o registro não tenha capacidade de reproduzir a performance (NEVES, 2013, p. 21).

Portanto, a instalação interativa *Aqui ou Alixo* e a vídeoperformance *Reciclando (Des) Ilusões* vêm ao encontro dessa proposta. Elas foram sendo germinadas e reelaboradas durante o desenvolvimento da pesquisa, emergindo dessa processualidade do campo que gerou os resíduos em forma de registro.

Assim, surge a segunda obra desta segunda série, *Aqui ou Alixo*, carregando também suas peculiaridades a começar pela sua nomeação. Seria ela uma Performance? Após a realização da obra artística, durante a escrita desta dissertação, eu pude refletir que, quando escuto falar em Performance, vejo que, muitas vezes, os autores estão falando sobre um corpo em ação, seja quando falam na performance como desempenho, no campo dos Estudos da Performance e na Arte da Performance. Em todos estes enfoques há alguém realizando algo no tempo e espaço sendo mostrado para alguém. Este algo mostrado não se trata apenas de arte, mas pode ser de cunho religioso, esportivo, entre tantos, como esclarece Schechner (2003) em sua introdução aos Estudos da Performance.

No que se refere a arte, posso pensar, ainda, no desempenho de um artista ou naquilo que me interessa aqui, a Arte da Performance. Neste contexto, Cohen (2001), ao referir-se à Arte da Performance, afirma que “a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2001, p. 28). Portanto, a Performance *O Zanni Performer no Lixão* foi uma obra distinta e independente daquilo que vim a chamar de instalação interativa: *Aqui ou Alixo*. A primeira era presencial. Eu estava em ação no Lixão na presença daqueles trabalhadores. A realização performática presencial tem as suas próprias peculiaridades instauradas na carne e vivenciadas no local/momento presente entre as quais: a interação com os materiais e pessoas, o cansaço, o calor, as náuseas, as dores-de-cabeça, os vômitos, os odores causados pelo chorume e os tombos caídos em cima do amontoado de lixo. A Arte da Performance, ontologicamente, primou pelo momento presente e, com as imagens, torna-se uma nova obra sendo germinada tornando-se imperioso que a

[...] recepção tátil, corporal e manipulatória, assim como os odores e as sensações térmicas que, porventura, a envolvem não são reproduzíveis nas imagens fotográficas ou nos vídeos. Tal como as Instalações (que não apenas ocupam o espaço, mas o reconstrói), as performances oferecem ao

espectador múltiplas possibilidades de apreensão e, portanto, não se oferecem tão facilmente a uma percepção única, retiniana, bidimensional (FREIRE, 1999, p. 104).

Além disso, retomo Phelan (1997) quando a autora afirmou que a Performance ontologicamente não pode ser reproduzida pois

As pressões exercidas sobre a performance para que ela sucumba às leis da economia reprodutiva são enormes, uma vez que é apenas muito raramente que o 'agora' ao qual a performance dirige as suas mais profundas questões se vê valorizado na nossa cultura. (E este é o motivo pelo qual o 'agora' se vê suplementado pela câmera do documentarista, pelo arquivo videográfico). A performance acontece num tempo que nunca mais será repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a performance precisamente como 'diferente'. A prova documental de uma performance funciona assim como uma espora¹⁷ cravada na memória, um incitamento à memória para se tornar presente (PHELAN, 1997, p. 171).

Aqui ou Alixó, neste momento, acredito que possa ser chamada uma instalação interativa. A obra traz imagens projetadas da minha Performance resumidas no montante de lixo sendo despejado incessantemente. Porém, o saco de lixo com a cruz sobre ele indica a posição do espectador. A obra se materializa pela sombra do espectador nas imagens de lixo. A instalação se faz presente com seus materiais constituintes como a projeção, o saco de lixo e a cruz. A obra, por sua vez, materializa-se na presença localizado do público fazendo uma sombra de sua silhueta na projeção. Para mim, a presença do público indica não apenas mas sua responsabilidade na produção de lixo do mundo, mas, indica que a obra se concretiza plenamente com a sombra. Isso me fez entendê-la como instalação interativa.

Nessa obra artística foi desenvolvida uma poética que possibilitou o entrelaçamento entre o corpo do *performer* no espaço com o enorme lixo que era despejado numa volúpia incessante, do público e dos elementos envolvidos na instalação. Aqui também posso pensar, metaforicamente, nos grandes desmandos abusados da classe política brasileira, assim como o lixo da corrupção que tem assolado o país, mas esta reflexão ficará para outro momento quando poderá surgir outro trabalho no qual as pessoas estejam sendo tragadas para dentro do imperioso lixão. Isto vem ao encontro as ideias de Melin pois

¹⁷ Espora: para uma leitura de traço-mnêmico enquanto 'espóra', (*spura*), (DERRIDA, 1978, p. 142) [N. T.].

[...] aqui convém fazer um breve comentário para que possamos colocar uma lente sobre esse lugar escolhido como espaço de experimentação ou, ainda, de realização de práticas artísticas, comumente associada a linguagem do vídeo. Redesenhado há algumas décadas, seja pela expansão de suas paredes, seja pelo recolhimento da produção para o âmbito doméstico, o vídeo tem sido com muita frequência, gerador de uma zona de indeterminação (MELIN, 2008, p. 50).

A terceira obra da segunda série é aquela que tenho uma sensação de distanciamento. Talvez por eu não ter feito a captação nem a edição das imagens registradas. *Reciclando (Des) Ilusões* traz o que decidi chamar de uma videoperformance. Apesar de eu não captar nem editar, esta obra resulta de meus atravessamentos naqueles que captaram e editaram. Muitas conversas sobre minha experiência em campo e em performance, além das minhas intenções poéticas relacionadas ao meio ambiente foram transmitidas aos captadores e ao editor. Creio que, por este motivo, me sinto tão presente nelas e, ao assisti-la, me sinto extremamente impactado. Por este motivo, para mim, ela constitui uma videoperformance. Pois conforme Neves (2013, p. 44) uma videoperformance no que diz respeito: “ao seu limite técnico é que a imagem e o som gravados remetem a outro espaço e a outro tempo, que correspondem ao passado do trabalho”.

Um ponto que também comunga com as ideias anteriores sobre registros de Performance é que ele vai limitar o campo de visão do espectador na apreciação da obra performática. No meu caso, a câmera não proporciona uma abertura no campo de ação, restringindo todas as movimentações que realizei naquele momento em função de que ao

[...] perceber as limitações dos dispositivos de captura de imagens para responder a necessidade de apreensão da performance, pode-se dizer que o recorte oferecido pelas câmeras inclui apenas parte direcionada do acontecimento, que se dá como informação visual ou sonora. No entanto, as imagens podem oferecer certa orientação na compreensão de como a performance foi desenvolvida, justamente por apresentarem determinada constituição parcial e dirigida da produção performática (NEVES, 2013, p. 27).

A videoperformance *Reciclando (Des) Ilusões*, apesar de ser fruto de registros de uma Performance presencial, tornou-se outra obra. Ao tornar-se outra obra e não apenas registros, creio que ela possa ser chamada de videoperformance. Um ponto significativo a destacar na videoperformance é que a captura e edição das imagens traz uma nova roupagem toda particular para a Performance. Os recursos videográficos podem recortar, redimensionar, acelerar-ralentar, alterar cores e linhas, entre tantas possibilidades. Sendo assim, Benjamin coloca que

Acentuar certos aspectos do original, acessíveis a objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente a ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situação impossível para o próprio original. Ela pode principalmente aproximar do indivíduo (BENJAMIN, 1985, p. 168).

Ainda na esteira da tecnologia explorada na elaboração de obras artísticas na arte contemporânea, foi elaborada a videoperformance *Reciclando (Des) ilusões*. Esta videoperformance entrelaça, mais profundamente, a Arte da Performance com a linguagem videográfica. Vislumbro, ainda, que ela se reveste do sentido de ser o embrião para futuras criações artísticas.

Para encerrar este subcapítulo, acredito que esta segunda série mostra a própria Figura do *performer* e não a encarnação de um possível personagem, diferente da primeira série de Performances, *O Zanni Performer vendendo ilusões*. Nesta segunda fase é o próprio *performer* realizando as ações sem resquício algum da máscara teatral. Não creio que na primeira fase eu trazia personagens no sentido da tradição teatral, ou seja, uma Figura representativa que carrega um passado, uma personalidade, caráter definido entre outros traços mais ou menos definidos de acordo com os diversos gêneros existentes. Talvez, na primeira fase, a minha Figura apenas resguardava certos níveis de representatividade. As ações eram propositivas e não narrativas revestindo-se de uma veracidade relacionada ao próprio corpo presente.

A partir dessas considerações reflexivas, nas quais procurei entrelaçar as Performances com os artistas e teóricos aventados no primeiro capítulo, parto para o desfecho derradeiro da pesquisa. Aqui mostro o entrelaçamento da Arte Teatral com a Arte da Performance em algumas de suas aproximações e distanciamentos tentando revelar como ser teatral transmutou-se para um ser performático.

3.3 PONTOS DE APROXIMAÇÃO ENTRE A ARTE TEATRAL E A ARTE DA PERFORMANCE

A Arte Teatral e a Arte da Performance, tem o corpo como centro irradiador de sua prática, uma vez que,

[...] a trajetória do corpo em performance no século XX se configurou como uma história de um meio aberto, permissivo e com um grande número de variáveis. Sempre que algum movimento pareceu encontrar um impasse, os artistas voltaram-se para um corpo em performance como um modo

possível de romper com as categorias existentes e apontar novas direções (MELIM, 2008, p. 10).

Ao esclarecer meu pensamento e definir alguns entendimentos sobre o que estava fazendo nessa pesquisa, recorri mais uma vez à pesquisadora Goldberg (2006) quando a autora aborda que há nuances que diferenciam um espetáculo teatral de uma Performance. Como advoga a autora, a ação performática não apresenta rigidez, sendo maleável e recorrendo a diversos subsídios para que o ato performático ocorra na sua plenitude. Para ela

[...] a performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visíveis em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas, pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem roteiro preparado, pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG, 2006, p. 8).

Esta abordagem da autora também me revela a diversidade de proposições abarcadas pela Arte da Performance. Creio que esta diversidade aparece nas minhas obras, tanto nas da primeira série quanto nas da segunda. Na primeira série há a proximidade com certos níveis de representação. Na segunda série há uma presença que se desdobra em imagens instaladas e vídeos. A negação da representação é recorrente tanto na Performance Arte quanto no Teatro contemporâneo. A incorporação de tecnologia também é utilizada tanto na Performance Arte quanto no Teatro contemporâneo. Não é exclusividade de nenhuma linguagem, mas recursos dos tempos atuais.

A partir destas questões gerais, faço reflexões sobre a Arte da Performance no contexto da arte contemporânea como um todo, se revestindo de uma grande amplitude e abrangência, permitido que os corpos-arte sejam apresentados de inúmeras maneiras. Conforme Matesco (2009) o corpo na arte contemporânea tem inúmeras facetas, permitindo que ele assuma inúmeros papéis, muitas vezes, não se sabe quem são os protagonistas e os coadjuvantes, o que se reflete na realização performática, pois

[...] será que o sentido do corpo na Arte Contemporânea pode ser compreendido apenas pelo deslocamento de pessoas, pelos fragmentos orgânicos, como sangue, crânios, dentes, trouxas ensanguentadas, urina? Se a presença de elementos corpóreos contraria a sublimação tradicional do corpo expressa no gênero do nu, a redução do corpo apenas à sua corporeidade achatada a riqueza de sua complexidade. Certamente a exposição de dimensões do corpo antes reprimidas profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente. No entanto, fazer o caminho oposto é afirmar a literalidade de um corpo primário é apagar a sua ambiguidade constituinte (MATESCO, 2009, p. 8).

