

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

**O CORPO NA ARTE DA PERFORMANCE: ARTISTAS
VISUAIS E ARTISTAS DA CENA NO RIO GRANDE
DO SUL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Alessandra Camargo Londero

Santa Maria, RS, Brasil

2014

O CORPO NA ARTE DA PERFORMANCE: ARTISTAS VISUAIS E ARTISTAS DA CENA NO RIO GRANDE DO SUL

Alessandra Camargo Londero

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Reis Biancalana

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**O CORPO NA ARTE DA PERFORMANCE: ARTISTAS VISUAIS E
ARTISTAS DA CENA NO RIO GRANDE DO SUL**

elaborada por
Alessandra Camargo Londero

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Gisela Reis Biancalana, Dr.^a
(Presidente/ Orientador)

Grácia Maria Navarro, Dr.^a (UNICAMP)

Rebeca Lenize Stumn, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, 30 de julho de 2014.

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Londero, Alessandra Camargo

O CORPO NA ARTE DA PERFORMANCE: ARTISTAS VISUAIS E
ARTISTAS DA CENA NO RIO GRANDE DO SUL / Alessandra
Camargo Londero.-2014.

100 p.; 30cm

Orientadora: Gisela Reis Biancalana

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2014

1. Performance 2. Corpo 3. Processo Criador I.
Biancalana, Gisela Reis II. Título.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

O CORPO NA ARTE DA PERFORMANCE: ARTISTAS VISUAIS E ARTISTAS DA CENA NO RIO GRANDE DO SUL

AUTORA: ALESSANDRA CAMARGO LONDERO

ORIENTADORA: GISELA REIS BIANCALANA

Data e Local de Defesa: Santa Maria, 30 de julho de 2014.

Este trabalho apresenta uma pesquisa em artes visuais, especificamente no campo da arte e cultura, baseado em uma investigação que enfoca os processos criadores dos artistas visuais e dos artistas da cena (bailarinos e atores) na Arte da Performance e seus desdobramentos e reflexões na contemporaneidade. Para tal, a pesquisa se debruça sobre os entendimentos do conceito de performance arte enquanto linguagem, com o objetivo de lançar um olhar para os tratamentos dados ao corpo pelos performers e seus processos criadores. Para isso, inicia-se com um levantamento histórico sobre o surgimento da performance, que apareceu como gênero artístico no final dos anos 60, surgindo como uma forma de provocação e desafio. Neste contexto, remeteu-se aos corpos-arte, como partes constitutivas da obra, e vislumbrou-se a passagem destes corpos, antes compreendidos como instrumento e, atualmente, como sujeito-arte. O Corpo como ponto de referência, com suas imagens e expressões, é tratado aqui como um referencial na linguagem das performances dos artistas investigados. Desta forma, a opção foi delimitar a pesquisa aos artistas que desenvolvem performance arte no Rio Grande do Sul. Estes artistas foram indicados por seus pares, artistas e professores universitários, que estão ligados diretamente ao estudo e à pesquisa voltada para a Arte da Performance. Então, foi traçada uma relação desses artistas, estabelecendo-se um paralelo entre as questões apresentadas. Nesta dissertação, observa-se, em meio ao trânsito de saberes, a preservação da singularidade, demarcando territórios com suas fronteiras diluídas, de acordo com os processos criadores e formativos dos artistas. Assim, os performers têm expressado seus saberes no entendimento da Arte da Performance, diversificando significativamente seus processos criadores.

Palavras-chave: Performance. Corpo. Processo Criador.

ABSTRACT

Master's thesis
Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

BODY IN ART PERFORMANCE: VISUAL ARTISTS AND ARTISTS OF SCENE IN RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: ALESSANDRA CAMARGO LONDERO
GUIDANCE: GISELA KINGS BIANCALANA
Date and Location Defense: Santa Maria, July 30, 2014.

This paper presents a research on visual arts, specifically in the field of art and culture. It is based on an investigation that focuses the creative processes of visual artists and artists of the scene (dancers and actors) in the art of performance and its developments and reflections in the contemporary world. To do so, the research focuses on the understanding of the concept of performance art as a language in order to cast a look at the treatments given to the body by the performers and their creative processes. Thus, it begins with a historical survey about the beginning of performance, which appeared as an artistic genre in late '60s, emerging as a form of provocation and challenge. In this context, it is referred to the body-art as constituent parts of the work as well as it saw the passage of these bodies, before understood as tools, currently seen as subject-art. The Body as a reference point, with its images and expressions, is treated here as a reference in the language of the performances of the artists investigated. We chose to define the research on artists who develop performance art in Rio Grande do Sul state. These artists were nominated by their peers, artists and academics, which are connected directly to the study and research focused on the Art of Performance. Then, it is drawn a relationship between these artists and a parallel of the issues presented is carried out. In this dissertation, it is observed that the traffic of knowledge preserves its singularity, marking out territories with diluted borders in accordance with the creative and formative processes of artists. So, the performers have expressed their knowledge in understanding the art of performance, significantly diversifying their creative processes in this new world.

Keywords: Performance. Body. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Escultura viva, de Piero Manzoni | 15 |
| Figura 2 – Isadora Duncan | 16 |
| Figura 3 – Manifesto futurista, de Filippo Marinetti, no jornal Le Figaro | 18 |
| Figura 4 – Cabaret Voltaire (1916) | 20 |
| Figura 5 – Duchamp e sua Roda de bicicleta..... | 21 |
| Figura 6 – A persistência da memória, de Salvador Dali | 22 |
| Figura 7 – Diário de passagem, de Wagner Lacerda | 24 |
| Figura 8 – A técnica de Jackson Pollock | 25 |
| Figura 9 – 18 happenings in 6 Parts, de Allan Kaprow..... | 26 |
| Figura 10 – Antropometria do período azul, de Yves Klein | 27 |
| Figura 11 – Antropometria do período azul | 28 |
| Figura 12 – Gina Pane | 30 |
| Figura 13 – O artista está presente, de Marina Abramovic | 31 |
| Figura 14 – El cuerpo como soporte estético en el arte, de Orlan..... | 32 |
| Figura 15 – Lucyandbart, de Lucy McRae | 34 |
| Figura 16 – Plasma, de Vered Sivan | 35 |
| Figura 17 – Caverna de Chauvet | 40 |
| Figura 18 – O espelho vivo, de Magritte | 47 |
| Figura 19 – Letter to the World, de Martha Graham | 48 |
| Figura 20 – Cabeça de Terra, da artista 1 | 52 |
| Figura 21 – Salle de Bains III, de Carla Borba (Artista 1)..... | 58 |
| Figura 22 – Possibilidades, de Claudia Paim (Artista 2)..... | 64 |
| Figura 23 – Matheus Walter (Artista 4)..... | 63 |
| Figura 24 – Bundaflor, Bundamor, de Eduardo Severino (Artista 3) | 67 |
| Figura 25 – Caixa + solo, de Tatiana da Rosa (Artista 5) | 68 |

LISTA DE APÊNDICES

| | |
|---|----|
| Apêndice A – Instrumento de pesquisa | 78 |
| Apêndice B – Respostas da artista 1 - Carla Borba - Artista Visual | 79 |
| Apêndice C – Respostas da artista 2 - Claudia Paim - Artista Visual | 82 |
| Apêndice D – Respostas do artista 3 - Eduardo Severino - Artista da Cena .. | 84 |
| Apêndice E – Respostas do artista 4 - Matheus Walter - Artista da Cena | 87 |
| Apêndice F – Respostas da artista 5 - Tatiana da Rosa - Artista da Cena | 90 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 09 |
| 1 A ARTE DA PERFORMANCE E O CORPO EM ARTE | 14 |
| 1.1 Contextos históricos da Arte da Performance: do surgimento à contemporaneidade | 14 |
| 1.2 O corpo em arte | 32 |
| 2 OS ARTISTAS | 39 |
| 2.1 Um olhar para a arte do corpo e para os performers gaúchos | 43 |
| 2.2 O corpo, suas práticas e os processos criadores dos artistas | 50 |
| 3 PONTOS DE APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTOS | 57 |
| 3.1 Processos formativos | 57 |
| 3.2 Processos criadores | 62 |
| 3.3 Preparação corporal..... | 65 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 70 |
| REFERÊNCIAS | 73 |
| APÊNDICES | 77 |

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta um processo baseado em inquietações que foram surgindo dentro dos estudos realizados em Artes Visuais. À medida que estes estudos foram acontecendo ao ingressar no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, através da seleção de mestrado nas Artes Visuais, o contato com a orientadora foi se estreitando, e assim foi configurando-se um interesse pela Arte da Performance e pelo aprofundamento do conhecimento desta linguagem artística. Este interesse também provém de toda uma vida ligada à dança, a qual vem absorvendo várias formas de conhecimento na arte contemporânea.

Dentro dessas perspectivas acrescenta-se o fato de estar pesquisando em uma linha de concentração denominada Arte e Cultura, tendo a orientadora com uma vida acadêmica voltada para o teatro e o conhecimento adquirido em dança, procurou-se investigar o corpo em arte, a fim de subsidiar o desejo de pesquisar a Arte da Performance e de como essa se apresenta para os artistas visuais e os artistas da cena (atores e bailarinos) que, nesta pesquisa, são limitados aos artistas gaúchos.

Neste contexto, vários questionamentos começaram a fazer parte deste percurso, principalmente no que se refere ao uso do corpo em arte. Para isso considerou-se importante recorrer ao processo histórico da Arte da Performance desde seu surgimento até a contemporaneidade para melhor entender o contexto desta linguagem. Para tanto, após fazer este resgate, começou-se a selecionar os conceitos que permitiriam problematizar o fazer destes artistas e sua forma de pensar a Arte da Performance.

Para atingir os objetivos traçados para a pesquisa em questão baseou-se em três dimensões para melhor entender o fazer performance destes artistas:

- Processos formativos
- Processos criadores
- Preparação corporal

Com isso problematizou-se os modos de pensar o corpo em arte e como esses interferem na produção de suas performances, tendo sempre como foco o trabalho corporal destes artistas que fazem arte dentro do mundo contemporâneo.

A arte contemporânea cada vez mais tem se dissolvido entre as diversas linguagens artísticas, tendo o corpo como centro irradiador de suas práticas. As possibilidades e caminhos são muitos e permitem uma grande liberdade de atuação para os artistas. Esta liberdade aparece desde os processos criadores e surge permeada por tendências que se remetem aos precursores da Arte da Performance, manifestação artística que surge de transformações sociais propondo a presença do corpo como obra.

Cauquelin (2005, p.11) explica que “para apreender a arte como contemporânea, é preciso, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito 'contemporâneo' da totalidade das produções artísticas”, que estão ancoradas no corpo em performance, nos processos criadores e no trabalho dos artistas nas complexas sociedades contemporâneas. Dentre estes artistas contemporâneos pode-se citar como referência Hélio Oiticica, Leonilson, Lygia Clark, Gina Pane, Marina Abramovic, entre outros.

Para dar início a pesquisa e estudar a Arte da Performance, fez-se necessário um breve histórico para sustentar o embasamento teórico que retrata esta linguagem desde o seu surgimento até a contemporaneidade, passando-se pela evolução do corpo em arte dentro deste processo. Após este pequeno histórico, passou-se a uma investigação sobre os artistas que fazem performance no Rio Grande do Sul, e a pontuá-los como possíveis colaboradores da pesquisa. A partir destes contatos, começou-se a elaboração de um questionário que passou a ser referência para o desenvolvimento do trabalho e foi aplicado aos artistas indicados, visto que, por meio dele foi possível identificar os três eixos principais da pesquisa que são os processos formativos, criadores e corporais dos performers.

A partir daí, começou-se a identificação destes processos que permitiram detectar os pontos em destaque nas respostas e que eram relativos aos focos da pesquisa. Assim, foi formado um diagnóstico sobre aproximações, distanciamentos ou semelhanças possíveis entre estes artistas.