A partir desse momento sociocultural, *performers* provenientes das artes visuais, do teatro, da dança, da música, da literatura, entre outras, vão realizar as suas obras artísticas recorrendo a diversos tipos de ferramentas, possibilitando que a interdisciplinaridade/transdisciplinariedade se torne fomentadora da realização artística. Essas motivações sempre foram uma constante desde os primórdios da Arte da Performance. Sendo assim, cada artista a partir da sua própria área de atuação, sai da sua zona de conforto na exploração de novas possibilidades. A diluição de fronteiras entre saberes vai ganhando espaço e atingindo cada vez mais no ofício dos artistas. A repercussão, entre tantos desdobramentos, atinge o trabalho corporal dos artistas. Este trabalho corporal ao qual me refiro aqui é historicamente recorrente nas Artes Cênicas, nas quais o corpo instaura a obra. Nas Artes Visuais, parece que o trabalho preparatório do corpo está em desenvolver habilidades técnico-expressivas a favor da obra externa a si e observada no quadro, na escultura, entre outras.

Acredito que o trabalho preparatório do *performer*, do ator e do dançarino pode oportunizar que eles possam realizar seu ofício da melhor forma possível, pois desenvolve habilidades próprias deste fazer, não apenas técnicas, que foram estudadas por diversos artistas ao longo dos tempos, entre tantas outras pode-se citar a Biomecânica desenvolvida por Meyerhold. Especificamente no Teatro contemporâneo, ou pós moderno, este trabalho abre infinitas possibilidades entre as quais situa-se o exercício diferenciado de apresentar-se no seu próprio nome ou, ainda, através da representação de personagens, bem como as improvisações.

No meu caso, retiro um personagem teatral, com ações pré-definidas, transmutando-se para um ser performático com ações propositivas específicas em cada uma das duas séries. Sendo assim, eu compreendo que tanto o ator, como o artista visual quando estão desenvolvendo as suas obras artísticas na Arte da Performance são corpos-arte “e não alguém que mora dentro desse corpo e o utiliza como uma espécie de instrumento, que pode ser tocado a seu serviço” (MELIM, 2008, p. 33).

Nesse momento, o trabalho a partir do personagem *Tio Élmo* do espetáculo-solo vai alterar o ator/*performer* devido às exigências que se faziam necessárias serem implementadas na busca do *Zanni Performer*. O corpo, nessa primeira série, sofreu uma reelaboração. Ele já não era o mesmo corpo apresentado no espetáculo-solo, trazendo apenas pequenos vislumbres da sua essência

primeira. Gradativamente fui sendo reelaborado corporalmente, deixando de lado aquele corpo teatral. Essa nova vestimenta corporal em Performance não mais contava uma história ou desenvolvia uma narrativa. Não havia conflitos a serem resolvidos e, principalmente, a representatividade vai paulatinamente transmutando-se para ações propositivas. A representatividade vai ser discutida por Melim na qual ela gera

[...] não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo e existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramentos desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos (MELIM, 2008, p. 8).

As improvisações, por sua vez, foram uma constante durante as duas séries das realizações performáticas. Este exercício de improvisar é diário no trabalho dos atores de modo que eu costumo ficar à vontade em situações de risco nas quais o acaso esta presente exigindo ações improvisacionais. Na primeira Performance da primeira série, por estar sendo desenvolvida nos corredores do CAL e eu estar imerso na ação que ocorria com grande velocidade cercado por todos os lados pelo público, eu não tinha a oportunidade de perceber algumas mínimas reações que chegavam num verdadeiro turbilhão de acontecimentos. Por este público ser proveniente, quase na sua totalidade, do meio artístico as Performances revestiram-se de grande fluidez e participação ao longo dos corredores do CAL.

Ao analisar os registros fotográficos e filmográficos notei que, num dado momento da Performance, uma determinada pessoa também começou a vender as sacolas com as mensagens e, na sequência, ela entregava uma laranja de brinde assim como eu estava fazendo. Essa participação permitiu que eu, naquele momento, passasse da Figura de emissor para de receptor ao mesmo tempo. Notei, ainda que, após a Performance, ao rever o vídeo, este participante aparecia por aproximadamente 5 minutos antes de começar a interagir com o *performer*. Este momento me pareceu conFigurar uma preparação para a Performance do participante antes de ele começar a agir. Pareceu-me que, mesmo sem saber, ele tornou-se *performer* por alguns momentos. Meu corpo em determinados momentos era performático e ao mesmo tempo receptor. Sendo assim, “nas obras

contemporâneas, suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto” (CANTON, 2009, p. 24).

Figura 42 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer vendendo ilusões – I*



Fonte: (RAQUEL FONSECA, 2016).

No Lixão tive que improvisar nas diversas circunstâncias que se descortinavam no momento das ações propositivas. Este momento foi um entre tantos que tive que descer de cima da esteira, pois senão eu seria encoberto pelo lixo que a retroescavadeira lançava para cima dela.

Em cada nova Performance, tudo se modificava quando surgiam novas situações. Semelhante ao Teatro, na realização das Performances realizei um rigoroso trabalho sobre mim mesmo, deixando o corpo disponível para a atuação nas Performances. Os *performers* sem esta formação nas artes da cena, nem sempre tem este hábito. Nas Artes Visuais quem por exemplo vai comungar com as ideias anteriores é a *performer* Marina Abramovic citada no primeiro capítulo que realiza um trabalho preparatório através da meditação.

O *performer* se lança no trabalho diário de preparação de si para improvisar – semelhante a qualquer trabalho corporal - com o intuito de despertar minha atenção, concentração, pré-disponibilidade, de ativar o meu tônus muscular fazendo com que meus impulsos, movimentação, pausas, ritmos e até mesmo meus instintos venham à tona. Esta atitude me promove a busca por um estado próprio para reviver meu ritual diário de trabalho proporcionando que eu perceba minha Performance orgânica, assim como as leis da própria vida. Stanislávski discorreu sobre uma atuação orgânica no sentido

[...] de compreender como podemos nos habituar a atuar no palco, não como atores em geral, mas como homens de um modo simples, natural, organicamente correto, livre, como exigem não as condições do teatro, e sim as leis da vida, da natureza orgânica (STANISLÁVSKI, 1985, p. 95).

Além disso, o discurso poético abordado por mim está atravessado pela ação propositiva perante o contexto em questão. Minhas ações remetem a questões da vida em suas elaborações socioculturais. Portanto, todo o investimento aplicado no meu trabalho diário como *performer* vem desta formação de ator. Hoje, para mim este trabalho é minha vida na arte seja como ator ou *performer*. Não há limites divisórios para este exercício de mim mesmo.

Minha experiência com as recicladoras e no Lixão, descritas em diários e presentes nas imagens registradas, ressurgem na criação e na Performance. Eu *performer*, uso da minha experiência de vida para solucionar as diversas situações que se apresentaram no momento, lançando-me no abismo do desconhecido para a realização de uma Performance a mercê de diversos fatores atuando sobre mim para além de minha mera habilidade técnico-expressiva. Conforme Biancalana uma performance

[...] depende de diversos fatores que extrapolam a habilidade técnica. Sua qualidade depende da predisposição do performer naquele instante, do jogo que se estabelece com os parceiros, no momento, do ânimo do público, de seu repertório de conhecimentos, da capacidade de utilizá-los. O performer precisa de conhecimento do ofício, bagagem de vida e sensibilidade para utilizá-lo. Para tal, torna-se imprescindível atingir um estado de concentração que permita a boa performance (BIANCALANA, 2013, p. 159).

O trabalho realizado por mim com a *mímeses*, a pesquisa de campo e os laboratórios, tornou-se um alicerce cuja estrutura possibilitava a criação de matrizes de ações. Estas matrizes permitiram que as mesmas fossem acessadas em todos os momentos na realização das Performances. Apesar delas serem realizadas em

dias e em locais diferentes, com um público que se modificava a cada nova apresentação, percebi que eu conseguia desenvolver-me, enquanto obra, com tranquilidade e convicção sobre tudo que eu tinha realizado no ato criador em laboratório e permanecia ecoando em mim enquanto performava. Este estado me trazia estabilidade em meio a instabilidade própria do acaso. Corpo, voz e mente estavam em uníssono e comprometidos na realização das ações. Minhas ações internas (intenção-imaginação) e externas (ação materializada em Performance) não se separam existindo uma lógica entre as mesmas, portanto, esta

[...] lógica deve ser gerada na necessidade, para potencializar o aparecimento da ação sincera, crível e orgânica. Esta necessidade, que tem como fim a cena, não acontece por uma real exigência da vida, mas é forjada na imaginação (DAL FORNO, 2002, p. 42).

O ator no Método das Ações Físicas trabalha através do “se mágico, como se” ele (ator), em uma situação qualquer, coloque-se em ação e não como o personagem realizasse essa mesma ação. Segundo Stanislávski, para a consolidação de uma Ação Física o ator tem que ter um objetivo a ser alcançado, pois “o ponto principal das Ações Físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas e sentimentos” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 3). Portanto, a questão

[...] principal, no trabalho sobre as particularidades da ação física, é agir fisicamente, a partir de impulsos próprios, autenticamente, e não em nome de algum personagem e onde o pensamento intervém só na medida em que possa reforçar essa ação. Não pensar o sentimento e a sensação, mas agir (DAL FORNO, 2002, p. 38).

Como referenciei no primeiro capítulo, as teorias da ação também foram abordadas por Danto (1999) e posso senti-las em meu trabalho. O autor discorre sobre elas unindo corpo e mente em um só organismo. Quando recorre ao pensamento de Gabriel Marcel, Danto conclui que a mente e corpo pintam e performam conjuntamente, assim “*no uso mi cuerpo. Soy mi cuerpo*” (MARCEL, apud DANTO, 1999, p. 89). Quando se realiza uma Performance, eu não uso o corpo como uma ferramenta para construir a obra, pois sou a própria obra sendo materializada.

Antes da realização de cada obra performática, refleti sobre o contexto em que ela seria realizada com o intuito de aproximar o mais possivelmente o *performer* do universo desta obra, procurando que o ambiente e a plateia também fizessem

parte da mesma. Neste momento da pesquisa, reflito que a análise do contexto foi um marco preponderante e um verdadeiro divisor de águas. Este contexto possibilitou a criação de ações, como dito anteriormente, constituindo uma espécie de roteiro na realização das Performances, embora eu previsse de antemão que este roteiro poderia ou não ser utilizado. Os roteiros estavam embasados preponderantemente no conhecimento prévio de onde e o quê eu iria performar e do assunto que iria ser abordado na realização performática. Isto proporcionou-me criar uma estrutura base a qual poderia recorrer quando estava performando – numa espécie de *canovaccio* da *Comédia Dell'arte* – a partir do qual as improvisações desenvolveram-se com grande fluidez. Outro ponto a destacar nesses roteiros, é que eles não possuíam uma partitura de ações determinadas por cenas previamente definidas. Isto vem ao encontro com as ideias da professora universitária da ECA/USP Ingind Dormien Koudela, que é a tradutora da obra *Jogos Teatrais de Viola Spolin*, no qual os

[...] jogos de Viola Spolin estruturam-se a partir das perguntas “Onde? Quem? O Que?”, também dando ênfase no foco e na atenção, no qual afirma em relação aos jogos: o processo de jogos teatrais visa a efetivar a passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade objetiva no palco” (KOUDELA, 2001, p. 44).

As modificações no roteiro ocorreram num turbilhão incessante de ocorrências. A adrenalina foi uma constante, semelhante a um espetáculo teatral. Isto é verificado na Performance o *Zanni Performer vendendo ilusões – I*, no qual eu era um vendedor ambulante tentando vender embalagens de supermercado aparentemente vazias, com as frases surpresas no seu interior. Nos intervalos, semelhante a uma encenação teatral, entre uma interação e outra, improvisei discursando sobre o momento sócio-político do país. Anteriormente à realização da obra artística, procurei levantar fatos oriundos de reportagens políticas atuais em revistas e jornais, assistir programas de rádio e TV, acessar sites especializados. Eu queria falar dos desmandos da classe política brasileira naquele momento. Queria falar sobre como o poder tem comprado interesses descaradamente. Com o intuito de atualizar estas questões sócio-políticas, me percebia em Performance refletindo com o público sobre o momento vivenciado no país. Desse modo, eu sabia muito do que poderia fazer-dizer em Performance, mas tudo se reelaborava no contato com o público.

Na Performance *O Zanni Performer vendendo ilusões – III*, antes da realização performática, também procurei ler artigos, acessar sites e conversar com um colega do PPGART que realizava a sua pesquisa sobre esse assunto. Como eu havia sido convidado para fazer a minha Performance no evento, coloquei dentro das sacolas plásticas, as frases que abordavam o assunto do Seminário no qual a Performance foi apresentada. Fiz isso no sentido de adequá-la à proposta do evento. Com o desenrolar do Seminário, percebi em algumas pessoas uma arrogância proeminente em relação ao próprio saber. Comecei a pensar que situações como esta são recorrentes nos eventos científicos. Claro que não são todas as pessoas que assumem este tom, mas parece que sempre tem algumas e elas costumam causar incômodo no público. A arrogância do conhecimento vem, muitas vezes, revestida de teimosia, falta de flexibilidade e de escuta de quem fala. Comecei a observar esta atitude e mudei o meu roteiro inicial. O nível de improviso aqui atingiu, para mim, seu mais alto grau. Passei a criticar esta arrogância recorrente em ambientes acadêmicos a partir do discurso estudado por mim e discutido durante o Seminário.

A arte contemporânea, e especificamente a Performance, vai sendo construída e se reelaborando pela relação estabelecida com o público (participativa, interativa ou não). Este aspecto da Performance Arte é comum no teatro também. No meu trabalho, acredito que sempre houve participação de alguma forma, mas de diferentes maneiras. Isto é demonstrado no capítulo no qual descrevo as Performances, no qual por diversas vezes passei da Figura de emissor para de receptor. De certo modo, o Teatro convencional da história ocidental também é afetado por diversos fatores externos, em especial o público. Públicos diversos sempre fizeram diferença em cada apresentação. Atualmente, as apresentações teatrais também chamam para si uma maior participação e interação com o público.

Isto fica claro, para mim, na primeira Performance da primeira série durante a venda das sacolas plásticas. Num determinado momento da realização artística, eu interagi com um aluno do curso de Música da UFSM. Esse aluno assumiu a postura do *performer*, realizando um discurso sobre as questões sociopolíticas do nosso país *acappella*¹⁸. A sua maneira, o aluno participou da obra, interagiu comigo e com

¹⁸ Acappella: é uma expressão de origem italiana, também utilizada na maioria dos idiomas ocidentais, que designa a música vocal sem acompanhamento instrumental. O canto *acappella* (em português “á capela” que significa “a moda da capela”, “no estilo da capela”) tem suas origens na prática do

o público reelaborando-a no instante de sua intervenção. A obra não seria assim sem esta interferência que corrobora com a mobilidade, liquidez, flexibilidade, dinamicidade expandidas da arte contemporânea, seja no Teatro ou nas Artes Visuais, mesmo em outras manifestações artísticas.

Também aconteceram diferentes modos de participação na terceira versão performática da primeira série ao discorrer sobre a questão Queer. Num determinado momento da Performance vários componentes das comunicações do Seminário tinham em suas mãos as frases que estavam dentro das sacolas plásticas de supermercado que versavam sobre a questão Queer. Na sequência eu assumi a postura de uma espécie de 'maestro' e regii a leitura das frases. Mais uma vez o público assumiu a postura de emissor, e eu, *performer*, de receptor, simultaneamente.

Na realização performática *O Zanni Performer no Lixão*, primeira Performance da segunda série, também realizei diversas interações com o público/trabalhadores. O homem à direita da imagem abaixo (Figura 43) é o responsável por controlar a esteira. Ele dava instruções para mim, de maneira a separar os diversos tipos de resíduos e também não ser encoberto pelo amontoado de lixo despejado pelo caminhão-caçamba. Eu tinha que estar atento para lidar com as instruções que vinham modificando incessantemente meu movimento. O estado de atenção exigido pela minha presença, no qual, ordens externas me determinam, é ampliado ao máximo e agravado pelo perigo de ser engolido pela retroescavadeira.

canto gregoriano, que não exige o auxílio do órgão ou de qualquer outro instrumento, sendo executado apenas por vozes de monges ou clérigos que formavam o grupo de cantores chamados *schola cantorum*.

Figura 43 – Gilvani Bortoluzzi: *O Zanni Performer no Lixão* (2016)

Fonte: (MATEUS SCOTA, 2016).

Estas propostas anteriores comungam com algumas realizações artísticas de Yves Klein (1928-1962), por exemplo. Muitas de suas obras eram realizadas com a participação dos corpos das modelos que performavam como pincéis humanos. Isto é demonstrado em diversas obras como as *Antropometrias do período azul*, já apontadas no capítulo um por Goldberg (2006) e que também eram compostas por uma orquestra ditando o ritmo da ação.

Para Klein, a arte era uma concepção de vida, e não simplesmente um pintor com um pincel dentro do ateliê. Todas as suas ações eram um protesto contra essa imagem limitante do artista. Se as cores são os verdadeiros habitantes do espaço, e o 'vazio' a cor azul, prosseguia a sua argumentação, então o artista pode muito bem abandonar a paleta, o pincel e modelo, esses componentes inevitáveis do ateliê. Nesse contexto, o modelo se tornava 'a atmosfera efetiva da carne em si' (GOLDBERG, 2006, p. 134).

Na realização desta obra artística, Yves Klein, primou pelo momento presente, quando pintava com pincéis humanos, sendo assim, a sua ação revestia-se da efemeridade, características presentes no Teatro e na Arte da

Performance, afastando-se da obra estanque produzida entre as quatro paredes de um ateliê.

Outro ponto que ressalto que no início da Arte da Performance lá pelos idos de 1960, como atesta Phelan no capítulo um, no que tange a sua reprodutibilidade, que era negada. Atualmente, com a tecnologia sendo acessível para grande parte da população este conceito se torna ultrapassado e torna-se repaginado. Na área artística uma grande maioria de *performers* tem se utilizado da tecnologia através da linguagem do vídeo em suas obras artísticas, seja como forma de documentá-la ou da sua comercialização. Outro ponto que gostaria de ressaltar é que se não fosse realizado o vídeo-registro, as duas obras artísticas subsequentes – a instalação interativa *Aqui ou Alix* e a vídeoperformance *Reciclando (Des) Ilusões* - não teriam sido efetivadas. Estas ideias anteriores são testificadas no pensamento de Melim quando afirma que são

[...] conhecidos de muitos de nós as sequências de imagens fotográficas e vídeo-gráficas da artista americana Carolle Schneemann em *Eye body* (1963), utilizando seu corpo e seu ateliê, ambos como superfície pictória. Tais sequências são consideradas importantes precursoras – antes mesmo da utilização da câmera de vídeo – das muitas ações sem audiência desenvolvidas ao longo dos anos 1960 até o presente, de maneira que possam originar outras obras artísticas (MELIM, 2008, p. 49).

O contexto de uma realização performática proporciona que as ações sejam diferentes das ações realizadas no teatro tradicional, no qual existem ações pré-definidas e com uma história a ser contada. Além disso, com a Performance, não há necessariamente uma ficção, não se exige uma narrativa. O *performer* reelabora suas ações a cada momento. A partir disso, quando estou performando não estou mais representando um personagem do Teatro tradicional, havendo somente uma proposição de ações.

Minhas ações tiveram que se adaptar a cada novo contexto performático, proporcionando que ocorresse a transformação do personagem teatral para a de um sujeito da ação performática, no qual o personagem *Tio Élmo* transmutou-se para o *Zanni Performer*. Portanto, apesar do *Zanni Performer* ser originário de um personagem do teatro tradicional, creio que tampouco é o ator ou *performer*, mas um amalgamado dos dois, resultando nessa nova proposta de representatividade.

De maneira que eu possa embasar as considerações do parágrafo anterior, estou consoante com as ideias de Bonfitto (2008), pois “quando falamos em

representação, estamos na maior parte dos casos nos referindo a um objeto que contém um grau reconhecível de referencialidade” (BONFITTO, 2008, p. 89-90). Portanto, no teatro dos tempos atuais, a representação também se expandi para graus diferenciados de referencialidades reconhecíveis. Conforme as palavras de Cocchiaralle¹⁹, “O corpo sempre foi representado nas Artes. É quase impossível você pensar numa obra de arte onde não exista o corpo de alguma maneira”. Isto corrobora com as ideias de Burnier (2001, p. 21), no qual podemos lançar mão de um *equivalente* ou de algo que podemos rerepresentar. Isto está em conformidade com o conceito de Reperformance de Abramovic nas quais citei no primeiro capítulo.

Na escrita sobre estas Performances realizadas, ainda reflito sobre pontos nevrálgicos entre o trabalho do ator e do *performer*, sendo imperiosas as palavras de Ferracini (2003, p. 24): “trabalhar-se, (re) trabalhar-se, enfim doar-se”. Para mim, este corpo presente como obra precisa de trabalho de/sobre/em si mesmo. Quando digo isso, refiro-me ao trabalho próprio deste corpo, que entende e vislumbra questões sobre este corpo e, por fim, o faz na própria carne. Ao discorrer sobre a presença recorro a Icle, que

[...] de alguma forma, a empregamos com todos esses sentidos e mais alguns. Ela se confunde com a própria atuação, pois as práticas performativas não são outra coisa, senão as artes da presença. É preciso estar em presença do público para fazer acontecer o que chamamos de teatro, dança, espetáculo, performance. Por isso, a presença, paulatinamente, começa a ser empregada, não apenas como qualidade, mas também como natureza da natureza da atuação do performer (ICLE, p. 16).

Assim, eu ator/*performer* também encarno a ideia de apresentação de Bonfitto como

[...] uma das qualidades constitutivas da esfera da atuação é justamente aquela de evidenciar, antes de tudo, qualidades ligadas à manifestação de uma presença, e todas as suas implicações. Desse modo, se pensarmos nos processos de atuação, o prevalecer da esfera de apresentação geraria resultados que ultrapassariam a ilustração de situações e circunstâncias, para colocar em evidência, por exemplo a corporeidade e suas qualidades expressivas (BONFITTO, 2008, p. 92).