Sendo assim, no capítulo inicial, procura-se contextualizar o surgimento da Arte da Performance a partir dos anos de 1960-70, revelando seu papel transgressor na história da arte do século XX, tanto no que se refere às estéticas vigentes quanto

no que se refere aos contextos socioculturais mergulhados em conjeturas engessadas. Observa-se que as transformações surgidas com força arrebatadora no campo da arte possibilitaram o advento de discursos, que romperam com as tradições e convenções padronizadas e cristalizadas há séculos. O corpo aparece como referência, um corpo performativo como presentificação de diversas linguagens artísticas. Aparece na ótica dos performers por meio de seus processos criadores e seus caminhos de preparação corporal para a construção da obra artística. Portanto, neste primeiro momento, realizou-se a pesquisa bibliográfica sobre a Arte da Performance e sobre o corpo na arte, que forneceu suporte teórico para as discussões no percurso de toda a pesquisa.

Neste contexto histórico, contemplou-se o corpo como ponto referencial da Arte da Performance. O corpo, que sempre foi o propagador das práticas nas artes da cena, passa a desempenhar um papel fundamental também nas artes visuais. Este corpo que começou a aparecer rompendo com os moldes convencionais vigentes traz consigo um caráter experimental às criações. O corpo é pensado para ser arte, conforme afirma Glusberg (1987, p. 53), "o que interessa primordialmente em uma performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final".

Ao segundo capítulo deste trabalho coube traçar um perfil da produção de artistas que trabalham com performance no Rio Grande do Sul, oriundos das artes visuais e das artes da cena, tornando-os sujeitos desta pesquisa. O ponto central da reflexão procurou focar-se nos seus processos formativos, criadores, seus modos de pensar o corpo em arte, e como estes interferem na produção de suas performances. Neste percurso, buscou-se averiguar as inquietações dos artistas, suas práticas corporais e seu processo criador laboratorial. Assim, ao lançar um olhar para os performers contemporâneos, tornou-se necessário fazer o recorte investigativo supracitado que seria possível em uma pesquisa de mestrado. Foi desta maneira que se optou por delimitar a pesquisa nos artistas que desenvolvem performance arte no Rio Grande do Sul e que aceitassem participar deste estudo respondendo o questionário elaborado a partir do referencial teórico estudado com os focos levantados pela pesquisa.

A investigação contou com a participação de cinco artistas performáticos das artes da cena e das artes visuais que se dispuseram a responder ao questionário

proposto pela pesquisadora.

Portanto, ao construir o mapeamento formativo e criativo dos artistas que trabalham com performance no Rio Grande do Sul aponta-se, conseqüentemente, para as maneiras como eles desenvolvem seus processos como um todo. Deste modo, ao detectar os procedimentos que estes artistas utilizam para desenvolver esta linguagem, em que o corpo é referência sendo simultaneamente criador e obra, encaminhou-se para a próxima discussão contida no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo deste trabalho, buscou-se atentar para as relações entre os processos formativos e criadores de cada performer, discutindo e verificando como eles trabalham o corpo como ponto referencial das obras durante seus percursos na arte. Assim, aqui se começa a traçar os pontos de aproximação e distanciamentos do fazer performance ao focar os trabalhos corporais diversos que podem estar presentes em cada contexto prático/criativo.

Finalmente, as considerações finais trazem reflexões acerca da pesquisa, refletindo sobre as particularidades destes processos formativos e criadores, retomando os pressupostos teóricos circunscritos pela literatura especializada e que podem, de certa forma, caracterizar a Arte da Performance em prática no Rio Grande do Sul, ao menos no que se refere aos pressupostos da pesquisa. De qualquer modo, tomou-se como desafio a intenção de não enquadrar a Arte da Performance em delimitações territoriais reducionistas do fenômeno.

Para este estudo ser desenvolvido, estabeleceu-se um procedimento metodológico de ação investigativa, caracterizando-se como uma pesquisa qualitativa caracterizada como descritiva (TRIVIÑOS, 2008). Os sujeitos investigados foram artistas colaboradores e atuantes no cenário gaúcho, embora alguns deles, atualmente, realizem seu trabalho em diversas regiões do Brasil. Os indicativos citados acima possibilitaram visualizações das representações das dimensões artísticas que apontam como estes artistas se preparam corporalmente ou não para suas performances.

No que se refere ao questionário, ferramenta utilizada para construir um entendimento sobre o saber/fazer dos artistas, tornou-se necessário esclarecer que foi o campo teórico estudado que fomentou sua elaboração. Posteriormente, as respostas apresentadas no capítulo dois, quando se discorre sobre os processos formativos e o discurso dos artistas sobre o que pensam da Arte da Performance, direcionam o olhar para os processos criadores pautados ou não em procedimentos

técnicos/expressivos corporais, sejam eles sistematizados ou não. Estes artistas foram indicados por seus pares, artistas e professores universitários, que estão ligados diretamente ao estudo e à pesquisa voltada para a Arte da Performance, bem como pela relevância de seus trabalhos no âmbito desta linguagem no Estado.

Ao longo deste estudo é importante salientar, ainda, as limitações que intervieram no processo de construção desta pesquisa. A primeira foi em relação à comunicação com os colaboradores investigados e a dificuldade de obter respostas sobre a aceitação em responder o questionário (Apêndice A). A segunda foi a pouca disponibilidade de tempo dos mesmos para responder o instrumento de coleta de dados em tempo hábil.

Porém, mesmo com os obstáculos supracitados, acredita-se que, a partir das respostas coletadas com os questionários (Apêndices B, C, D, E, F), foi possível identificar se a formação dos artistas, sistematizada ou não, interfere no tratamento que estes performers dão ao corpo para estar em cena, bem como visualizar alguns aspectos de seu pensamento sobre o fazer, seus conceitos e ideias acerca da sua prática na Arte da Performance. Enfim, acredita-se ter sido possível realizar reflexões sobre o saber/fazer performance de cada artista, analisando seu processo formativo e suas particularidades criadoras.

Pretendeu-se, sob esse olhar, contribuir para os estudos da Arte da Performance no Rio Grande do Sul, analisando artistas tão diversos e refletindo sobre sua constante renovação criadora representativa da arte contemporânea no estado.

1 A ARTE DA PERFORMANCE E O CORPO EM ARTE

O primeiro capítulo tem por objetivo tratar de aspectos históricos da Arte da Performance partindo de seu surgimento para chegar aos dias atuais. A pesquisa buscou analisar de que forma esta linguagem perpassa as artes visuais e as artes da cena, investigando seus artistas representativos e os modos como o corpo se presentifica nestes processos a partir da Arte da Performance.

1.1 Contextos históricos da Arte da Performance: do surgimento à contemporaneidade

O termo Performance vem sendo bastante utilizado em diversas áreas do conhecimento e, muitas vezes, tem causado compreensões equivocadas sobre sua abordagem. Sendo assim, a pesquisa buscou delimitar, antes de tudo, qual o enfoque teórico que sustenta esta investigação.

Os Estudos da Performance, por exemplo, surgiram como um campo interdisciplinar de investigações acadêmicas a partir da década de 1970¹, abrangendo um grande número de conceitos que foram sendo integrados pelas Ciências Sociais, Antropologia, Drama, Linguística, Filosofia, Estudos Culturais, Literatura Comparada, Dança, Música e Arte. Os Estudos da Performance envolvem desde as formas mais estruturadas de arte, até aspectos da vida cotidiana, inicialmente estudados pela antropologia cultural e pela sociologia.

A Performance enquanto linguagem artística, por sua vez, vem traçando um espaço híbrido e multifacetado no contexto das artes na contemporaneidade e, por este motivo, entra em sintonia com artistas provenientes de diversos contextos. Além

¹ O Department of Performance Studies é o primeiro programa no mundo com foco em performance como objeto de análise. Seu programa de pós-graduação (M. A. / Ph. D.) explora as maneiras como a performance cria significados e formas na vida social. Os cursos teóricos, históricos e metodológicos oferecidos têm como centro conceitos de performance que procuram documentar, teorizar e analisar práticas e eventos interculturais e interdisciplinares, agenciando conceitos como gênero, raça, sexualidade, performatividades, etc., considerando a “performance como algo a mais que a soma de suas inclusões” (TISCH SCHOOL OF THE ARTS AT NYC).

Disponível em: <[http://performance.tisch.nyu.edu/object/ what_is_perf.html](http://performance.tisch.nyu.edu/object/what_is_perf.html)>. Acesso em: 11 nov. 2014.

dos artistas visuais, são muitos aqueles que se dedicam à Arte da Performance, como dançarinos, atores, músicos, poetas, entre outros. Este estudo está ancorado na performance enquanto linguagem artística. Com base em seu percurso histórico, a performance rompeu barreiras fomentando o surgimento de vertentes artísticas desfronteirizadas, especialmente aquelas que trazem o corpo como obra de arte.

Nas artes visuais, foi no início do século XX que a presença do corpo começou a fazer parte das obras até que passa a ser entendido como obra.

Na figura 1, pode-se perceber a presença do corpo como obra de arte por meio das ações do autor.



Figura 1 – Escultura Viva, de Piero Manzoni
Fonte: gq.globo.com

Na figura 1, que apresenta a arte de Piero Manzoni, o artista italiano trazia em suas obras "o cotidiano de seu próprio corpo - suas funções e suas formas - como expressão da personalidade" (GOLDBERG, 2006, p. 138). Em *Escultura Viva* (1961), Manzoni traz o corpo assinado com seu nome, deixando de lado a tela nas suas criações. As pessoas que participavam como esculturas no seu processo, recebiam certificados de autenticidade de suas obras.

No teatro e na dança, por sua vez, o corpo em arte sempre foi presente na cena, exceto no teatro de bonecos.

Na figura 2, tem-se uma imagem de Isadora Duncan, que foi uma das revolucionárias do mundo da dança.



Figura 2 – Isadora Duncan
Fonte: <http://mulheresquehonramorole.blogspot.com.br/>

Isadora rompeu com os paradigmas da dança clássica e contribuiu significativamente no surgimento de uma nova dança. Preocupava-se com o modo de criação e com a liberdade, trazendo para a dança uma harmonia entre emoções e natureza. "Isadora Duncan trouxe não uma técnica nova, mas uma nova concepção da dança e da vida. Realizou uma unidade profunda entre sua dança e sua vida e, para realizar esta unidade, rompeu com as convenções e os códigos que há séculos sufocavam aquela arte" (GARAUDY, 1980, p. 57).

Pode-se afirmar que Isadora Duncan foi um dos ícones da dança moderna no mundo, vislumbrando um pensamento de libertação do corpo dando início a uma nova fase para a arte da dança.

A partir deste corpo presente, revela-se o foco deste capítulo que se debruça sobre o percurso da Arte da Performance na história e sobre a presença dos corpos em arte na contemporaneidade. A arte está historicamente imbricada aos contextos humanos dos quais ela faz parte, sejam sociais, culturais, políticos ou econômicos. Neste contexto, a arte contemporânea vai para além de seu espectro transdisciplinar. Ao borrar as fronteiras convencionais das linguagens, ela traz transformações que liberam o artista de amarras históricas, proporcionando-lhe uma liberdade de expressão e comunicação significativas no que se refere ao seu fazer. A ampliação do espectro de conceitos também é significativa, inclusive há aqueles que se posicionam contra a própria arte.

Partindo do olhar para a arte contemporânea, propõe-se relatar um pouco do contexto histórico em que a performance se insere como uma linguagem, que vai permitir aos artistas fazerem uma reflexão sobre seu trabalho. Para tanto, a Arte da Performance abandona tradições profundamente enraizadas, experimentando outros caminhos e possibilidades voltados para universos mais híbridos, perpassados por saberes diversos e desterritorializados.

No momento em que surgiram novas perspectivas paradigmáticas de mundo, de cultura e de sociedade, as manifestações humanas, de modo geral, tenderam, primeiramente a abandonar tudo aquilo que era tradição, para posteriormente admitir, também, revisitar o passado em possíveis releituras diferenciadas. Assim, começaram a surgir os questionamentos sobre as antigas formas de arte.

Neste contexto, os movimentos de vanguarda como o futurismo e o dadaísmo, entre outros, romperam forte e abruptamente com padrões tradicionais estabelecidos.

Desta maneira, para falar da Arte da Performance, é necessário reportar-se a este período histórico que emerge das vanguardas históricas do início do século XX, passando também pela *body art* e pela *live art*, até o surgimento de um canalizador determinante que levou ao nascimento de novos caminhos para a arte: os *happenings*.