Para Bonfitto, o conceito de apresentação é um dos pressupostos da atuação, portanto, foi fundamental o entendimento da abrangência desse termo. Dialogo,

¹⁹ Vídeo **O corpo na arte contemporânea brasileira**. Produzido por Itaú Cultural (2005). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UcRIMdU-JOE>. Acesso em: 04 nov. 2016.

ainda, com as concepções de Ferracini sobre atuação artística quando penso em apresentação

[...] o ator, e mesmo o dançarino e o performer, todos eles, atuam. Atuam enquanto ação de atuar, modificar, de possibilitar. [...]. Atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações microscópicas afetivas. E é justamente nesse par em fluxo percepção macroscópica-sensação microscópica que a lógica da atuação se gera. Isso significa que esse movimento atuante ativo dobra, desdobra e redobra o espaço-tempo (FERRACINI, 2008, p. 3).

Nesse ínterim, eu enquanto *performer* interfiro no contexto em que realizei minhas ações propositivas, ao mesmo tempo sofri as interferências desse mesmo contexto. A partir disso, essas ações propositivas, reelaboradas a cada instante, o ator/*performer* vai ser também reelaborado no contato com o público. Nessa pesquisa, entendi essa presença conforme as ideias de Icle (2001, p. 17), como “uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos *performers* ou quando assistimos uma prática performativa”.

As observações realizadas por Bonfitto (2008, p. 92), sobre apresentação, são reforçadas, de certa maneira, com as palavras de Matesco (2009) quando a pesquisadora advoga que

[...] o debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, pois se tiraria o “re” da apresentação restando a apresentação. A confusão entre a apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento. O significado da performance reside na relação estabelecida entre emissor e receptor (MATESCO, 2009, p. 47).

A partir dessas observações, notei que eu, enquanto corpo-arte em Performance, falei por mim mesmo e pelo que sentia e pensava sobre as questões ambientais. Isto pode acontecer não somente na Arte da Performance, mas também na Arte Teatral contemporânea. Patrice Pavis também defende que

[...] na Arte da Performance o *performer* apresenta-se em seu próprio nome e que na Arte Teatral o ator interpreta um personagem, sendo que isso na arte contemporânea é passível de discussão, pois o teatro contemporâneo em uma das suas inúmeras correntes defende que o ator se apresenta em seu próprio nome sem necessariamente encarnar um personagem (PAVIS, 1999, p. 284-285).

A partir dessas considerações, recorro novamente a Bonfitto (2008, p. 95) que fala do ator na atualidade, pois “a medida em que o ator não dispõe de uma história que poderia funcionar como eixo de seu trabalho, necessariamente o foco de sua atenção deverá ser deslocado da esfera do ‘que’ para esfera do ‘como’”. Com essa citação Bonfitto (2008) está referindo-se ao ator no teatro pós-dramático postulado por Lehmann (2007, p. 33). Este último considera o teatro pós-dramático “um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença que não está sujeito à lógica da representação”. Essas diversas proposições contribuem para a ideia de que, na arte contemporânea, especificamente na Arte da Performance e também na Arte Teatral, o campo passa a gerar sentidos a partir de si mesmo gerando subsídios para a realização artística tanto do *performer* quanto para o ator.

Em termos teatrais a presença está imbrincada com o trabalho de qualquer artista performativo. Portanto, a partir desse contexto, tanto o ator quanto o *performer* em suas realizações artísticas, realizam conjuntamente com o seu público uma oportunidade de tornarem-se a obra. Esta comunhão entre o ator/*performer*, na prática teatral é vista por alguns autores com o sentido de doar-se ao outro, dialogando também com as questões de ética e respeito. Quando falo em doar-me não estou evocando o sentido romântico da palavra, mas pensando no próprio ofício de artista que faz para alguém, para o público. Essas ideias vêm ao encontro de Ferracini e, para mim, onde eu leio ator posso substituir por *performer*

[...] ser um ator significa, então doar-se. E é nesse ‘se’, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar plateia, o objeto direto que completa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com seu público, mostrando não apenas seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais escondidos de sua alma (FERRACINI, 1996, p. 24).

No Teatro tradicional, de antemão sabemos a média do tempo de duração do espetáculo, bem como sua linha transversal de ações preparadas previamente. Esta rigidez foi diluída no Teatro contemporâneo. A Arte da Performance, revestiu-se de grande fluidez temporal. No que tange ao tempo de duração das minhas Performances, muitas vezes, não precisei exatamente seu início, o seu fim nem mesmo a sua duração. O tempo é real, onde o ‘aqui-agora’ define as ações a serem executadas. O meu trabalho em laboratório teve pouco investimento de tempo preparatório em relação aos treinamentos desenvolvidos como ator. Comumente,

em termos teatrais há um tempo de meses de preparação em ensaios até a estreia do espetáculo.

Isto ocorreu nas duas séries de Performances dessa pesquisa. Na primeira ainda tenho pequenos resquícios de um personagem teatral, mas não tinha ações pré-definidas, nem começo e fim definidos. Havia apenas uma Figura presente que realizava ações propositivas da venda de um determinado produto por tempo não definido. Seu fim poderia ser o período matutino, a falta de transeuntes, ou qualquer outra coisa. Já na segunda série, que trata de questões ambientais, a Figura do *Zanni Performer* transmuta-se para uma obra artística contemporânea propriamente dita, sem começo e fim, sem ações representativas. Eu era apenas um corpo-arte presente, lançado a um tempo indeterminado compondo a obra artística que me toca. Por me tocar, ela me transforma. Conforme Lehmann (2007, p. 28): “na arte da performance a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontra fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética aspirando antes a uma autotransformação”.

A noção de tempo está necessariamente atrelada a questão do ritmo na arte. As várias manifestações do tempo na Arte Teatral pós-moderna e na Arte da Performance estão expandidas. O trabalho performático possibilitou-me conhecer e estabelecer uma nova relação com o tempo que eu não tive enquanto estudante de Teatro. Por outro lado, vejo que o Teatro pós-moderno também se expande no tempo para além de suas limitações tradicionais. Neste sentido,

[...] do ponto de vista das artes plásticas, a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da dimensão temporal. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não se limita a apresentar o seu resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento 'teatral' (LEHMANN, 2007, p. 224).

Na arte contemporânea vejo espetáculos teatrais que extrapolam os limites temporais do teatro tradicional, como por exemplo as encenações de Bob Wilson citadas por Cohen

A determinação temporal também é a mais ampla possível: Bob Wilson 12, que justamente faz experiências com a relação espaço-tempo, realiza espetáculos de 12 a 24 horas de duração (no Festival de Xiraz, em 1972, realizou o trabalho *Ka Mountain Gardenia Terrace*, que durou sete dias e consistiu basicamente numa experiência de tempo) (COHEN, 2002, p. 29).

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, outro fator já comentado que para mim, impactou a poética, foi a ação. Não apenas a ação conceituada teatralmente nem a ação propositiva do *performer* já discutidas, mas a ação na inação. Nessas realizações performáticas, verificou-se que a Arte da Performance e a Arte Teatral encontraram campo fértil para o seu estabelecimento. Quando falo em ação não é imperioso estar o tempo todo em movimento. Esse pensamento corrobora com as palavras da atriz Roberta Carrieri²⁰ (1999, p. 15) quando a artista comenta que “há mobilidade na imobilidade, mesmo parado o ator deve continuar a agir”. Carrieri, com isto, refere-se à atuação no seu universo de trabalho, a Arte Teatral.

Outro exemplo que contribui para pensar a partir das ideias anteriores, é a realização performática *O Artista está presente* (2010), de Marina Abramovic, citada no capítulo um. Nela, Abramovic passou horas parada, sentada em uma cadeira mantendo o contato apenas visual com o público. Ali havia ação na inação. Com essa obra artística, ela insere-se e altera o espaço questionando-o como instituição. Ela o faz sem movimentar-se, ao mesmo tempo em que proporciona ao público compor a obra conjuntamente, não se sabendo ao certo quem é o protagonista e o coadjuvante. Barba também aborda a imobilidade quando discorre sobre

[...] a presença total nada tem a ver com a violência, com pressão ou com ou com a procura pela rapidez a qualquer preço. O ator pode estar extremamente concentrado, sem movimento, mas nesta imobilidade mantém todas as suas energias à mão, tal como um arco esticado, pronto para deixar a flecha voar (BARBA, 2007, p. 245-246).

Minha segunda série apresenta pontos de contato com esta questão. Minha ação no lixão, mesmo não se tratando de imobilidade, era sempre a mesma de separar o lixo. Não havia narrativa, nem causalidade. Meu corpo em ação repetitiva falava por si. Na segunda obra da série, a instalação interativa, o público apreciava a obra praticamente imóvel enquanto sua sombra se projetava na imagem. Portanto todas essas características das manifestações cênicas supracitadas, parecem estar entrelaçadas em trabalhos de diversos diretores e grupos teatrais da contemporaneidade. A matéria-prima da obra artística contemporânea, a qual minha poética pretendeu se inserir, é o corpo, experiências de vida a partir de seus

²⁰ Roberta Carrieri é componente do grupo teatral dinamarquês *Odin Teatret*, comandado pelo encenador e pesquisador italiano Eugênio Barba.

pertencimentos, suas vivências, suas relações, suas histórias e, enfim, tudo o que me impulsiona e motiva para criação. Portanto, entendo que retirar o personagem teatral *Tio Élmo* do espaço teatral na tentativa de transmuta-lo para um sujeito de ações performáticas, proporcionou-me a percepção que o ator/*performer*, na verdade, não entrelaça a Arte Teatral e a Arte da Performance na Figura do *Zanni Performer* em suas duas séries. O que aconteceu foi a percepção de que as fronteiras estão diluídas e este estudo permitiu-me refletir sobre elas nos aspectos específicos fruto da minha prática. Por este motivo, volto ao estudo inicial do primeiro capítulo quando procurei entender mais profundamente a arte expandida no mundo contemporâneo, sua multiplicidade, simultaneidades, instantaneidades, dinamicidade, transdisciplinariedade. Do mesmo modo, vejo a não linearidade, a não causalidade e a não representatividade.

Todas estas questões se fizeram presentes nesta poética que trouxe ao mesmo tempo meu ser ator e *performer*. Essa Figura testemunhou, em mim, o amalgamento entre a Arte Teatral e a Arte da Performance. Conforme citado no primeiro capítulo, isso possibilitou o trânsito da representação para a apresentação (BONFITTO, 2008, p. 13), uma das principais características do ser performático, fazendo com que as tênues fronteiras entre o ator e o *performer* fossem rompidas.

Nesse trabalho investigativo, o *Zanni Performer*, em suas duas séries, proporcionou-me que eu fosse desafiado na ultrapassagem de meus limites de conhecimento de mim mesmo enquanto corpo-arte. Esse rompimento de limites corporais, absorvendo outra corporeidade, foi uma busca pelo imponderável. A partir da entrada no PPGART da UFSM, tive a oportunidade de atuar longe da caixa cênica, desafiando-me na Arte da Performance. Meu corpo adotou uma outra postura em relação minha presença em cena.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar um processo artístico no qual o corpo é presença marcante, me surgiram diversos questionamentos permeados por dúvidas e incertezas, que por vezes revesti-me de destemor para seguir adiante, noutras pelas diversas circunstâncias que a vida me apresentou, pensei em até desistir. Por outro lado, creio que não se deve sentar à beira do caminho e ficar como plateia do espetáculo chamado vida. Portanto, decido a cada momento tomar as rédeas dessa mesma vida e seguir em frente, vislumbrando novas propostas artísticas, com algumas pausas, umas pequenas, outras longas, sempre procurando analisar-me em busca de melhorar-me cotidianamente. Assim foram esses dois anos de pesquisa, não tendo a pretensão de afirmar que ela está totalmente pronta, mas numa contínua e infinita construção. Portanto, não existem conclusões, apenas algumas considerações finais sobre esse exercício investigativo no qual resolvi embrear-me nas suas infinitas possibilidades.

Nesta dissertação resolvi lançar-me ao abismo do desconhecido saindo da zona de conforto no Teatro e “ir beber em outra fonte”, as Artes Visuais. A partir disso, rompi fronteiras realizando experimentações em outros campos artísticos. Para tanto, parti do ponto em que me era conhecido para a realização artística: o corpo-arte. Com isso, esse meu corpo-arte desafiou-me na busca de correr riscos, tão comum na vida cotidiana e nas artes efêmeras. Nesse momento derradeiro da escrita, tenho a impressão que esse discurso esteja mais impregnado em minha carne de ator/*performer*, que vivenciou essas experiências, do que foi escrito nessas páginas. Sendo assim, tentei traduzir o que o meu corpo em suas várias nuances assimilou, reelaborou, desalinhou, encontrou, registrou e desacomodou entre tantas outras. Portanto, nesse momento em que meu corpo está inserido nas Artes Visuais, tornei-me um artista-pesquisador, no qual sou indissociável, sem propriedade e proprietário, com um território único e indivisível, simplesmente um corpo-arte.

Eu, inicialmente como ator e agora como *performer*, almejei o entrelaçamento entre a Arte Teatral e a Arte da Performance e para tal, vim como corpo proveniente do Teatro. No decorrer desse processo, em diversos momentos perguntei-me se esse meu corpo ainda não permanecia enraizado na Arte Teatral. Essa crise insistiu em mim no desenvolvimento da Primeira Série de Performances. Com o início da Segunda Série de Performances pude deleitar-me ao sentir que tinha adentrado no

campo inserido nas Artes Visuais. Esta sensação foi paradoxal uma vez que eu me embrenhava em um espaço-tempo de arte transdisciplinar. Porque eu ainda ficava me vendo em um ou em outro campo? Consegui ver a força das fronteiras construídas histórico, social e culturalmente entre saberes. O que mais me animou neste contexto foi quando percebi a diluição destas fronteiras em mim, não apenas nos discursos teóricos que aconteceu pelo exercício poético realizado. Portanto, a Arte da Performance veio para desestabilizar padrões tradicionais das realizações artísticas, historicamente e de fato instaurados em mim. Este exercício proporcionou que eu, corpo-arte-carne, abarcasse infinitas possibilidades ao mesmo tempo que realizava um trânsito fluído com diversas áreas, muitas vezes amalgamando-as em mim.

Sendo assim, a partir dos meus vários questionamentos, discussões, críticas e incentivos, acredito que encontrei guarida na Arte da Performance que veio atender as minhas diversas inquietações como ator/*performer*. O percurso deste corpo entre a Arte Teatral e a Arte da Performance, jogou luz nos pontos similares entre essas artes e, também, os pontos que as tornam distintas, mas principalmente, me mostrou a possibilidade da ausência de pontos. Tornei-me outra forma de manifestar-me artisticamente. Tornei-me um corpo-arte que se constrói como estética no instante em que se cria, ao invés de enquadrar-me a estéticas pré-estabelecidas. Hoje, reflito que o percurso proposto facilitou-me e auxiliou-me na minha poética. Isto esclareceu-me o caminho que queria trilhar, desatando os vários nós teorizantes provenientes dos discursos interdisciplinares tão latentes e próprios da arte contemporânea que buscam contemplar as várias discussões sobre a diluição de fronteiras e territórios. Estes discursos foram fundamentais, mas se materializaram em mim pela prática. Ser arte contemporânea resguarda suas peculiaridades diferentes de apenas entender arte contemporânea.

A transmutação do personagem *Tio Élmo* do espetáculo-solo para o sujeito *Zanni Performer* com ações propositivas veio dar carne a essa proposta experimental. Esse corpo-arte, na minha pesquisa, apresenta tantos aspectos que lhe foram caros, entre os quais os fundamentos da ação inerentes a cada linguagem. Eles me instigaram a romper limites entre o ator/*performer* situando-me na linha divisória e, por situar-me ali, possibilitaram-me romper a rigidez de fronteiras que se instauraram no mundo contemporâneo e, aqui, na arte. Esse trânsito que realizei nessas duas áreas artísticas foi um grande fomentador das minhas

incursões na arte. O que me interessa pensar, hoje é que esta ideia anterior só veio a edificar-se com o exercício a partir das referências teórico-práticas instauradas na minha carne e que vieram para esclarecer a minha trajetória no campo artístico e da pesquisa. A teoria da arte se faz presente porque existe arte. Se minha arte é meu corpo, os pressupostos estudados passam a existir em mim enquanto corpo-arte. Por mais óbvio que isso possa parecer, interessou a materialidade de um saber que é carne.

Ao longo do desenvolvimento dessa escrita que sobreviverá a minha carne tentei a definição de inúmeros conceitos artísticos, entre os quais o *Zanni Performer* em suas várias nuances. Hoje vislumbro que essa Figura futuramente na Arte da Performance poderá conversar com outros saberes e linguagens, desdobrando-se e reelaborando-se nos cruzamentos aos quais ela poderá se lançar. Uma coisa ficou clara para mim, o entendimento psicofísico desta empreitada foi fundamental para o ser da arte contemporânea, para o ser que se deixa penetrar por caminhos conhecidos e desconhecidos simultaneamente, que permite assumir faces múltiplas, que pode expressar/comunicar-se artisticamente inclusive na elaboração de si.

Ao finalizar essa pesquisa, acredito que eu como ser-humano e artista me transformei e me tornei mais consciente do papel que desempenho no grande espetáculo que é a vida.

REFERÊNCIAS

ABNT. Associação Brasileira de Normas Técnicas. **NBR 10.004: Resíduos sólidos – Classificação**. Rio de Janeiro, p. 71, 2004. Disponível em: <<http://www.aslaa.com.br/legislacoes/NBR%20n%2010004-2004.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2017.

ABREU, M. de F. **Do lixo à cidadania: estratégias para a ação**. 1. ed. **Fórum Nacional Lixo e Cidadania**: Unicef e Caixa Econômica Federal, 2001. Disponível em: <http://www.unicef.org/brazil/lixoecidadania/publicacoes>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

AFONSO, M. dos A. Artistas brasileiros que transitam pela gravura e galeristas que fomentam sua circulação. In: FRANCO, E. (Org.). **Desenredos**: poéticas visuais e processos de criação. Goiânia: UFG/FAV; FUNAPE, 2010. (Coleção Desenredos; 6). Disponível em: <https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/desenredos_6.pdf?1392204371>. Acesso em: 04 jul. 2016.

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUSLANDER. The performativity of performance. **Performings Arts Journal**, n. 84, set. 2006. Disponível em: <<http://gatech.edu/auslander/publications.html>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

AZEVEDO, M. C. **Entroncamentos e entrechoques**: vivendo a fé em um mundo plural. São Paulo, Loyola, 1991.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.

BARBA, E. Do “aprender” para o “aprender a aprender”. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: Dicionário da Antropologia Teatral. Campinas: HUCITEC, 2007.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERTINATO, F. T. **A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas**. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 2013.

BIANCALANA, G. R. Reflexões sobre os processos de produção do conhecimento performativo nas culturas populares. In: _____. **Performance e Educação: (des) territorializações pedagógicas**. Santa Maria: UFSM, p. 147-174, 2013.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, RJ: Ed. Autores Associados, n. 19, jan./abr. 2002.

BONFITTO, M. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOUVET, F. **Bonnard: The Complete Graphic Work**. English and French Edition, 1983.

BURNIER, L. O. **A arte do ator: da técnica à representação**. Elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. 1994. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

BURNS, E. **Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life**. Londres Longman, 1972.

BUTLER, J. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, R. M. M. **Sexualidades transgressoras**. Una antologia de estúdios queer. Barcelona. Icària editorial, p. 55-81, 2002.

CAMARGO, R. C. Neva Leona Boyd e os Jogos Teatrais: polifonias no teatro improvisacional de Viola Spolin. **Revista de História e Estudos Culturais**. Universidade Federal de Goiás, v. 7, ano VII, n. 3, set./nov./dez. 2010.

CANTON, K. **Espaço e lugar: corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, (Coleção Temas da Arte Contemporânea), 2008.

_____. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF. Martins Pena, (Coleção Temas da Arte Contemporânea), 2009.

_____. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF. Martins Pena, (Coleção Temas da Arte Contemporânea), 2009.

CARLSON, M. A. **Performance: uma introdução crítica**. Marvin Carlson. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CATTANI, M. L. **Um ponto ao sul**. Porto Alegre: Ed. do Autor/ Funarte, 2011.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORRÊIA, M. C. **A Observação Participante enquanto técnica de investigação.** Pensar Enfermagem. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

D'AGOSTINI, N. **O método de Análise Ativa de K. Stanislávki como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator.** 2007. 251 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DAL FORNO, A. **A Organicidade do Ator.** Dissertação de Mestrado, Campinas: UNICAMP, 2002.

DANTO, A. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **El cuerpo, El problema del cuerpo.** Madrid: Sinteses, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbug.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda e Museu de Arte do Rio, MAR, 2013.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, v. 8, n. 1, p. 235-246, 2008.

FAVARETTO, C. A arte do nosso tempo. **Boletim Arte na Escola**, 2013. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/boletim/materia.php?id=70079>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

FÉRAL, J. Formação: teatro performativo e pedagogia – entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, v. 9, n. 1, p. 255-267, 2009.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

FLICKINGER, H. G. Subjetividade e tempo: Considerações em torno da Interpretação da obra de M. Proust por S. Beckett. **Veritas**, Porto Alegre, v. 38, n. 152, p. 533-550, dez. 1993.

FO, D. Quinta jornada. In: FO, D.; RAMME, F. (Orgs.). **Manual mínimo do ator.** Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: Senac, p. 276-325, 1999.

FRANCO, E. (Org.). **Desenredos:** poéticas visuais e processos de criação. Goiânia: UFG/FAV; FUNAPE, (Coleção Desenredos: 6), 2010.

FREIRE, C. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GIANNETTE, C. **Estética digital:** sintopia da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade.** São Paulo: UNESP, 1991.

GLUSBERG, J. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMES-PEÑA, G. Em defesa del arte del performance. **Horizontes antropológicos**, v. 11, n. 24, p. 199-226, jun./dez. 2005.

GONÇALVES, P. **A reciclagem integradora dos aspectos ambientais, sociais e econômicos**. Rio de Janeiro: DP&A, Fase, 2003.