Inicialmente, as manifestações performáticas eram presentes nos movimentos da vanguarda, que segundo Glusberg (1987, p. 12), “se pareciam com exercícios de improvisação que misturavam técnicas de dança, teatro, música, poesia, perpassando vários gêneros artísticos”. Nesta época, as fronteiras começaram a se diluir e os artistas passaram a fazer experimentos que identificavam as rupturas estéticas, conceituais e temáticas em seus trabalhos. Os futuristas e os dadaístas “realizavam ações performáticas como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional, e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 1987, p. 12).

O surgimento do futurismo data do ano de 1909, com a publicação do Manifesto futurista, do italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro* (Figura 3).



Figura 3 – Manifesto futurista, de Filippo Marinetti, no jornal Le Figaro
Fonte: Imamura (2013)

O Manifesto era composto por 11 itens que defendiam a ruptura com o passado e a identificação do homem com a máquina, a velocidade e o dinamismo do novo século. O documento se expressava por meio de manifestos e propagandas, trazendo situações marcadas por certo desconforto público, e que tinham a intenção de transformar as linguagens artísticas influenciados por alguma violência, negando a tradição e o moralismo.

O primeiro manifesto tinha como tema “*Liberdade para as palavras*”, isto é, tinha a intenção de acabar com qualquer barreira que existisse para as artes, anunciando um novo caminho. As poesias futuristas usavam uma linguagem radical, com economia de palavras. Essa técnica seria reproduzida mais tarde no dadaísmo

Os futuristas se tornaram famosos por suas manifestações que degeneravam em brigas e, frequentemente, terminavam em prisões. Faziam parte deste grupo, poetas, músicos, pintores. Suas apresentações incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais (GLUSBERG, 1987, p. 13).

Neste contexto, o ato performativo era uma forma de desacomodar o público e também de fazer com que, por meio das obras, os artistas pudessem expor seu pensamento com mais facilidade. Todas estas ações que se apresentam a partir do futurismo, passam a reverberar em outros movimentos como o dadaísmo, a *body art* e a *live art*.

As atividades performativas atingiam um grau de liberdade transdisciplinar jamais vivenciada na história da arte. Assim, Goldberg (2006, p. 4) coloca que:

A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, ‘criadores’ no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e ‘objetos de arte’, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores, ou como performers.

O dadaísmo, por sua vez, ficou conhecido como um movimento “anti-arte” que surge nos rastros do futurismo em 1916, com o objetivo semelhante de transgredir as tradições sociais e artísticas. O dadaísmo se manifestava principalmente nas artes plásticas, na literatura, na música e no teatro, contextualizando problemas socioculturais provocados pela Primeira Guerra Mundial.

Nesta época abriu o Cabaret Voltaire, um clube artístico que foi criado em Zurique (Suíça), onde existia um teatro e uma sala de exposições e conferências

para os artistas. Ali, estes artistas passaram a reunir-se, pois, tinham liberdade artística para criar e experimentar. O local era frequentado por vários artistas que apresentavam leitura de poemas, execução de performances musicais, exposições de pinturas, entre outras formas de exibições artísticas (Figura 4).



Figura 4 – Cabaret Voltaire (1916)

Fonte: old.squat.net (2013)

Neste período se deu a fundação do Dadá, um movimento de vanguarda criado por um grupo de escritores e artistas plásticos. Destacaram-se neste momento artistas como Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hugo Ball e Hans Arp.

As formas por meio das quais os dadaístas se expressavam eram para transgredir qualquer valor estético proposto pelo tradicional com a intenção de chocar e provocar. Estes artistas criavam místicas performances teatrais, organizavam exposições provocativas e tinham como principais meios para fazê-las o poema aleatório e o *ready made*.

Os poemas aleatórios eram palavras escritas sem significado e que se transformavam conforme a iniciativa do autor. Já os *ready made*s, surgiram com

Marcel Duchamp, ele foi um dos precursores deste movimento de vanguarda ao utilizar objetos comuns ao dia-a-dia e transformá-los em arte, propondo uma ruptura com aquilo que já estava instaurado.

Como se verifica em Glusberg (1987, p. 18) sobre Duchamp, “[...] 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 lhes conferir uma nova função e valor” (Figura 5).



Figura 5 – Duchamp e sua roda de bicicleta
Fonte: rauri.com (2008)

A partir daí, Duchamp abriu caminho para a *body art*. Conforme diz Glusberg (1987, p. 19) “Quando volta para a França, Duchamp corta 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”. A *body art* foi uma manifestação das artes visuais, onde o corpo do artista pode ser utilizado como suporte ou meio de expressão.

Mas antes disso, surge outro movimento, em 1924, com o lançamento do Manifesto Surrealista, que vem imerso nas contextualizações das vanguardas: o Surrealismo, que ainda aparece com alguns artistas ligados ao dadaísmo. Observa-

se neste período que os artistas assumiram uma liberdade no ato de criar e remetem às obras alguma dose de humor, ou qualquer outra informação que contrarie as convencionais tendências ao óbvio.

Nesse sentido, conforme explica Glusberg (1987, p. 20):

Apesar de não realizarem performances, seus conceitos se aplicam perfeitamente às performances atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico – fundamento básico do movimento.

É neste contexto, que Salvador Dalí, um dos mais importantes artistas plásticos (pintor e escultor) surrealistas, se insere (Figura 6).



Figura 6 – A persistência da memória, de Salvador Dalí
Fonte: L&PM Blog (2011)

Dalí referia-se à obra, apreciada na figura 6, como sua ambição no campo pictórico. Queria materializar as imagens da irracionalidade concreta com os traços

mais precisos. Esta frase de Dali resume a pintura em questão. Os elementos irreais – relógios derretidos – misturam-se com imagens familiares aos olhos humanos, criando uma impressão de que eles realmente estão ali.

Como um desafio à nossa concepção de existência, o artista utiliza uma teoria de Albert Einstein, a Teoria Geral da Relatividade, que diz que “o tempo se curva sob a gravidade”. Isso também é visto na representação derretida dos relógios.

Nesta mesma época, na Alemanha, em 1919, foi fundada a Escola Bauhaus, buscando alçar novos voos, propondo uma inovação nas artes, incluindo as artes performativas. Segundo Cohen (2002, p. 42) a “Bauhaus é a primeira instituição de arte a organizar workshops de performance”.

Com o nazismo de Adolf Hitler e as pressões de governo, a Escola Bauhaus acaba por fechar suas portas em 1933 e dá lugar para o Black Mountain College, um instituto de educação artística situado em uma localidade próxima a Asheville, no estado da Carolina do Norte (EUA). Esta escola trazia em seu quadro, professores da extinta Bauhaus. Assim, de acordo com Glusberg (1987, p. 23) foi rapidamente que a “Black Mountain College se torna o ponto de geração das novas manifestações artísticas e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da performance”.

A partir do segundo pós-guerra, o ato performático começa a se tornar ainda mais frequente e começam a aparecer novas denominações e ações para os processos criadores dos artistas.

A *live art* surge com a proposta do fazer arte ao vivo, a presença física do corpo passa a fazer parte da criação e a liberdade de ação proporciona aos artistas novas escolhas e experimentos. A *live art* também pode ser considerada como uma das precursoras da Arte da Performance. Esta arte viva pretendia abandonar tudo que está ligado ao cotidiano estigmatizado para instaurar ações espontâneas.

Conforme explica Cohen (2002, p. 38):

A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, ‘modificadora’.

Observa-se, a partir desta época, que o corpo começa a assumir um papel de destaque nas obras, deixando de ser somente representado, pintado ou citado

e passa a ser cada vez mais incorporado aos trabalhos dos artistas visuais. Essa perspectiva pode ser vista na figura 7, que representa a obra de Wagner Lacerda.



Figura 7 - Diário de Passagem, de Wagner Lacerda
Fonte: Lacerda (2010)

Esta performance, de Wagner Lacerda (performer e artista visual), foi criada a partir de uma solicitação para a exposição intitulada "Vias do Corpo", de curadoria do norte americano Jordan Martins. Sua proposta era uma mostra e evento de artes

plásticas envolvendo o corpo por meio de técnicas e perspectivas diversas de um espaço não convencional. Nesta obra, o corpo está presente durante todo o tempo da performance, afirmando a necessidade de ser/estar na hora do fazer artístico.

São muitas as ações performáticas que esboçavam a vontade de artistas visuais de se libertarem do convencional e passavam a demonstrar suas intenções, deixando de lado os pincéis, telas, materiais para escultura e tudo que era tradicional para desenvolver uma arte em que o corpo aparece como centro da obra. Os artistas que se propunham fazer este tipo de trabalho tinham, ainda, a preocupação de trazer sua arte para mais perto do público.

Esta forma de criar foi denominada de *action painting* pelo crítico Harold Rosenberg. Neste trabalho, Pollock traz a ação e o gesto de produzir uma obra (Figura 8).



Figura 8 – A técnica de Jackson Pollock
Fonte: Aprendemos (2014)

Para a confecção das obras, lonas eram estendidas pelo chão como se fossem um palco e sobre elas o artista se movimentava espalhando a tinta com base

em uma técnica desenvolvida por ele que se denominava *dripping*. Nesta técnica o artista fazia furos em uma lata de tinta, movendo-se por inteiro no espaço da lona em busca de um resultado criativo, de forma que seu corpo fazia parte do espaço artístico.

Seguindo este pensamento de ruptura, o artista Jackson Pollock foi um dos primeiros a abandonar cavaletes e pincéis trazendo em uma de suas obras os movimentos de seu próprio corpo, como ação para a criação desta obra. Neste contexto Pollock transformava o ato de pintar no tema da obra e o artista, em ator.

Neste mesmo contexto, encontra-se mais uma nova forma de fazer arte, o *happening*. De acordo com Cohen (2002, p. 43) 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 dos *happenings* era de trazer à cena da criação artística o espontâneo, o improvisado, tateando o imprevisível com a participação direta ou indireta do público.

Allan Kaprow foi um dos precursores deste tipo de atividade performativa (Figura 9).



Figura 9 – 18 Happenings in 6 Parts, de Allan Kaprow
Fonte: Blog.lib (2011)

Kaprow inaugura esse novo modelo de atividade performática, elaborando um trabalho que se intitulou "*18 happenings em seis partes*". Este trabalho acontecia em diferentes ambientes, saindo dos museus e galerias, onde o público participava interferindo na obra.

Pode-se dizer que neste período do final do século XX, as ações performativas se multiplicavam e se perpassavam. Entre os anos 60, 70 e 80 o caminho das artes reflete cada vez mais o anseio por novas propostas e a inserção do corpo na obra, seja do artista, do público, ou de ambos. Enfim, as proposições eram plurais.

Assim, neste contexto, percebe-se a presença do corpo cada vez mais solicitada nas obras dos artistas. A *body art*, como já referido, foi mais uma manifestação que propõe "o estar presente" do corpo na construção de suas criações.

O francês Yves Klein juntamente com Duchamp, foi considerado um dos precursores da *body art* quando usava corpos femininos como "pincéis vivos" (Figura 10).



Figura 10 - Antropometria do período azul, de Yves Klein
Fonte: A imagem comunica (2014)

A experiência de Yves Klein, denominada “Antropometrias do Período Azul”, em que o artista se desprende dos pincéis e passa a usar o corpo de modelos nus para compor sua experiência, traz modelos deslizando seus corpos encharcados de tinta azul em telas gigantes, seguindo as ordens do próprio artista, movimentando-se ao som de uma orquestra (Figura 11).



Figura 11 - Antropometria do período azul
Fonte: wahooart.com. (2014)

A *body art* acabou diluindo-se dentro de uma linguagem que abarcava todas as manifestações vistas até então. Assim, a Arte da Performance exerce um papel fundamental na renovação das artes.

Nesse sentido, Glusberg (1987, p. 43) coloca que o

[...] denominador comum de todas estas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.

Segundo Glusberg (1987, p.12), “a Arte da Performance emerge como gênero artístico independente a partir do início dos anos 70”. Portanto, a partir desta época

a Arte da Performance adota um caráter assumidamente interdisciplinar, em que vários tipos de linguagens se agregam, perpassando caminhos que contemplam várias manifestações artísticas, mas que têm o corpo como centro irradiador de suas práticas.

Para Goldberg (2006, p. 7):

Essa postura radical fez da performance um catalisador da história da arte do século XX; sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo, da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções.

As ações performáticas eram duplamente transgressoras rompendo, não apenas com tudo que era esteticamente tradicional, mas assumindo ainda, formas explícitas de apelo social e político. Ao sair de lugares óbvios e trazendo a arte para lugares nunca antes imaginados, a performance se engaja em reconstruir, em defender a aproximação de vida e arte na qual as possibilidades se entrelaçam e ela transita livremente e oportuniza aos artistas uma extensa forma de expressão.

Ao traçar um estudo na Arte da Performance e tendo por base o corpo como parte constitutiva da obra, não se pode deixar de citar, nesta pesquisa, alguns artistas que desenvolvem seus trabalhos tendo o corpo como ponto inicial para seu processo criador.

O corpo está presente no fazer artístico desses atos extremados, masoquistas que afrontam, provocam, trazem ao espectador certo desconforto ao visualizar a obra, como se observa em Gina Pane. “O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo” (GLUSBERG, 1987, p. 56).

Como afirma Glusberg (1987, p. 46) os artistas identificados com este tipo de arte vão “testando sua resistência, sua energia, desvelando seus pudores e suas inibições sexuais, examinando seus mecanismos internos, seu potencial para perversidade e seus poderes gestuais”.

Pode-se destacar, primeiramente, Gina Pane, artista italiana que em suas ações observava o ápice de resistência de seu corpo, infringindo cortes nos braços, pés, rosto e mãos (Figura 12).



Figura 12 - Gina Pane

Fonte: Perceber, Sentir e Conhecer (2011)

Um dos ícones da performance na contemporaneidade é a sérvia Marina Abramovic, um dos nomes mais respeitados na arte da performance. Esta artista performativa iniciou seus trabalhos no início dos anos de 1970 e permanece até os dias de hoje desenvolvendo trabalhos que instigam a relação entre a artista e seu público, testa os limites do corpo e as possibilidades da mente.

No primeiro semestre de 2010, a artista foi convidada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, conhecido como MoMA, para realizar uma retrospectiva de sua obra. Ela aceitou o desafio e decidiu relembrar algumas de suas mais famosas peças. Para tanto, convidou artistas jovens para realizarem performances marcantes de sua trajetória e intitulou este processo de reperformance.

Estes artistas foram treinados pela própria Marina que estabelece um conceito para a reperformance com base em regras criadas até 2005 e que devem ser minuciosamente treinadas pelos (re) performers, mantendo assim, a maior

fideliidade possível às obras apresentadas pela autora original.

Atualmente, um de seus trabalhos está polemizando e provocando diversas opiniões no meio artístico. A performance chama-se “O artista está presente” (Figura 13).



Figura 13 - O artista está presente, de Marina Abramovic,
Fonte: Alves (2010)

O artista está presente consiste de um trabalho onde a artista fica sentada em uma cadeira e parada, em silêncio, ao longo de sete horas por dia, à medida que, cerca de 1.400 visitantes sentam-se na cadeira em frente a ela.

O encontro de olhares desperta as mais diversas reações, desde risadas sem graça até incontroláveis crises de choro. A força de sua imagem, a força de sua ausência de palavras emocionou muitas pessoas. Esta emotividade se apresenta em todos os lugares por onde Abramovic leva esta performance.

Já Orlan, artista francesa que usa a cirurgia como meio artístico, traz o corpo em suas performances como forma de reivindicar e questionar questões religiosas, políticas e culturais. A artista deixa a marca na carne, principalmente no corpo feminino (Figura 14).

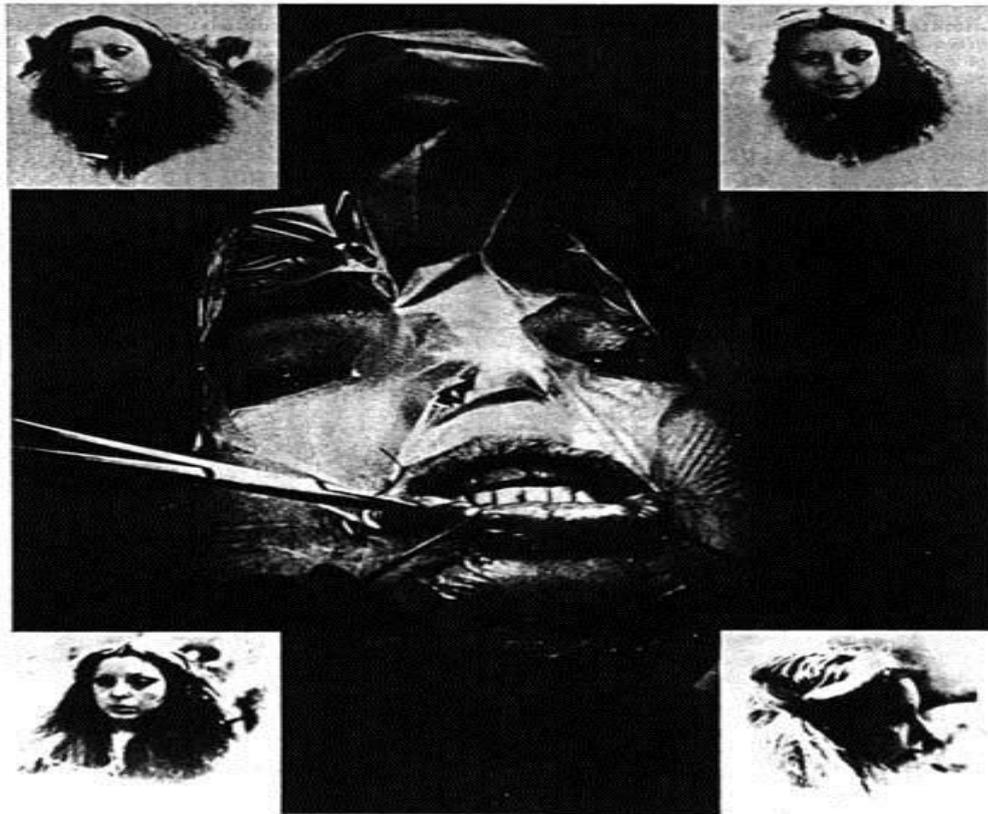


Figura 14 - El cuerpo como soporte estético en el arte, de Orlan
Fonte: Castro (2011)

Pode-se perceber, então, que a Arte da Performance nasce para fazer com que o público reavalie as concepções de arte, e também para mexer com o espectador ao transgredir convenções socioculturais, provocando, de certa forma, certa estranheza no público.

Atualmente, a arte faz por si só uma mistura de questões artísticas, estéticas e conceituais, socioculturais, entre outras, permeando o cotidiano em todas as instâncias. Ela provoca, instiga e estimula os sentidos.

1.2 O corpo em Arte

O corpo humano desde muito é tema privilegiado para as artes. Historicamente, desde os remotos registros sobre a antiguidade grega, a arte

enaltece o corpo.

Pode-se considerar de acordo com Robatto (1994, p. 41), que a arte não comunica de maneira objetiva. A sua linguagem atua em canais que tocam a subjetividade, estabelecendo um contato sensível com o público. Ela não tende a traduzir uma ideia exata, fechada em si. Ainda que seja minuciosa, a arte é, em primeira instância, flexível e moldável aos olhares que a contemplam e/ou, ainda, aos objetivos que impulsionam este olhar. “Essa é sua natureza e sua qualidade”. Nas artes performativas, de modo geral, esta flexibilidade e abertura a canais subjetivos é veiculada pelo corpo em arte.

Nas artes visuais, segundo Goldberg (2006, p. 149), tradicionalmente os artistas precisavam de seus corpos como objetos, ou melhor, instrumentos do fazer sua arte que era apartada do seu corpo e, sendo assim, também era um objeto como, por exemplo, na pintura ou na escultura. Na maioria das vezes, os artistas visuais manipulavam suas obras como também faziam os poetas na literatura, brincando com as palavras e formando frases que levavam a poemas, romances, dramaturgia ou outro tipo de obra literária.

A partir do início do século XX, os artistas visuais unem-se a outros artistas, especialmente aqueles que já tinham a arte instaurada no corpo presente enquanto obra. Assim, trazem o corpo para SER a obra e não apenas restringir-se à mera construção.

A presença do artista, indicada pelo corpo em arte, tem recebido cada vez mais importância, tornando-se, atualmente, parte fundamental dos trabalhos de cunho performativo, tanto nas artes visuais, na poesia, na música, na dança, como no teatro e mesmo em outras vertentes híbridas da arte contemporânea.

O corpo se mostra, agora, não só como meio de comunicação e expressividade, mas como o ponto inicial para uma prática de trabalhos que levem, muitas vezes, à transformação do artista, trazendo à tona seu discurso do corpo. Assim, o artista também passou a fazer do próprio corpo a sua obra.

Com estas diferentes possibilidades que o corpo se apresenta em contextos artísticos nos dias atuais, pode-se observá-lo não apenas como instrumento, suporte ou veículo da obra, mas aquele que, ao fazer parte da obra pode tornar-se a própria obra (Figura 15).



Figura 15 – *Lucyandbart*, de Lucy McRae
Fonte: andyrodriquesartworld.blogspot (2010)

Lucyandbart é uma obra em colaboração entre os artistas Lucy Mc Rae e Bart Hess. Os artistas imaginaram corpos humanos e rostos fisicamente alterados com um realismo chocante, mas artístico. Apresentaram glóbulos de espuma, espinhas assimétricas, fascinantes e repugnantes ao mesmo tempo. As imagens tornam-se ainda mais enigmáticas porque não sugerem o estado emocional do sujeito.

A artista Lucy McRae trabalha com a ideia de uma arquitetura corporal para experimentar a relação do corpo com o uso de materiais sintéticos e orgânicos. Bailarina clássica e designer de interiores, ela une trabalhos de pesquisa em laboratórios de design com a noção de corpo/arquiteto. A invenção de lugares lúdicos e imaginários e o uso da complexidade científica para gerar provocações no formato do corpo das pessoas são características de suas obras.

Nas artes da cena, o corpo desde sempre esteve presente e é fundamental para a criação dos trabalhos. Para a dança e para o teatro o corpo é intrínseco a sua arte, ou seja, é parte constitutiva da obra.

O corpo, meados do século XX, como já visto, pela arte se liberou de antigos conceitos que defendia; em especial aqueles ligados à esfera da representação enquanto única forma de ser arte e passa a admitir a possibilidade de ser expressão/comunicação de si mesmo.

A figura 16, Plasma, apresenta uma obra de Vered Sivan, uma artista visual que trabalha com performance, instalação, fotografia, vídeo e escultura. Nesta proposta, pode-se evidenciar o corpo inserido de forma direta no processo da artista.



Figura 16 – Plasma, de Vered Sivan
Fonte: Piffer (2011)

Em *Plasma*, Vered Sivan apresenta uma performance com o corpo, cujas formas ganham destaque pelo uso de uma trama feita com material sintético, passando a ideia de uma teia envolvendo seu corpo. A presença cênica e o material colocado pela proposta não funcionam apenas como ser, mas também se misturam ao ambiente, trazendo a sensação de sufocação. A escolha de uma forma estática, o ser que ali reside parece não ter vida pela imobilidade de criaturas vivas ligadas por fios. Nas obras de Vered Sivan, percebem-se arranjos entre escultura e performance. Os materiais utilizados (fios sintéticos e fio dental) compõem um emaranhado que resiste ao tempo. Seus trabalhos são tecidos com a intenção de trazer novos conceitos dentro da arte contemporânea, esculpindo e modelando partes do físico humano transpondo-se a noção de uma arte trivial.

Enfim, o corpo em arte amplia suas possibilidades de atuação. O artista passa a ser, ainda, ao mesmo tempo criador e obra. Ao pensar o corpo como performance Glusberg (1987, p. 56), aponta que

A Arte da Performance, especialmente, não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais; embora possa partir de linguagens tradicionais ela entra em conflito na contemporaneidade afirmando seu caráter transgressor.

A Arte da Performance vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea, a necessidade de ser interpretada e julgada, muitas vezes, à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo pode se converter simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *nonsense*² (GLUSBERG, 1987, p. 64).