GORINI, P. O. **A rede de dança: uma cartografia em movimento**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt – Campinas, SP: Papyrus, 1990.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANNS, D. **Anotações efêmeras do corpo na rede digital**. In: *Corpo e interatividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash Editora, 2008.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=431690#>. Acesso em: 01 nov. 2017.

ICLE, G. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, p. 9-27, jan./jun. 2001.

KHEL, M. R. "O eu é o corpo". In: COCCHIARALE, F.; MATESCO, V. [curadoria]. **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**. SP, Ed. Papyrus, 1999.

LEBEL, J. J. **Happenig**. RJ: Ed. Expressão Cultura, 1969.

LEHMANN, H.-T. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Susskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOGAREZZI, A. Contribuições conceituais para gerenciamento de resíduos sólidos e ações de educação ambiental. In: LEAL, A. C. **Resíduos sólidos no Pontal do Paranapanema**. Presidente Prudente (SP): Ed. Antônio Thomaz Júnior, p. 276, 2004.

LOURO, G. L. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidades e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.

MATESCO, V. O corpo na Arte Contemporânea brasileira (2003). In: FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 531-537, 2003.

_____. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MEDEIROS, L. F. R.; MACEDO, K. B. Catador de material reciclável: uma profissão para além da sobrevivência? **Psicologia & Sociedade**, v. 18, n. 2, p. 62-71, 2006.

MELIN, R. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MILLET, C. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

NEVES, D. Q. **Performance e registro: a produção performática de Cláudia Paim**. Dissertação de Mestrado, Santa Maria: UFSM, 2013.

PAVIN, F. S. Processos híbridos na arte contemporânea: uma abordagem a partir da poética de Sandra Rey. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira, Ba, Brasil, 2010**.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PHELAN, P. A ontologia da performance: representação sem produção. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, 1997.

PIRES, T. C. **Reciclagem, do problema à solução: ambiental, econômica e social. Um estudo sobre o programa coleta Seletiva de Lixo da Fundação Pró-Defesa Ambiental**. Lavras: UFLA, p. 54, 2002.

PORTINARI, M. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996.

_____. O processo como cruzamento de procedimentos: considerações sobre as relações de produção da arte contemporânea. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Arte: Limite e contaminações**. 15ª ANPAP. Salvador, 2006.

_____. Cruzamentos Impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. 16ª ANPAP. Florianópolis, 2007.

REY, S. Uma perspectiva histórica sobre a passagem da representação do movimento à sua prática no espaço real. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**. 17º ANPAP. Florianópolis, 2008.

_____. **Operando por cruzamentos: processus híbridos na arte atual**. In: #11ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia-UnB, 2012, Brasília. Anais #11ART. Brasília: UnB, v. a. p. 1-6, 2012.

RIBEIRO, R. J. **As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic**. IEA/USP. Entrevista a Flávia Dourado, em 07/11/2014. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

RODRIGUES, G. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALIS, F. Performance audiovisual. Videoperformance, vjing, cinema ao vivo. In: **Performance Presente Futuro**, v. II [curadoria Daniela Labra] – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo, Paulo, 2008.

SCALA, F. **A loucura de Isabella e outras comédias da Comédia Dell'arte**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 2003.

SCHECHNER, R. O que é performance. In: **O Percevejo**. Trad. Dandara, RJ: UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.

SEANE, L. Isadora Duncan, uma dançarina do futuro. **Esquerda Diário**, dez. 2014. Disponível em: <<http://ww.esquerdadiario.com.br/Isadora-Duncan-uma-dancarina-do-futuro>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

SOFAER, J. **Perform every day**. Brussel: Wraps, 2008.

SOUZA, J. de. A arte de olhar. **Revista do LUME**, n. 1, p. 99-103, 1998.

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais na sala de aula: um manual para o professor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLÁVSKI, C. **El Trabajo del actor sobre si mismo: El trabajo sobre si mismo em el processo creador de las vivencias**. Trad. para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1985.

TAKEDA, C. L. **O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TAYLOR, D. **Performance**. Buenos Aires: Assunto Impreso Ediciones, 2012.

THEIS, I. M. **Limites energéticos do desenvolvimento**. Blumenau: FURB, 1996.

TOSTA, E. **Pina Bausch e a dança-teatro**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2014.

URSINI, G. B. M. **Desvendando Trisha Brown: descrição da obra dessa coreógrafa e dançarina**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2016.

VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo: exercício da imaginação**. Ed. Códex, 2002.

ZALTRON, M. A. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2011.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

YOUTUBE. **O CORPO na Arte Contemporânea Brasileira**. Curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco. Itaú Cultural, [2005]. (6 min, 1 seg). Disponível em: <http://www.youtube.com/Watch?v=UcRIMdU-JOE>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

APÊNDICES

APÊNDICE A – FRASES DINHEIRO

Dinheiro chama dinheiro; dinheiro é remédio; dinheiro emprestado parte rindo e volta chorando; dinheiro muito, fartura de poucos; o dinheiro é achatado e feito para ser empilhado; sonhar com chaves é sinal de dinheiro enterrado; sonhar com figos é sonhar com dinheiro; o caráter verdadeiro não se avilta por dinheiro, o dinheiro voa; o dinheiro abre portas; o dinheiro cala a verdade; a bondade vale mais que o dinheiro; com dinheiro a vista, toda pessoa é bem quista; o dinheiro é um meio, não um fim; dinheiro não conhece dono; o primeiro dinheiro é o melhor; o dinheiro não é a base da felicidade; dinheiro compra pão, não compra gratidão; não há pechincha por pouco dinheiro; sonhar com dinheiro é pobreza; mais vale a saúde que o dinheiro; comprar barato é perder dinheiro; sonhar com carvão é sinal de dinheiro; o dinheiro é para pobre; todo negócio quer dinheiro; dinheiro é a medida de todas as coisas; bolsa rota, dinheiro à solta; o dinheiro de ladrão não engorda cristão; quem não tem dinheiro, não beija ladrão; quem não tem dinheiro, não é pagador; sobre dinheiro, não há companheiro; ao dinheiro e ao interesse; dê dinheiro a santidade à metade da metade; quem dinheiro quer cobrar, muitas voltas há de dar; dinheiro suado, é dinheiro abençoado; dinheiro puxa dinheiro; dinheiro na mão é perdição.

APÊNDICE B – FRASES GÊNERO E QUEER

- A teoria Queer começou a ser desenvolvida nos Estados Unidos no final dos anos 80.

- Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro e extraordinário.

- O termo Queer, tem operado como uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos dos quais se refere.

- Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que se relaciona com patologias e insultos.

- Os estudos Queer atacam uma reprodutividade desde uma reprodutividade, bases de uma heteronormatividade e uma reprodutividade, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução.

- A política Queer adota a etiqueta da perversidade, fazendo uso da mesma para destacar a 'norma' daquilo que é normal, seja heterossexual ou homossexual.

- Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la.

- A tensão entre a política Queer e o movimento gay fica visível na forma como os ativistas gays reagem a determinadas personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras. O Grupo Gay da Bahia (GGB) ameaçou processar os autores e a própria emissora em função da existência de personagens homossexuais afeminados ou caricatos.

- Nos estudos Queer outro conceito importante é o de Camp: na realidade a essência do Camp é a sua predileção pelo inatural e pelo exagero.

- Camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e nos comportamentos das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas e edifícios Camp. Essa distinção é importante. É verdade que o gosto Camp tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como Camp, nem tudo está nos olhos de quem vê.

- O Camp pode ser comparado com a fecheção, a atitude exagerada de certos homossexuais ou simplesmente a afetação. Já na questão estética, o Camp estaria mais na esfera do brega assumida, sem culpas.

- Um cuidado conceitual a tomar é de não associar diretamente o gay ao Queer ou ao Camp.

- Ser gay é ter uma simples identidade, se Queer é entrar e celebrar o espaço lúdico de uma indeterminação.

- Apesar do rigor conceitual, a teoria Queer pretende mais é provocar o estranhamento nas próprias formas de pensar, inclusive as acadêmicas.

- A palavra Queer, de origem inglesa, designa o que é estranho, exótico, raro. Desde o século XX, ela passa a ser usada como ofensa contra dissidentes sexuais, sapatonas, travestis, veados e outros sujeitos que apresentem alguma ameaça ao regime sexo-político vigente.

- No final dos anos 80 e início dos anos 90 nos Estados Unidos, o termo Queer aglutina uma série de práticas estéticas, políticas e teóricas que apostam na positivação da injúria.

- A crítica Queer incide sobre construções binárias de gênero e as formações identitárias monolíticas.

- Se quisermos nos aproximar das artes através de uma perspectiva Queer, não devemos seguir nenhuma espécie de cânone.

- O Queer surge nas fraturas, nos sistemas e nos gestos que atentam contra o normal. A adesão a linhagens canônicas seria um erro na medida em que produzíamos outra vez hierarquias e graus de importância, criando um centro legítimo e suas margens não autorizadas.

- Pensar as artes brasileiras através de uma perspectiva Queer não significa, portanto, o mesmo que pensar em uma arte Queer nacional, pois isso conduziria a produção de vidas que serviriam apenas ao mercado e as transações financeiras nos campos das artes.

- Não existe arte Queer em si, Queer é uma relação que não pode ser reduzida a um conjunto de obras ou artistas, mas depende diretamente das possíveis fissuras causadas por gestos artísticos em determinado contexto econômico, político e sexual.

- Partir de uma perspectiva Queer significa dar atenção aos momentos nos quais essas práticas perturbam os discursos hegemônicos sobre gênero e sexualidade.

- Os gestos Queer tendem também a uma quebra na estabilidade da própria forma, dirigindo-se não apenas a questionamentos temáticos, mas problematizando o próprio fazer artístico.

- Ainda que uma perspectiva Queer, nos evidencie as rupturas na ordem sexo-política causadas pelos grupos, categorizá-los com a arte Queer seria abrir mão do que neles há de mais potente.

APÊNDICE C – JOGOS TEATRAIS DE AQUECIMENTO

Caminhada no Espaço:

Objetivo: Familiarizar os jogadores com elementos (espaço) no qual vivem.

Foco: Em sentir o espaço com todo o corpo.

Descrição: Os jogadores caminham e investigam fisicamente o espaço como se fosse uma substância desconhecida.

Notas 1: Como em todas as caminhadas no espaço, o coordenador-instrutor caminha com o grupo enquanto dá instruções para o exercício. Utilize as características físicas dos seus jogadores (boca cerrada, ombros curvados etc.) como guia para dar as instruções para a caminhada no espaço. Por exemplo se um dos jogadores tem uma expressão rígida no olhar, você pode dizer: “Coloque espaço onde estão os seus olhos! Deixe que a sua visão passe pelos seus olhos”. Quando especificar a área de tensão de um dos jogadores, não deixe que ele o perceba. O que ajuda um deles, ajuda a todos.

2. Uma introdução simples para a substância do espaço é perguntar para os jogadores o que existe entre você e eles. Os jogadores irão responder: “ar, atmosfera, espaço”. Qualquer que seja a forma como os jogadores a denominam, peça para que considerem aquilo que está entre, ao redor, acima e abaixo deles como sendo “substância do espaço” para o objetivo deste exercício.