O autor complementa que o corpo na arte contemporânea é um fenômeno com proposta desalienante, que une artista e obra, a produção a seu produto, entrelaçando corpo e comportamento sociocultural deslocando-os para questioná-los. A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista, visto que o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor.

O corpo, como pertencimento na arte contemporânea, produz manifestações de ordem estético-expressiva/expressiva/comunicativa que se formam a partir da

² A expressão é frequentemente utilizada para denotar um estilo característico de humor perturbado e sem sentido, que pode aparecer em diversas artes.

percepção das emoções e/ou ideias. Estes corpos passam a ser expressão estética e comunicativa de si mesmos e são colocados em evidência, passando a ser trabalhados em experimentos que partem de diferentes linguagens e mergulham em ambientes hibridizados.

Assim, retomam-se as colocações acerca da performance e do corpo em arte na contemporaneidade tomando as palavras de Zumthor (2007, p. 50) ao colocar que “a performance é o que designa um ato de comunicação como tal, referindo-se a um momento tomado como presente”.

Observa-se a evolução do artista em direção ao tratamento do seu corpo como canal de comunicação que já pode dispensar contextos narrativos. Ao mesmo tempo, este corpo em arte trabalha com vários canais de percepção. O artista passa a usufruir de uma grande liberdade de expressão gestual e comportamental, promovendo uma complexidade de relações interpessoais e levantando, ainda, questões ligadas à identidade na contemporaneidade.

O corpo firma-se como contemporâneo nas artes à medida que este é presença em Performance, tornando-se uma figura atuante. Os artistas fazem de seu momento em arte um discurso do corpo que vem rompendo com as representações e instigando questionamentos nos diversos âmbitos da existência humana na contemporaneidade, sejam sociais, políticos ou econômicos.

Melin (2008), como artista visual assegura que “o corpo é arte”. O corpo, na performance, é arte e pode estabelecer um tratamento anterior e no ato de fazer arte. Assim, esta pesquisa propõe-se a investigar se este tratamento existe, como seria e se interfere no processo criador dos artistas. Esta reflexão decorre do pensamento e da percepção de que existe um corpo que é e que faz arte e, conseqüentemente, está diretamente ligado ao seu processo criador e formativo.

Para Derdyk (2001, p. 63),

O corpo cria um pensamento, o corpo sustenta uma ação, o corpo vive os ritmos, as (des) continuidades, as intensidades, as disjunções, as alternâncias. O pensamento borbulha no corpo, o corpo contrai com o pensamento, o pensamento gera um movimento, o movimento do corpo provoca as matérias do mundo.

Todo esse movimento e outros que podem ser acrescentados, culminam em processos criadores dos artistas contemporâneos. Do mesmo modo acontece com os artistas gaúchos, participantes da investigação que será descrita no próximo

capítulo. O capítulo seguinte busca detectar como os artistas visuais e os artistas da cena vêm fazendo e vêm pensando a Arte da Performance nos seus processos. Também busca construir um entendimento sobre como estes artistas experimentam o corpo em procedimentos voltados para ações performativas e o transformam em arte, trabalhando com questões que passam pelo discurso do corpo enquanto obra.

2 OS ARTISTAS

Os performers que integram esta pesquisa são artistas visuais e artistas da cena (dança e teatro), que trabalham com performance no Rio Grande do Sul. Estes artistas foram indicados por seus pares que são professores e pesquisadores em universidades e grupos que atuam diretamente com esta arte.

Ao falar sobre os artistas que integram esta pesquisa não se pode deixar de lado algumas particularidades do ser artista. Falar em ser artista na contemporaneidade é algo difícil devido à complexidade e rapidez com que se transforma o mundo contemporâneo. Esta rapidez quase instantânea perpassa também os conceitos relacionados à arte, tornando esse campo cada vez mais amplo, diverso e democrático.

A construção dos pensamentos sobre ser artista vem se desenhando ao longo dos séculos, sendo uma história longa e complexa que já ultrapassou diversas fases, que abrigaram inúmeros cenários e atores. Os historiadores de arte, críticos e estudiosos classificam os períodos, estilos ou movimentos artísticos separadamente para facilitar o entendimento das produções artísticas, muitas vezes sem que se estabeleça uma necessária coincidência com a linha do tempo.

Pelas razões expostas, além da amplitude do assunto, nesta seção apresenta-se apenas uma pequena abordagem sobre o processo de transformações da arte, com o intuito de delimitar o campo de atuação e as reflexões sobre si, dos artistas investigados, na sua relação com a história da arte.

Logo, considera-se importante a citação descrita abaixo, quando o autor indica relações do fazer arte ao momento vivido. A forma como se torna possível visualizá-la por meio do tempo/espço se faz necessária para complementar este trabalho.

Para Gombrich (2008, p. 6):

Quanto mais recuamos na história, mais definidas, mas também mais estranhas, são as finalidades que se julga serem servidas pela arte [...] Chama-se os povos "primitivos", não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensamentos são, com frequência, mais complicados do que os nossos – mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu a humanidade.

Considera-se importante, para complementar este trabalho, destacar a concepção de Gombrich (2008), quando estabelece relações do fazer arte com o momento vivido pelo artista. Pois, dessa forma, podemos visualizar a arte tendo como referências, as marcas do espaço/tempo, conforme se faz necessário neste estudo. Para tanto, apresenta-se uma pequena abordagem retrospectiva com momentos considerados pontuais neste percurso repleto de abismos.

Desde a pré-história diversos procedimentos artísticos já aparecem, confirmados por pinturas descobertas em cavernas e outros achados arqueológicos, bem como registros de pensadores de outros tempos. Assim, a finalidade de projetar os sentimentos, os pensamentos, as intenções, os desejos, enfim, uma infinidade de possibilidades, não necessariamente vinculadas ao mundo real já se mostrava desde períodos bastante remotos.

Em alguns contextos, a arte se aproximava muito dos rituais; o artista evocava o místico com um apelo religioso. Desta época se mantém uma característica forte até hoje: os artistas procuram explorar os anseios e ideias que os instigam, expressando-os por meio de seus trabalhos que se multiplicam, tomando formas diversas e assumindo estilos e formas próprios, para se manifestar em arte (Figura 17).



Figura 17 – Caverna de Chauvet
Fonte: Don's maps (2013)

A imagem acima, por exemplo, é da Caverna de Chauvet, localizada ao sul da França. Esta caverna foi encontrada em 1994 e contém as mais antigas pinturas rupestres conhecidas, além de expor a atividade artística de alguns seres humanos da pré-história. As paredes desta caverna são ricamente decoradas com pinturas que trazem a imagem de animais, que possivelmente foram desenhadas pelo homem pré-histórico, projetando desde aquela época, seu modo de ser, pensar e agir no mundo.

Conforme esclarece Gombrich (2008, p. 5): “Ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como se iniciou a linguagem [...] Nenhum povo existe no mundo sem arte”. Nesse sentido, a arte é entendida como algo que está para além do belo, ou artigos de luxo em museus e exposições, como muitas vezes é significada no mundo contemporâneo. É nesse aspecto que várias linguagens artísticas, como a Arte da Performance, representam uma transgressão na forma de fazer arte, rompendo com padrões estéticos pré-estabelecidos, que a levam para outros contextos, em que o corpo é referência, e que discursa, em diferentes linguagens, a sua arte³.

A arte pode ser definida como fruto da criação do homem e de seus valores junto à sociedade. No seu processo vários procedimentos e técnicas foram utilizadas para compor uma obra. A arte e a história da arte podem ser identificadas por muitas formas: arquitetura, música, cinema, teatro, dança, entre outras. Ela é uma necessidade que faz o homem se comunicar e refletir sobre as questões sociais e culturais da sociedade.

A história da arte universal envolve períodos bem definidos, que não acompanham exatamente os períodos históricos; entretanto alguns pontos e acontecimentos podem ser identificados

A história da arte está intrinsecamente relacionada aos contextos em que se insere, sejam culturais, sociais, entre outros. Ela atravessa os tempos, recontando o passado a sua maneira, recriando o presente, vislumbrando o futuro. A arte está presente a toda volta e com ela se compõem a história das sociedades. Assim, desde a pré-história, o homem criou elementos que o ajudassem a superar as suas necessidades e a vencer desafios (MARTINS; IMBROISI, 2014).

³ Essa constatação está descrita, de forma bem significativa, no capítulo 1.

No contexto social, o artista não é só aquele que é criativo, mas aquele que cria objetos capazes de atender às necessidades e divulgar os seus pensamentos, assim como estimular outras pessoas e descobrir novas formas de fazer arte.

O termo *techne*, por exemplo, proveniente da Grécia Antiga, traz a noção de capacidade de produzir objetos por meios racionais. A criação é intrínseca à humanidade. O homem usa seu conhecimento e sensibilidade aplicados à prática artística, com experimentações. Aqui se encontra mais uma característica presente até hoje: o artista é alguém que produz obras pela exploração de possibilidades, para conseguir materializar sentidos, comunicar, expressar seus anseios e percepções, manifestando-se por ações, movimentos, sons, objetos, entre outros recursos

Logo após, no período renascentista, o homem é cultuado por suas descobertas e suas relações com o mundo, depois de um período em que o corpo foi usado, muitas vezes, como forma de punição e de controle do homem, nos meados da Idade Média.

Mas, o Renascimento, sobretudo, traz para a arte o aperfeiçoamento do fazer artístico mais sistematizado. Este desejo se projeta com força avassaladora na história da arte e afeta os artistas de hoje, bem como o pensamento sobre a arte. Foi neste período que surgiu um ensino mais regrado ainda que informal, de princípios técnicos e estéticos. Os que eram considerados os melhores artistas dentro de uma técnica, eram tidos como mestres consagrados (FERNANDES, 2001). Os demais tendiam a estudar e reproduzir estas técnicas utilizadas pelos mestres, com o objetivo de manter um patamar de qualidade que os tornasse discípulos do mestre. Aqueles que se destacavam com diferencial próprio tornavam-se mestres.

Aqui começam a se esboçar metodologias de ensino em que os artistas se aperfeiçoavam, se graduavam. O artista nesta fase se foca em sua área. É o começo das academias e universidades, aliado à busca pelo virtuosismo. Garaudy (1980) cita como exemplo o ballet clássico, uma modalidade de dança que surgiu durante o renascimento, trazendo características sistematizadas de corpo que desprivilegiou o processo criador em prol da técnica na arte do dançar.

A experimentação dos níveis técnicos desejados pelos artistas gerou outras inquietações e o anseio de não mais seguir padrões, mas conquistar sua liberdade criativa. Surge a necessidade de expressar originalidade e individualidade, fato

este que vai guiar e direcionar o artista para um fazer artístico para além da habilidade técnica e de criação em suas obras, conectando-o cada vez mais aos contextos socioculturais que os projetavam.

Cada contexto sociocultural é determinado pelos paradigmas de mundo que regem os modos de ser, pensar e agir neste mundo. Conseqüentemente, estes paradigmas acabam se projetando também nas manifestações artísticas que, por sua vez, também influenciam o mundo. Uma vez que estes modos de ser/estar no mundo se modificam, a arte também. Sobretudo, a arte gera conflitos que se propagam esteticamente através do espaço e do tempo.

Estas colocações remetem à Arte da Performance, no sentido em que estas surgiram do anseio pela busca da ruptura com os padrões pré-estabelecidos. Esta busca por um diferencial até hoje faz parte incessante dos anseios dos artistas na contemporaneidade, clamando por mudanças e renovações.

No subcapítulo seguinte serão apresentados os artistas que fazem parte desta pesquisa.

2.1 Um olhar para a arte do corpo e para os performers gaúchos

Esta seção se debruça sobre os artistas que foram investigados na pesquisa oriundos de formações diferentes, que se expressam por meio da Arte da Performance e, conseqüentemente, têm trabalhos corporais e processos criadores bem diversos.

No contexto referido aos performers gaúchos, este subcapítulo irá identificar e investigar os artistas que trabalham com a Arte da Performance no estado do Rio Grande do Sul e apresenta os referidos artistas como os colaboradores que fizeram parte desta investigação.