3. Dê um tempo entre as frases de instrução para que os jogadores tenham tempo de experiência.

4. Você pode deixar estes jogos de lado até o momento em que se sinta mais confortável com esta abordagem do espaço.

5. Não insista na avaliação das caminhadas no espaço.

6. Veja também “Sentindo o Eu com o Eu”.

Instruções:

Caminhe por aí e sinta o espaço à sua volta! Investigue-o como uma substância desconhecida e não lhe dê um nome! Sinta o espaço com as costas! Com o pescoço! Sinta o espaço com o corpo e deixe que suas mãos formem um todo com seu corpo! Sinta o espaço dentro da boca! Na parte exterior de seu corpo! Sinta a forma de seu corpo quando se move pelo espaço! Agora deixe que o espaço sinta você! O seu rosto! Os seus braços! O seu corpo todo! Mantenha os olhos

abertos! Espere! Não force! Você atravessa o espaço e deixa que o espaço o atravesse! Alguém teve a sensação de sentir o espaço ou deixar que o espaço o sentisse?

Caminhada no Espaço Cego:

Objetivo: Desenvolver a consciência sensorial.

Foco: Movimentar-se na área do jogo de olhos vendados como se pudesse ver.

Descrição: Dois ou mais jogadores entram em acordo sobre “Onde, Quem e o Que” e preparam a área de jogo com adereços, peças de cenário, mesas e cadeiras reais. O Que (atividade) deve solicitar que sejam manipulados e passados muitos objetos, como um café ou chá social. Os jogadores estão com os olhos vendados a atuarem no “Onde, Quem, O Que” como se pudesse ver.

Variação: Este jogo também pode ser jogado sem adereços pedindo que os times se movimentem através da área de jogo respeitando o espaço dos parceiros.

Notas 1: No início, a perda de visão provoca ansiedade em alguns jogadores, que ficarão parados o esmo lugar, imobilizados. A instrução e a utilização de um telefone como adereço ajudarão. Toque o telefone (vocalmente se necessário) chamando o jogador (pelo nome). Não há necessidade de conversar. O jogador irá compreender. Será muito divertido quando o jogador mostrar dificuldade de encontrar o telefone e colocá-lo de volta.

2. Contato por meio da manipulação de adereços reais é necessário para o sucesso desse jogo.

3. Pergunte aos jogadores qual dos seus sentidos está sendo mais utilizado. Qual é o segundo em importância? Quando um dos sentidos é suprimido, isto faz alguma diferença?

Instruções:

Continue esse movimento! Encontre a cadeira que procura! Aventure-se!
Pendure o seu chapéu!

Variação:

Caminhe em torno de seus parceiros de jogo! Volte para seu próprio espaço! Respeite o espaço de seus parceiros! Os jogadores se movimentaram naturalmente? O tato às cegas foi integrado ao “Onde, Quem, O Quê?”. Essa

integração foi interessante? (Se um jogador estiver procurando por uma cadeira, ele pode balançar braço como se estivesse em apuros como parte do Quem).

Pegador com Explosão:

Objetivo: Quebrar as armaduras protetora dos jogadores.

Descrição: Deixe uma área livre de quaisquer objetos. Um espaço de dois metros por dois é o suficiente para mais ou menos quinze jogadores. Metade do grupo joga e a outra metade torna-se plateia. Um jogo regular de pegador é iniciado dentro dos limites. Quando os níveis de atividade estiverem elevados, o coordenador acrescenta uma outra regra. Quando forem pegos, os jogadores devem tomar o seu tempo para 'explodir'. Não há forma pré-estabelecida para 'explodir'.

Notas: 1. Esse jogo de pegador é um aquecimento natural e, ainda que você tenha restrições de níveis de tempo e barulho, mesmo um minuto de "Pegador com Explosão" é absolutamente válido.

2. Explosão é uma ação espontânea do momento de ser pego.

3. O ideal é que esse jogo seja realizado ao ar livre.

Instruções:

Permaneçam dentro dos limites! Lembrem-se dos limites! (Quando o nível de energia estiver elevado): Quando forem pegos, tomem o seu tempo para explodir! Antes de perseguir outro jogador, tome o seu tempo para explodir! Exploda da fora que quiser! Caia no chão! Grite! Como quiser!

Câmera Lenta/Pegar e Congelar:

Objetivo: Explorar o movimento e expressão física.

Foco: Em movimentar-se em câmera lenta.

Descrição: Muitos jogadores (se o tempo permitir, metade do grupo é plateia enquanto outra metade joga). Depois de um curto período de aquecimento com o "Pegador com Explosão", um jogo de pegador com congelamento é realizado em câmera muito lenta e dentro dos limites. Aponte para o primeiro pegador. Todos os jogadores devem estar correndo, respirando, agachado, rindo etc, em câmera muito lenta. Quando pegar outro jogador, o pegador deve congelar na posição exata e que estava naquele momento. O novo pegador continua em câmera lenta e congela naquela posição em que estava a pegar um novo jogador, que se torna o pegador. Todos os jogadores que ainda não forem pegos devem ficar dentro dos limites e

movimentar-se em câmera lenta entre, ao redor, dos jogadores congelados (como em torno de árvores numa floresta). O jogo continua até que todos os jogadores estejam congelados.

Notas: 1. O espaço onde o jogo é realizado deve ser restrito, caso contrário, o jogo pode consumir tempo demais. Se o grupo for muito grande, recomenda-se haver dois pegadores. Ao final, dê a instrução “Pegadores, peguem agora um ao outro!”.

2. Quando se joga realmente com câmera lenta, há fluência no movimento.

Instruções:

Corra em câmera lenta! Respire em câmera lenta! Abaixar em câmera lenta! Pegue em câmera lenta! Levante seus pés em câmera lenta! Congele em câmera lenta! Permaneça dentro dos limites em câmera muito lenta!

Há diferença entre movimentar-se lentamente e movimentar-se em câmera lenta? Plateia, vocês viram uma diferença entre movimentar-se lentamente (iniciar, parar, iniciar, parar) e movimentar-se em câmera lenta (fluência no movimento)?

Sentindo o Eu Com Eu:

Objetivos: Descobrir a percepção com o corpo todo.

Foco: Na percepção da parte do todo que está sendo solicitado pela instrução.

Descrição: Os jogadores permanecem silenciosamente sentados em suas carteiras e fisicamente sentem aquilo que está em contato com os seus corpos, conforme a instrução.

Notas: 1. “Sentindo o Eu com o Eu” é um dos exercícios básicos de aquecimento.

2. Dê a instrução ‘Fique de olhos abertos’, se necessário. Olhos fechados podem ser uma defesa.

Este é um ótimo exercício para relaxar e trazer novo frescor para os alunos.

Instruções:

Sinta os pés nas meias! Sinta as meias nos pés! Sinta os pés nos sapatos! Sinta os sapatos nos pés! Sinta as meias nas pernas! Sinta as pernas nas meias! Sinta a calça ou saia nas pernas! Sinta as pernas nas calças! Sinta a roupa de baixo perto do seu corpo! Sinta o corpo perto da roupa de baixo! Sinta a blusa ou camisa com seu peito e sinta o seu peito dentro da blusa ou camisa! Sinta o anel no dedo!

Sinta o dedo no anel! Sinta o cabelo na cabeça e as sobrancelhas na testa! Sinta a língua na boca! Sinta as orelhas”. Vá para dentro e tente sentir o que está dentro da cabeça com a cabeça! Sinta o espaço à sua volta! Agora deixe que o espaço sinta você! Houve alguma diferença entre sentir o anel no dedo e sentir o dedo no anel?

Nó:

Descrição: Os jogadores formam um círculo com as mãos dadas. O professor/instrutor, de mãos dadas com os jogadores à sua esquerda e à sua direita, atravessa o círculo, passando por baixo das mãos dadas de dois jogadores que estão do lado de si mesmo em forma de serpentina, a ponta da linha atravessa outros pontos do círculo, amarrando o grupo como um nó, incapacitando-o de se mover. Em seguida/instrutor, o grupo começa a se desenrolar a partir desta posição, liderada pelo professor/instrutor, até que todos os jogadores estejam desvincilhados e o círculo volte a posição inicial. Não vale soltar as mãos durante o processo de jogo.

Notas 1: Quanto mais o professor der voltas no círculo, tanto mais apertado ficará o nó.

2. Este é um dos raros jogos de *playground* silencioso que pode ser executado em ambiente fechado.

Revezamento com Objetos:

Descrição: Dois grupos. Estes ficam enfileirados lado a lado. O primeiro jogador de cada grupo tem um objeto na mão, como por exemplo, um jornal enrolado ou um pedaço de madeira. O primeiro jogador de cada grupo deve correr até o gol estipulado, tocá-lo, e voltar e entregar o objeto para o próximo jogador do grupo que deve realizar o mesmo procedimento, entregando o objeto para o terceiro jogador do grupo, e assim por diante, até que todos tenham tido a sua vez e um dos grupos tenha ganhado.

APÊNDICE D – JOGOS TEATRAIS DE TRANSFORMAÇÃO

Queimada:

Objetivo: Trabalhar com um objeto que se move rapidamente no espaço.

Foco: Em manter a bola no espaço, vendo-o quando outros também o veem.

Descrição: Forme grupos grandes (dez jogadores ou mais). Cada grupo entra em acordo sobre o tipo de bola no espaço. Os jogadores em pé, no círculo, procuram acertar um jogador que está no centro com a bola. Se o jogador no centro for atingido, ele troca de lugar com o jogador que arremessou a bola. Não vale acertar o jogador do centro acima da cintura (veja nota 2, abaixo).

Notas: 1. Lembre-se, se os jogadores não saírem desse jogo com os mesmos sintomas (excitação, calor físico, faces avermelhadas, sem fôlego) que sentiriam se tivessem jogados com uma bola real, estava fazendo de conta.

2. A regra “não acertar acima da cintura” é divertida para os jogadores, já que não existe bola real. A regra é obedecida da mesma forma.

3. Os jogos com objeto no espaço são bons exercícios. Pergunte aos jogadores o que faz com que a sua respiração seja acelerada no jogo, porque seus corpos pedem mais oxigênio.

Instruções: Joguem com o corpo todo! Veja a bola! Não vale acertar acima da cintura! Jogue e pegue com o corpo todo! Veja a bola no espaço – fora da cabeça! (Quando o jogador do centro é atingido) Troque de lugar com o jogador que arremessou a bola! Pegue com o corpo todo! Veja a bola no espaço – fora da cabeça! Jogadores, a bola estava no espaço ou na sua imaginação? Plateia, a bola estava no espaço ou os jogadores estavam fazendo de conta? Jogadores, vocês concordam? Jogadores, vocês concordam? Todos os jogadores jogavam com a mesma bola?

Pular Corda:

Objetivo: Interação de um grupo grande usando a substância do espaço.

Foco: Em manter a corda no espaço – fora da cabeça.

Descrição: Forme grupos de quatro ou mais, ou permita agrupamento aleatório. Cada grupo irá jogar o seu próprio jogo de pular corda, sendo que alguns

jogadores giram a corda enquanto os outros jogadores pulam. Jogue até que todos tenham tido a oportunidade de girar a corda.

Notas: 1. Da mesma forma como no jogo tradicional de pular corda, o jogador que pisar na corda deve trocar de lugar com um dos jogadores que está girando a corda.

2. Variações de pular corda: Foguinho, Alturas da Corda, Corda Dupla etc.

Permaneça com a mesma corda!

Use o corpo todo para jogar!