Vale ressaltar aqui, que os performers gaúchos apresentados têm o Rio Grande do Sul como seu estado de origem, mas nem todos, atualmente, desenvolvem aqui seus trabalhos, pois residem em outros estados brasileiros. Sendo assim, os artistas citados nesta investigação são os nascidos no Rio Grande do Sul, mas atuam no Estado ou fora dele também.

Os performers relacionados nesta pesquisa são artistas visuais e artistas da cena e, nesta perspectiva, coloca-se como artistas da cena, bailarinos e atores. Destaca-se que os artistas escolhidos para realizar esta pesquisa foram indicados por seus pares e reconhecidos como performers por pesquisadores das artes visuais e artes da cena. Foram contatados dez artistas, dos quais somente cinco configuraram-se como colaboradores. Em relação aos outros cinco, dois não responderam ao e-mail enviado e os outros três se dispuseram, mas não o responderam em tempo hábil.

Pode-se dizer que em termos quantitativos, esta parcela de colaboradores representa a metade dos indicados para representar a Arte da Performance gaúcha, mas os colaboradores aqui citados tornaram-se parte de um estudo qualitativo sobre a obra de alguns artistas gaúchos reconhecidos por seus pares, para que se possa verificar o modo de pensar o corpo na Arte da Performance.

O interesse pelo modo de pensar o corpo em performance unindo estas três vertentes artísticas (dança, teatro e artes visuais), surgiu das experiências vividas pela pesquisadora até então. Além de uma vida focada na dança, a pesquisadora aproximou-se com as outras manifestações artísticas, gradualmente, no decorrer dos estudos do mestrado em artes visuais e também no decorrer de conversas com a orientadora que possui um caminho de estudos na dança, no teatro e na Arte da Performance.

Em função de tais aproximações, é que se optou por limitar o trabalho nestas áreas de arte e nestes artistas, para que se observem as diferenças e semelhanças, além das particularidades, em especial, e entenda-se o fazer por meio de cada processo.

A partir do momento que se definiu trabalhar com estes colaboradores, partiu-se para a organização das questões que possibilitaram a elucidação dos três eixos da pesquisa, os processos formativos, os processos criadores e a preparação corporal dos artistas em questão. Foram elaboradas as perguntas que trouxeram o material necessário para organizar o pensamento sobre os eixos supracitados. Foi este material, por sua vez, que possibilitou construir o entendimento sobre tais artistas a partir dos pressupostos teóricos. O conteúdo do material obtido trouxe a possibilidade de analisar seus processos e opiniões acerca da Arte da Performance pela via do discurso contido nas respostas.

Estes artistas foram identificados da seguinte forma:

Artista (1) - Carla Borba - Artista Visual - Apêndice B

Artista (2) - Claudia Paim - Artista Visual - Apêndice C

Artista (3) - Eduardo Severino - Artista da Cena (bailarino) - Apêndice D

Artista (4) – Matheus Walter - Artista da Cena (ator) - Apêndice E

Artista (5)- Tatiana da Rosa - Artista da Cena (bailarina) - Apêndice F

Para compreender os artistas que foram investigados no decorrer do trabalho, foi pertinente trazer, neste momento, alguns pontos que ajudarão a analisar suas respostas, conhecendo um pouco do universo de cada um no que diz respeito a sua manifestação específica.

O artista visual contempla, em sua bagagem de conhecimentos, vários trabalhos que estão presentes em vídeos, instalações, pinturas, esculturas desenhos e fotografias. Ele usa vários materiais para compor sua obra e agrega às suas criações, fatos ligados ao cotidiano, seus objetos e ações. A partir do surgimento da Arte da Performance, o corpo transita por estes saberes e começa a fazer parte das obras destes artistas. Por meio do corpo, o artista visual rompe barreiras decorrentes do seu próprio processo histórico.

Melin (2008, p. 13) em seu livro *Performance nas Artes Visuais*, cita um trecho do tributo a Pollock, produzido por Allan Kaprow, em que este último fala das particularidades no processo de pintar de Pollock.

Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e neon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos [...].

No que se refere às artes da cena, remete-se aos atores e bailarinos como representantes do universo em questão. O ator é aquele que realiza ações com a intenção de comunicar-se, de expressar-se, de transmitir algo que possa tocar o público. Este intento costuma ser baseado em estudos contextualizados por textos, estímulos de um autor ou diretor, enfim, descortina-se uma imensidão de possibilidades na contemporaneidade.

O uso do corpo se faz presente em todos os contextos e seu poder de

absorção do cotidiano, expressões e gestos, levam-no a assumir diferentes corporeidades com veracidade e sensibilidade, conquistando a atenção de espectadores despertando-os para sensações e sentimentos, refletindo e conscientizando-se sobre diversos assuntos. Neste sentido traz-se aqui uma citação do ator, diretor e jornalista Plínio Marcos (1987)⁴, do texto escrito por ele "O Ator" que ratifica o poder do ator de tocar as pessoas com suas obras apresentando uma visão reveladora, e mesmo romântica, do ator enquanto artista

Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o bastante para fazê-lo indiferente às desgraças e alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave no qual ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu em sua vida. Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade, e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que, por desencanto ou medo, se sujeita, e por aí inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos nos quais não existem defesas. Os atores, eles, e não os diretores e os autores, têm esse dom. Por isso o artista do teatro é o ator.

Sem entrar nas controversas discussões sobre a existência ou não do dom divino ou de um talento natural, busca-se ressaltar com esta citação, apenas sua manifestação enquanto corpo-arte, criador e obra ao mesmo tempo. No que refere-se a trabalho do ator, observa-se a imagem logo abaixo que mostra um trabalho do grupo dirigido por Renato Cohen chamado Orlando Furioso. Renato Cohen foi um pensador-criador do teatro experimental, que incorporou, na sua obra, as vicissitudes do trajeto, a incompletude dos significados, o atravessamento de multiplicidades. Seu grupo de trabalho, Orlando Furioso, trazia como foco de investigação a ampliação do conceito de cena e de teatralização, agregando recursos da performance, das artes plásticas, do cinema e dos audiovisuais, com o intuito de construir uma obra de arte. Sua estreia se deu com Magritte, o Espelho Vivo, em 1986, para um espaço no Museu de Arte Contemporânea (MAC), utilizando parte das salas reservadas às Bienais, no Parque do Ibirapuera. A não delimitação entre as linguagens empregadas criou a duvidosa posição da obra entre teatro e performance (Figura 18).

⁴ Plínio Marcos de Barros (Santos, 29 de setembro de 1935 — São Paulo, 29 de novembro de 1999) foi um escritor brasileiro, autor de inúmeras peças de teatro, escritas principalmente na época do regime militar. Foi também ator, diretor e jornalista.



Figura 18 - O espelho vivo, de Magritte,
Fonte: Reynivaldo Brito (2012)

Ao lançar o olhar para o bailarino como artista da cena, compreende-se que é o movimento do corpo que veicula a arte da dança. Para isso, o bailarino precisa de um conhecimento de si e do próprio corpo a fim de perceber as limitações e potenciais deste corpo. Muitas vezes, se apropria de sentimentos externos ou próprios, de ações do dia-a-dia, para usar como tema e estímulo em processos coreográficos, improvisações, ou até mesmo em qualquer circunstância do próprio processo criador para desenvolver as coreografias e/ou performances. Mas como arte da cena a dança traz, historicamente, técnicas corporais bastante sistematizadas que possibilitam a formação de movimentos já estabelecidos e também a criação de novas possibilidades bastante experimentadas nas danças contemporâneas.

Martha Graham (1943), bailarina, coreógrafa e uma das precursoras da dança moderna no mundo, pode ser vista em *Letter to the World*, na figura 19.



Figura 19 – Letter to the World, de Martha Graham
Fonte: Dança Moderna (2014)

Para Martha Graham (1943):

O bailarino tem a capacidade de conseguir se expressar e fazer entender somente através do seu corpo não precisando de outros recursos como a voz para se fazer entender. A expressão corporal transcende as palavras. Podemos observar esta ideia de forma mais pontual em sua famosa frase: 'O corpo diz o que as palavras não podem dizer'.

Sob o olhar das reflexões citadas acima, pode-se perceber que os artistas têm o corpo como eixo comum em seus processos, mas com certeza, possuem particularidades que provêm de conhecimentos e vivências distintos.

A Arte da Performance, por ser uma linguagem de caráter híbrido, explora a abrangência de várias conexões e acaba por aparecer como consequência das mudanças sociais, econômicas e culturais pelas quais o mundo contemporâneo vem passando, especialmente desde a segunda metade do século XX. Essas mudanças chegam à contemporaneidade através das formas de ser, pensar e se expressar dos

seres humanos, transparecendo nos trabalhos dos performers estas características do seu fazer arte.

Qual a formação destes performers, seu entendimento de performance, de processo criador e de trabalho de corpo é o que buscou-se identificar. Estas questões acabaram por trazer inquietações, e junto com os referenciais estudados, fomentaram a confecção do questionário que foi aplicado aos colaboradores.

Estas identificações foram importantes para melhor discorrer sobre a investigação destes sujeitos. Sendo assim, começa-se a discorrer sobre os artistas em questão nesta pesquisa traçando uma abordagem de cada um que remete, primeiramente, a sua formação e atuação profissional no cenário da cultura e da arte gaúcha.

As duas artistas visuais – **1 e 2** - têm formação acadêmica em artes visuais e pós graduação, além de terem uma experiência como docentes em universidades. Ambas atuam como artistas visuais e como performers. Os três artistas da cena – **3, 4 e 5** - apresentam uma formação mais diferenciada entre si. Nenhum deles tem graduação em teatro ou dança, mas tem uma vida voltada para o teatro e para a dança.

A artista **5** tem uma graduação em Comunicação, mestrado com temática em dança, uma larga experiência internacional na dança e, atualmente faz seu doutoramento, o que transparece claramente em sua fala muito bem fundamentada.

Para finalizar esta seção, observa-se que, atualmente, os estudos sobre Performance têm por base pesquisas que se propõe a atuar para além dos campos disciplinares e oferecem significativa contribuição para uma reflexão teórica mais ampla, interferindo na prática de manifestações políticas, religiosas, artísticas, entre outras.

Pelo exposto, compreende-se que as diversas formas de performance se relacionam artística, antropológica e criticamente junto às contextualizações sociais, políticas, econômicas e culturais, não apenas no âmbito da crítica acadêmica, mas, também, nas demais instâncias da sociedade contemporânea.

No próximo sub capítulo buscar-se-á, então, considerar sobre os processos criadores e sua relação com o corpo no trabalho artístico (técnico, criativo).

2.2 O corpo, suas práticas e os processos criadores dos artistas

Serão demarcados neste subcapítulo, os princípios norteadores desta pesquisa, por meio de informações de relevância para o entendimento das discussões que se estabeleceram durante todo o percurso desta investigação.

Para o entendimento das considerações feitas pelos artistas citados e para que as discussões possam ser debatidas com mais clareza, serão tratadas aqui apenas as questões ligadas ao corpo referendadas pelos performers, sua importância e o entendimento que tais artistas têm em relação a seu corpo nos processos das Performances, o corpo que dança, performa, atua, reúne pensamentos e incita o fazer. Também será considerada a forma como organizam seus processos.

Concorda-se com Rolla (2012, p. 126), quando o autor coloca que:

O corpo também é mutante e readaptável, assim como a natureza. Talvez por isso a performance seja das artes a que mais chega no limite entre representação e realidade: por se espelhar no corpo, ser o corpo e ter o corpo como seu maior instrumento e sua lente de visão. E é no corpo do outro que a performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes, com suas noções de limites sociais distintamente impregnados em cada corpo.

Ao descrever as narrativas dos artistas em questão no seu fazer performance, reportou-se às óticas de acepções referentes aos processos criadores, formativos e a preparação corporal.

Com base no pensamento de Miller (2007, p. 90) "[...] quando se inicia um processo criativo, algumas possibilidades se abrem para aquele momento, pois o olhar fica todo voltado para o tema e para a necessidade da criação". Sendo assim, acredita-se que, no percurso dos processos criadores, os artistas, sejam eles quais forem, resolvam os obstáculos que surgem em meio ao desenvolvimento de uma obra. Para progressão de um trabalho depende-se de transpor o tema assumido. É a partir da escolha de fontes temáticas que se tem um ponto de partida, pois por meio da criação pensaremos em possibilidades de caminhos e resoluções processuais e estéticas para a abordagem do tema.

Colocar-se em estado criador é fundamental à produção de conhecimento em qualquer área de trabalho. É uma característica intrínseca ao ser humano que

possibilita por meio de experimentações, a solução de problemas e pode auxiliar muito os desdobramentos de uma obra artística.

Vários são os estudos realizados na arte sobre o estado criador e cada artista possui uma forma de criar, pois cada um se identifica ou se sente mais confortável com um tipo específico de abordagem para com seu trabalho e isso influenciará suas decisões e estratégias de criação.

No caso da Arte da Performance, por exemplo, a utilização do improviso possibilita um pulsar criativo que pode ser uma maneira de testar as diferentes possibilidades, deixando que as experiências vividas, as informações corporais adquiridas e as influências externas levem à formação de possibilidades por meio da criatividade do artista.

Estas questões referentes aos encaminhamentos criadores do artista se remetem a alguns questionamentos que perpassam a preparação corporal. Para alguns performers este é um fator de relevância para estar em cena. Concordando com Miller (2007, p. 54) “[...] conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal, ou seja, da 'dormência' para o 'acordar', e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente”.

Existem vários modos de preparação para que o corpo se configure em cena. Acredita-se que desenvolvendo uma preparação para si, o artista poderá motivar-se ampliando, assim, aspectos corporais que servirão como facilitadores do processo no fazer artístico, como concentração, foco, prontidão, agilidade, motivação, atenção, intenção, decisão, precisão entre outros.

Existem artistas que trabalham com a Arte da Performance e afirmam não ter nenhuma forma de preparação. Por outro lado, as maneiras de preparar-se são muitas e diversas. Existem alguns caminhos pelos quais se pode andar para desenvolver esta preparação, seja por meio de técnicas sistematizadas específicas, laboratórios de consciência corporal ou até mesmo o cuidado de concentrar-se para estar em cena, onde ações como observar, provocar, respirar, improvisar, entre outras coisas, necessitam de um olhar do artista. O artista não deveria ficar preso a uma técnica específica, deve aproveitar as diversas oportunidades do saber-fazer do corpo e ampliar as possibilidades em seus processos e procedimentos. As técnicas corporais são meio para se chegar a arte, não tem um fim em si mesmas.

Estas questões serão abordadas abaixo, como forma de análise das respostas apresentadas nos questionários que estão em anexo nesta investigação.

Sendo assim, não houve a pretensão de categorizar os trabalhos destes artistas como certos ou errados, bons ou ruins, pois cada artista, com sua formação sistematizada ou não, com seu entendimento de arte, de performance e sua história de vida, constrói suas obras de acordo com as suas subjetividades, que demandam da sua formação como ser humano e artista.

Neste sub capítulo, objetivou-se descrever as particularidades de cada performer para posteriormente apontar caminhos para o entendimento do fazer arte destes sujeitos.

A **artista 1** passa um entendimento de performance como algo que envolve o corpo, a imagem, a ação, o tempo e o espaço. Ela sugere que imagens geram ações, que subsistem ao encontro com o outro, que (co) existem entre um performer e outro, e estes com o público.

No que se refere à Arte da Performance, a **artista 1** entende que esta é envolvida pela ação frente ao público e que a reação é devolvida instantaneamente.

Na figura 20, apresenta-se performance "Cabeça de Terra" realizada pela artista citada.



Figura 20 - Cabeça de Terra, da artista 1
Fonte: Semana Experimental Urbana (2014)

No caso de sua performance "Cabeça de Terra", por exemplo, ela conta que já fez mais de uma vez. Da primeira vez para a segunda, estudou ações e gestualidades que acredita terem sido significantes e não seria possível deixar de fazer. Mesmo assim, a performer acredita que cada edição sempre é diferente, pois são contextos diferentes um do outro. Esta performance se adapta a diferentes ambientes e situações e chama a atenção para o enclausuramento do ser humano, em que propõe a possibilidade do encontro, da troca.

. Para a **artista 1** existe comunicação entre "estes seres". A artista cita, ainda, que "seu estudo" envolve as questões da imagem que irá produzir e que esta imagem influencia na captação de composições fotográficas e/ou vídeo. Ela conserva a imagem destas composições e realiza a ação que a envolve.

A artista, quando descreve seu processo criador, baseia-se na imagem que quer produzir, em composições que vão oferecer ideias ao público. Ela apresenta grande preocupação com o que os receptores da mensagem vão capturar ou entender dessa imagem. As estratégias da artista, como ela mesma relata, são criadas por intermédio de imagens, que se perpassam e que surgem a cada momento ao longo do seu processo criador.

A performer entende o corpo como um "norteador de memórias e experiências", que "arquiva" sentimentos, ideias, emoções, pensamentos que possibilitam enriquecer o seu processo criador. Ela crê, ainda, que o improvisado é algo que faz parte do processo e que, improvisando nas performances, conecta uma preparação/estudo, que depende prioritariamente da necessidade da proposta ou intenção do processo criador.

A **artista 1** julga importante trabalhar e realizar trocas de experimentações em grupos e que estas trocas se tornam possíveis com diferentes grupos. Contudo, realiza experiências em trabalhos solos, pois, não sente necessidade de atuar em grupo o tempo todo.

A artista relata ter um gosto especial pelo processo pessoal e acredita não desenvolver nenhum trabalho corporal específico para suas performances, embora pense que pode existir esse trabalho, pois como bem diz, "tudo depende da necessidade de cada corpo e das propostas idealizadas com ele e por ele."

A **artista 2** já tem uma concepção bem mais focada no corpo. A performer preserva a opinião de que o corpo é o centro de uma proposição na performance, podendo ser, ou não, "presencial".

A artista informa, também, que seu processo criador é muito trabalhado e pensado antes da ação. Ela se utiliza de momentos de experimentação de suas ideias que são interpretadas e ativadas pelo corpo. Confia na efetividade do uso de materiais de criação, de metáforas e que estas provocam grande potencial simbólico nos elementos do tema trabalhado. Estes experimentos se encontram em suas produções no uso de sons, microfones, caixas amplificadas que projetam o corpo para além de si.

Esta artista tem apreço pela criação coletiva, pois acredita ser uma experiência enriquecedora. A artista supõe que exista troca de informações entre corpos durante um processo, mas “não acha algo essencial, pois, no seu entender não desenvolve trabalho corporal”.

O **artista 3** apresenta uma concepção de que performance é um gênero nas artes, um resultado da inter-relação e diálogo das várias áreas das artes. Ele possui um processo criador que se apropria do improviso para o momento de criação, pensando em criar e desenhar células coreográficas seguindo um roteiro possível dentro de cada proposta.

Neste sentido o artista procura estabelecer um tema para o improviso, usa de relações entre corpos, corpo/espço e textura da pele. O performer também traz, em seu trabalho, intenções de buscar ideias que o façam se movimentar, provocando desejos de pesquisa. Ele ainda elege elementos cênicos como vestimentas, vídeo, voz e privilegia a colaboração de outros artistas.

Durante a pesquisa de criação, o performer percebe que elementos exercem às vezes mais e outras vezes menos colaboração em relação à proposta ou intenção artística.

Desde sempre, como bem diz o colaborador, ele "costuma ter como base de seu fazer artístico a dança contemporânea, elemento fomentador de sua preparação corporal." O performer julga que os artistas devem desenvolver uma consciência corporal que dará condições de preparo físico para materializar suas ideias no corpo.

Ele também considera importante a troca de ideias com grupos e as influências destes para com o processo de cada artista. "Em grupo ou sozinho as propostas são sempre enriquecedoras, principalmente quando há interlocuções de outras linguagens artísticas."

O **artista 4** apresenta a performance como sendo uma manifestação que agrega o cinema e o teatro às peculiaridades da arte da cena. Ele compreende que a performance no teatro tem uma condição de presença, do aqui e agora, lugar em que acredita que o artista é mais visceral do que no cinema.

O referido artista, acima citado, considera o momento de criação "uma busca de ideias que se desmembram e levam à produção, ações e/ou atuações". Assim, ele busca utilizar o seu lado intuitivo, pois não considera necessário um padrão corporal para o processo criador. O performer também desconsidera a necessidade de improvisação, pois, acredita "ser algo natural" afirmando que não há necessidade da mesma, mas ao mesmo tempo tem a intenção de não ser repetitivo, não fazer algo igual ao que já foi feito. Eventualmente trabalha sozinho, mas sente grande necessidade de companhia para a criação. O artista procura configurar o seu dia-a-dia como uma performance vestindo-se de maneira deslocada no tempo/espaço e tem como costume empregar instrumentos, projeções e iluminação como elemento cênico. Ele assinala que, em relação ao trabalho corporal, não identifica nenhuma técnica que seja válida para performar.

A **artista 5** aborda o corpo como objeto no contexto da performance. Ela enfatiza também a existência de um "borramento" entre as áreas das artes e seus entrelaçamentos. A performance realiza-se como relação entre público/performer e público/obra. Esta artista "considera a linguagem da performance como um desejo de explicar um entendimento de arte, corpo e vida".

Seus processos criadores são movidos pelas circunstâncias do momento que são pouco controláveis e planejáveis admitindo o uso do imprevisto que se dilui junto ao laboratório de criação. Quando se refere ao imprevisto, acredita que, "não pode repetir de forma exata o que foi feito em um primeiro momento, mesmo que se conserve a ideia original da proposta".

Dependendo do que se quer propor, costuma trabalhar com coisas determinadas como espaço, marca no tempo, figurino, coreografia. Gosta de elaborar ideias que instigam o seu interesse. Emprega o autoconhecimento e a investigação corporal, aprofundando-se nos movimentos e sua relação com espaço/tempo. A performer utiliza diferentes recursos cênicos, como figurino, por exemplo. Ela só utiliza recursos se sente que o trabalho necessita, mas não de forma que o uso deles tenha que justificar a proposta.

A artista considera a composição em grupo importante, pois pode existir grande quantidade de colaboração na pesquisa. É válido ressaltar que a performer refere-se à importância da quebra de hierarquia entre bailarino e diretor/coreógrafo.

Ela ainda afirma que realiza preparação corporal como o centro de seu fazer artístico, pois entende que este trabalho corporal move o seu entendimento de arte ao apropriar-se de técnicas em educação somática, meditação e auto-observação. Para ela não existe fórmula ou modo correto de se fazer processo criador, tudo depende da necessidade do performer e de seu objetivo na proposta.

No capítulo que segue, dar-se-á início ao entrelaçamento das respostas dos artistas investigados e detectar-se-á em que ponto de suas falas eles divergem ou comungam de mesma opinião para conceber suas obras. Especialmente serão enfocados os três eixos da pesquisa: processos formativos, processos criadores e trabalho corporal.

3 PONTOS DE APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTOS

Neste terceiro capítulo, se apresenta como ponto de reflexão, as narrativas dos artistas oriundos das artes visuais e das artes da cena a fim de discorrer sobre seus processos formativos, procedimentos criadores e trabalho corporal. Foram analisadas, também, quais inquietações destes artistas em relação ao trabalho corporal na produção de suas performances.

O percurso da discussão sobre os artistas será pautado no modo como as narrativas dos artistas se apresentam no decorrer contínuo dos questionamentos abordados e apreendidos na investigação, de forma a potencializar o instrumento de coleta de dados para melhor responder às inquietações neste trabalho, sendo que, as narrativas dos artistas serão citadas entre aspas, para diferenciar a fala dos artistas pesquisados.

Verificam-se características comuns e particularidades com relação ao perfil destes performers no Rio Grande do Sul.

3.1 Processos formativos

Ao longo desta investigação, a primeira questão que se considerou importante para começar a discussão sobre os artistas visuais e artistas da cena refere-se à formação profissional e atuação nas suas áreas específicas, como também o que se observa nos seus discursos, extraídos do questionário e na relação destes para com suas obras artísticas.

Para tanto, contou-se com as seguintes perguntas do questionário para identificar de onde vem a formação dos artistas investigados:

- Questão 1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?