Os jogadores mantiveram a corda no espaço ou ela estava em suas cabeças?

Cabo-de-Guerra:

Objetivo: Despertar a comunicação invisível entre os jogadores.

Foco: Em manter a corda no espaço como um elo de ligação entre os jogadores.

Descrição: Divida em duplas. Uma dupla por vez, cada jogador tenta puxar o outro fazendo-o atravessar a linha do centro, exatamente como no jogo do cabo-de-guerra. Aqui, contudo, a corda não é visível, mas feita de substância do espaço. Peça para os jogadores escolherem um parceiro com força idêntica à sua! Esta instrução é recebida com risadas. Mas gera cumplicidade, não competição. Cada dupla joga, os outros observam.

Notas: 1. Jogue com a corda no espaço e a bola no espaço com o seu grupo até que o fenômeno dos objetos no espaço, fora da cabeça, tenha sido experimentado por todos e seja entendido pelo seu grupo.

2. À medida que seu grupo se familiariza com esse jogo em pares, acrescente mais e mais jogadores em ambas as extremidades da corda.

3. Leia a introdução a este capítulo e as notas sobre “Substância no Espaço”.

4. Comunicação invisível e acordo podem explicar alguns eventos extraordinários. Muitos cientistas acreditam que discos voadores etc, são vistos quando muitas pessoas ‘veem’ algo que não está ali realmente.

Instruções:

Veja a corda no espaço! Tire da cabeça! Veja essa corda que está entre vocês! Use o corpo todo para puxar! As costas! Os pés! Vejam a mesma corda! Puxem! Puxem! (Com muita energia) Puxem! Puxem!

Plateia, os jogadores viram a mesma corda? A corda uniu os jogadores? A corda estava no espaço ou em suas cabeças? Os jogadores concordam com a plateia? A plateia concorda com os jogadores?

Jogo de Bola:

Objetivo: Em focalizar a atenção dos jogadores em um objeto do espaço em movimento.

Foco: Manter a bola no espaço e não na cabeça.

Descrição: Forme dois grandes grupos. Um grupo é a plateia. Depois inverta as posições. Se estiver trabalhando individualmente dentro de cada grupo, cada jogador começa a jogar a bola contra a parede. As bolas são todas imaginárias, feitas de substância do espaço. Quando os jogadores estiverem todos em movimento, a instrução deverá mudar a velocidade com a qual as bolas são jogadas. (Modifique a velocidade da fala para paralelizar com a instrução: por exemplo, ao dar a instrução para que a bola se movimente em câmera lenta, fale em câmera lenta).

Notas: 1. O jogador sabe quando a bola está no espaço ou na sua cabeça. Quando ela está no espaço, ela aparece tanto para o jogador como para a plateia.

2. A pergunta 'A bola estava no espaço ou em suas mentes'? feita para os jogadores da plateia é importante porque ela coloca a responsabilidade da plateia para observar a realidade do objeto no espaço. A plateia é tão responsável por manter o foco quanto o grupo que está jogando.

3. Após a avaliação do primeiro grupo, faça o próximo jogar. O segundo grupo se beneficiou da avaliação do primeiro?

4. Dê instrução com energia durante o jogo, enfatizando o uso do corpo todo para manter a bola em movimento. Os jogadores devem terminar o jogo com todos os sintomas de um jogo de bola (quentes, sem fôlego etc).

5. As palavras usadas pelo coordenador-instrutor na apresentação deste jogo devem ser cuidadosamente escolhidas. Não se deve pedir que os jogadores façam de conta ou que imaginem. Os jogadores são simplesmente orientados a manter a bola no espaço e não em suas cabeças.

6. Leia a introdução e as notas de "Substância no Espaço".

Instruções:

A bola está se movendo muito, muito lentamente! Pegue a bola em câmera muito lenta! Agora a bola se move normalmente! Use o corpo todo para jogar a bola! Agora muito rápido! Jogue a bola o mais rápido que você puder! Pra trás e pra frente tão rápido quanto puder! Normal de novo! Agora novamente em câmera muito lenta! Dê o tempo para que a bola percorra o espaço! Veja o caminho que a bola percorre no espaço! Muito bem, agora em ritmo normal novamente!

Varição n.1:

A bola está ficando mais leve! É cem vezes mais leve! Agora muito pesada! Use o corpo todo para arremessar a bola! Olhe para a bola!

Jogadores, a bola estava no espaço ou na imaginação! Plateia, vocês concordam com os jogadores? A bola estava em sua imaginação ou no espaço? Jogadores, vocês viram o caminho que a bola percorreu no espaço? Plateia, vocês concordam?

Substância do Espaço:

Objetivo: 'Sentir' o espaço.

Foco: Na substância do espaço entre as palmas das mãos dos jogadores.

Descrição: Parte 1: Divida a sala em dois grupos – jogadores e plateia. Trabalhando com o primeiro grupo (cada jogador trabalha individualmente), peça para que movimentem as mãos para cima e para baixo, aproximando-as e separando-as de todas as maneiras. Os jogadores devem focalizar a substância no espaço entre as palmas das mãos.

Parte 2: Os grupos de dois jogadores permanecem um de frente para o outro, a três ou quatro passos de distância. Os jogadores devem olhar para as palmas das mãos do parceiro. Eles devem movimentar as mãos para cima e para baixo, aproximando-as e afastando-as. Deve-se manter o foco na substância do espaço entre as quatro palmas de suas mãos.

Notas: 1. Este exercício proporciona rapidamente uma experiência com a substância no espaço. Contudo, os jogadores devem aos poucos deixar que o foco nas palmas das mãos se dissolva parcialmente para que se sintam livres para manipular, brincar e interagir com essa substância.

Instruções:

Parte 1:

Movimente as mãos para frente e para trás! Para qualquer direção! Mantenha as palmas das mãos uma de frente para outra! Focalize a substância do espaço entre as palmas de sua mão! Deixe as palmas das mãos irem para onde quiserem! Sinta a substância do espaço entre as palmas! Movimente a substância do espaço entre as palmas das mãos! Brinque com ela! Deixe que ela se torne mais espessa!

Parte 2:

Vire-se e fique de frente para um parceiro! Duas palmas voltadas para duas palmas!

Moldando o Espaço:

Objetivo: Descobrir como o espaço pode ser manipulado.

Foco: Em permitir que o espaço assuma uma forma como objeto.

Descrição: Cada jogador trabalha individualmente. O jogador focaliza e joga com a substância do espaço, movimentando-a com as mãos, braços e o corpo todo. Sem forçar nada, o jogador permite que a substância do espaço assuma uma forma como objeto.

Notas: 1. Os jogadores não devem ficar rígidos, movendo as mãos sem propósito no ar. O objeto só pode assumir uma forma quando os jogadores se envolvem com a substância do espaço dos pés à cabeça e se movimentam, fluindo com energia física total e trabalhando com o problema.

2. Ajude os jogadores a distinguir entre permitir que um objeto assuma a forma e impor formas à substância do espaço. Esse exercício não permite inventividade.

3. Veja a nota 3 de 'Substância do Espaço'. Se se tornar muito frio, o oxigênio será mais denso, tornando-se líquido.

Instruções:

Jogue com a substância do espaço! Movimente-a com o corpo todo! Corpo todo! Explore-a e amplie! Se um objeto aparecer, deixe-o crescer! Sinta o seu peso! Sua textura! Mantenha-o no espaço! Tire-o da cabeça! Veja o objeto no espaço! Sinta o objeto! (Dê as instruções para as características de objetos específicos e/ou suas qualidades quando um objeto começa a surgir).

Você forçou para que o objeto aparecesse ou deixou que um objeto tomasse forma? O objeto estava no espaço ou em sua imaginação!

Moldando o Espaço em Grupo:

Objetivo: Explorar uma nova forma de comunicação não-verbal.

Foco: Em permitir que a substância do espaço tome forma como objeto.

Descrição: Parte 1: Grupos de dois (muitos grupos podem jogar simultaneamente). Os jogadores focam e jogam com a substância do espaço entre eles, movimentando-a com o corpo todo, da cabeça aos pés, permanecendo abertos para o aparecimento de um objeto no espaço.

Parte 2: Grupos de três, quatro, cinco ou mais. Os jogadores foram um círculo e focalizam a substância do espaço dentro do anel formado por seus corpos. Jogando, com envolvimento da cabeça aos pés, com a substância do espaço, os jogadores permanecem abertos para o surgimento do objeto no espaço que assume uma forma.

Notas: 1. O objeto no espaço não poderá assumir uma forma entre os jogadores se um deles manipular os outros, fazendo-os aceitar o 'seu' objeto.

2. Os jogadores na plateia podem se beneficiar desta série de exercícios. Entretanto, caso o tempo seja limitado, o grupo todo pode jogar ao mesmo tempo. Inicie com a parte 1, pedindo para que os jogadores trabalhem individualmente. Para a parte 2, peça para que os jogadores escolham um parceiro. Para a parte 3, simplesmente peça para que dois ou três duplas se reúnam, formando um círculo e continue a dar as instruções.

3. No início, nem todos os jogadores terão sucesso. Permita que isto aconteça sem discussão. Caso um ou mais jogadores insistam que alguns jogadores não solucionaram o problema, simplesmente observe que nem todos os problemas são resolvidos da primeira vez. O importante é: os jogadores estavam trabalhando para solucionar o problema?

Instruções:

Deixe que o espaço se torne mais denso! Deixe acontecer! Explore e intensifique! Permaneça com o objeto! Mantenham o objeto entre vocês! Não tenha pressa! Siga o seguidor! Mantenham o objeto entre vocês! No espaço! (Dê instruções sobre textura, peso e outras qualidades do objeto apenas quando o mesmo começa a assumir forma a partir da substância do espaço).

Jogadores na plateia, vocês conseguiram ver um objeto? O objeto estava no espaço ou na imaginação dos jogadores? Jogadores, vocês concordam?

É Mais Pesado Quando está Cheio:

Objetivo: Descobrir as propriedades de adereços teatrais por meio da utilização de objetos no espaço.

Foco: Em manter o peso dos objetos no espaço e fora da cabeça.

Descrição: Forme grupos de dez jogadores. Os grupos entram em acordo sobre uma atividade na qual recipientes devem ser abastecidos, esvaziados e abastecidos novamente. Dois ou três membros de um grupo podem carregar objetos em conjunto. Alguns exemplos são colhendo maçãs, enchendo um baú de tesouro, carregando água.

Notas: 1. Quando lhes é dada a oportunidade, as crianças descobrirão uma verdade teatral importante através deste jogo: recipientes em cena quase nunca são tão pesados como seriam na vida real (Ver Improvisação para o Teatro, p. 262-263).

2. Peça para os jogadores manipularem objetos de diferentes pesos. Eles podem carregar areia, levantar pesos etc.

3. Admiradores da mímica tradicional saberão que na mímica, um objeto só tem aquelas propriedades diretamente relacionadas com o ator. Nós nunca saberemos a cor, material ou tamanho da mala de Marcel Marceau. Sabemos apenas que é pesada demais para ser carregada.

Instruções:

Sinta o peso nas suas pernas! Com as costas! Não apenas nos braços! Sinta o peso com todo o corpo!

Os jogadores mostraram a diferença de peso (resposta corporal) ou contaram (piada)? Jogadores, vocês concordam com a plateia? Por que é necessário saber que é mais pesado quando está cheio?