- Questão 3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

A partir daí identificou-se que as artistas **1 e 2** são artistas visuais, ambas têm formação acadêmica com graduação, atuam como artistas e são professoras de

cursos de graduação. A artista **1** tem Mestrado em Artes Visuais e a artista **2** Doutorado na mesma área. As artistas citadas aproximam-se em relação as suas formações na graduação e nas suas funções profissionais e atuações artísticas.

Entende-se que existe um entendimento comum sobre fazer performance tendo como proposição o corpo em suas obras, de acordo com suas diferentes formações artísticas. Destaca-se que um corpo presente, que traz a imagem como fonte de ideias que sugerem ações, que são pensadas no tempo/ espaço e onde vão ser realizadas. Buscou-se, aqui, as palavras de Zumthor (2007, p. 56) que afirma: "o corpo é a materialização daquilo que lhe é próprio, da sua realidade vivida e nossas relações com o mundo."

A **artista 1** preocupa-se com quem observa sua obra e a **artista 2** não se refere ao espectador em nenhum momento. Dessa forma, as prioridades destas artistas partem de perspectivas diferenciadas no tocante ao público, ou seja, formas diferentes de expressar e compreender a arte (Figura 21).

Na figura 21, a **artista 1** aparece num registro retirado de sua Dissertação de Mestrado que se intitula "Performance-imagem: o corpo processo de arquivamento, sedimentação e devir".



Figura 21 – Salle de Bains III, de Carla Borba (**Artista 1**)
Fonte: Blog Roger Lerina (2013)

Nesta obra, segundo a **artista 1**, "o corpo aparece como um elemento que aproxima a vida da morte, da decomposição, do orgânico, do tempo que transpassa o intervalo de uma existência". Ela ainda pergunta: "será que realizo minha produção artística olhando para o passado?" Talvez sim.

As questões que envolvem a imagem do corpo feminino e sua ambiguidade ainda continuam latentes, como aconteciam desde os anos 1960 e 1970 no trabalho de performance de algumas artistas mulheres. Quando a artista realiza esta pergunta, pode-se entender que ela está relacionando o seu trabalho com Arte da Performance quando envolve as questões de gênero artístico, com cunhos interdisciplinares, onde o corpo é centro do trabalho (GLUSBERG, 1987, p. 68).

Nota-se, na obra destacada acima, uma imagem que produz toda uma preocupação com o gênero feminino e a sua existência do ser. Imagem que faz pensar em diferentes perspectivas sobre ela e seus conceitos velados. Os entulhos, o carvão e a mulher envolvida por estes sugerem, enquanto imagem, múltiplos olhares como, Por exemplo, a relação do sujo e limpo, a condição da mulher em diferentes âmbitos na sociedade levando a imaginação de um gênero submisso no âmbito da família, trabalho e sexualidade.

No que se refere à performance dessas artistas, fica clara sua proximidade com as artes visuais, de modo que Goldberg (2006, p. 9) traz o pensamento de que nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado quanto à performance, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. Neste sentido, faz-se necessário lembrar as relações de prioridade com o espectador ou não, em que as **artista 1 e 2** narram em relação as suas obras.

Na performance apresentada a seguir, intitulada "Possibilidades", aparece a **artista 2**. Aqui parece ter sido abordada a questão da liberdade da mulher sobre seu próprio corpo. O trabalho traz uma ação repetida na qual a artista lê nomes de 420 mulheres escritos em 420 ovos que simbolizam os 420 óvulos femininos. A performer vai quebrando-os um a um após a leitura (Figura 22).



Figura 22 – Possibilidades, de Claudia Paim (**Artista 2**)
 Fonte: Festival Performance Arte Brasil (2011)

Acredita-se que, nesta performance, a artista reflete sobre o corpo feminino na sociedade contemporânea com todas as implicações de gênero a que é submetida, especialmente àquelas ligadas à fecundidade, maternidade e à proibição do aborto.

Por meio dessas obras percebe-se a formação das artistas, oriundas das artes visuais que remetem um olhar para a importância do corpo no fazer arte e que trazem a imagem como produtora de ideias.

Subsequentemente, reportar-se-á aos artistas da cena que são os **performers 3, 4 e 5**, tratando de sua formação e a maneira como estes artistas envolvem-se na atuação performativa.

Os **artistas 3 e 4**, como já se verificou no capítulo anterior, não possuem formação acadêmica, constroem suas obras a partir de experiências vividas e atuam profissionalmente na área das artes, apropriando-se de um conhecimento adquirido no decorrer de sua trajetória artística.

A **artista 5** tem uma formação acadêmica que não é diretamente ligada a sua realidade atual. Tem formação em Comunicação – Publicidade e Propaganda, mas remeteu seu trabalho final à linguagem artística que lhe acompanha desde criança até os dias de hoje, em relação à dança.

O **artista 4** considera-se performer para realizar suas criações, mesmo sem uma formação específica. Não deixa claro seu entendimento de performance e por onde transita especificamente. Já os **artistas 3 e 5** não se reconhecem como performers, intitulam-se bailarinos e coreógrafos, não reconhecendo seu fazer artístico como inserido na Arte da Performance. Por outro lado, seus pares indicaram a ambos como performers.

Vale ressaltar aqui, que o **artista 3** se diz “no meio do caminho” no seu fazer artístico. Ele se diz metade dança/metade performance, mas de forma alguma se intitula performer. Relata em suas respostas uma visão que remete a este entendimento quando ele mesmo diz: “não considero meu trabalho como um trabalho de performance, mas um trabalho de dança híbrido que se relaciona com outras artes”.

O mesmo pensamento aparece no discurso da **artista 5**, quando se reconhece como bailarina e coreógrafa, não como performer. Esta artista traz bem claro, em seu discurso, uma separação das três áreas aqui investigadas, quando diz que “a ‘Performance Art’, apesar de se imiscuir como um termo guarda-chuva, é um termo das artes visuais e carrega junto o vício de atribuirmos unicamente às visuais as soluções que lhe dizem respeito, mesmo que o teatro e a dança o adotem”. Para ela o termo performance vem para se opor negativamente a tudo que o teatro e a dança construíram dentro de suas tradições, até chegar à contemporaneidade. Segundo ela, “é quase como se tivesse se tornando necessário abandonar o pertencimento à dança e ao teatro para se continuar artisticamente válido”.

Mesmo com esse discurso, os **artistas 3 e 5** foram identificados e indicados pelos seus pares como artistas que fazem performance no Rio Grande do Sul. Parte daí um questionamento sobre este fazer, em que parece não se perceber as fronteiras pelas quais a performance transita livremente, sendo que, logo acima, as artistas visuais em questão pensam a performance como uma linguagem ilimitada e sem regras pré-estabelecidas.

Pode-se inferir que os artistas visuais desenvolvem uma linha de pensamento do fazer arte que os distancia dos artistas da cena. Todos os artistas em questão trazem o corpo como centro irradiador das proposições aproximando-se, neste sentido. Por outro lado, as definições dos artistas visuais seguem a linha do processo histórico a que se remetem no capítulo 1. Assim, os artistas da cena investigados neste trabalho, parecem buscar uma arte híbrida, em que a

performance pode ou não se apresentar como uma possibilidade para a construção e expansão do seu fazer artístico.

3.2 Processos criadores

Neste sub capítulo são discutidas as aproximações e distanciamentos dos artistas no que refere aos seus processos criadores e à forma de construir seus trabalhos.

As discussões iniciam-se elegendo duas perguntas do questionário ao qual foram submetidos os sujeitos investigados a fim de averiguar as considerações de seu fazer artístico a respeito do processo criador para pontuar a forma com que desenvolvem seus trabalhos. Foram eleitas, então, as seguintes questões que melhor contribuiriam para identificar tais processos:

- Questão 9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?
- Questão 11) Como é seu processo criador das performances?

A **artista 1** tem uma preocupação muito forte no que diz respeito a imagem que será produzida do seu fazer artístico, utiliza-se de recursos tecnológicos que irão criar possibilidades de explorar ideias. Essas ideias partem de um registro de memória que geram lembranças e que levam a sua criação, diz que “seu corpo é um corpo que arquiva, por meio de lembranças, de cenas e possibilidades poéticas”.

A artista incorpora esses recursos para se colocar enquanto performer de sua criação artística. Muitas das imagens do seu corpo são capturadas por estes recursos que auxiliam a artista na elaboração de sua obra.

Pode-se perceber que quando a artista responde a respeito do seu fazer performance, remete-se a uma ação frente ao público que é feita "na hora", sem uma pré-sistematização do que vai acontecer. Utiliza-se do improviso como um recurso para fazer a performance. Desta forma identifica-se que seu processo criador não se apresenta como uma experimentação do corpo em si, mas sim, da

imagem de seu corpo inserida em um contexto que, por sua vez, que vai produzir a performance instantaneamente.

Aproximando-se da **artista 1**, a **artista 2** também trabalha com o experimento, mas não como processo criador, diz que pensa muito para fazer, experimenta coisas, situações e ações onde coloca o corpo no centro de suas proposições. Seu trabalho é muito pensado antes e classifica-o não como ensaio, mas sim como experimentação.

Com base nos depoimentos verifica-se que essas artistas não desenvolvem um único processo criador baseado em proposições sistematizadas para o fazer performático, mas sim elencam uma série de propostas pré organizadas pelo pensamento criador e que se materializam pela via dos experimentos que alavancando o trabalho.

Os **artistas 3, 4 e 5**, que são os artistas da cena nesta investigação, trazem modos de pensar diferentes sobre o processo criador, afastando-se, em alguns aspectos dos artistas visuais.

A narração do **artista 4**, mostra que ele não se sente muito à vontade improvisando diz que “o improviso surge como algo natural no seu processo e não como necessidade” (Figura 23).



Figura 23 – Matheus Walter (**Artista 4**)

Fonte: <http://lounge.obviousmag.org>

Aduzindo-se às artistas visuais no que se refere ao improviso, quando dizem que fazem na hora e não como uma preparação para a cena. Isso quer dizer que o improviso se dá na hora de realizar a performance, ele não improvisa para criar, ele performa intuitivamente dependendo do contexto em que se encontra.

Os **artistas 3 e 5** quando falam de seu processo criador, demonstram claramente que vêm da área da dança, pois pela forma com que esta apresenta-se historicamente acaba por fomentar recursos que auxiliam no fazer laboratorial do artista. Aproximam-se ao falar em improvisação e dizem gostar de trabalhar dentro deste contexto, onde o improviso do movimento remete ao processo para a criação.

O **artista 3** declara ter um gosto especial por este trabalho, principalmente porque, para ele, “a improvisação pelo movimento libera a criação, sendo o improviso fonte central do seu pensamento artístico”.

A improvisação atua como fonte de estímulos que desenham células coreográficas e constroem a cada momento um roteiro para seus trabalhos. “Deixa a coisa acontecer, não sabe de onde parte”. Talvez em função deste pensamento é que este artista se coloca “no meio do caminho”, por não ter uma preocupação em rotular sua arte em dança ou performance.

A **artista 5** enfatiza que “a improvisação exige um trabalho constante consigo mesmo, não um é uma possibilidade que nasce do nada, de um espontaneísmo puro e simples”. Seu trabalho artístico é quase sempre envolvido por circunstâncias que muitas vezes são pouco controláveis e planejáveis, diz não ter um processo/método fechado para criar, mas admite “estar cansada dos seus mesmos resultados de movimento, especialmente improvisando”.

Estes artistas, no caso **3 e 5** que se dizem bailarinos e coreógrafos, comungam de uma mesma opinião em relação ao seu trabalho, quando defendem que não fazem performance em suas criações, mas sim, desenvolvem um processo híbrido que se relaciona com outras áreas. Aqui vale ressaltar que esses artistas, por mais que digam não estar fazendo performance, foram sugeridos pelos pares, e mais uma vez neste processo, cria-se um impasse entre o artista e seu expectador, onde se percebem diferentes formas de compreensão da performance e um olhar característico de cada artista.

Pode-se averiguar neste sub capítulo que os artistas visuais **1 e 2**, e o artista da cena **4**, se aproximam quando dizem não desenvolver um processo criador para suas obras, dizem usar o improviso, como suporte para o fazer “agora” dentro da

obra. Enquanto os artistas da cena **3** e **5** que têm a dança como referência, utilizam-se do improviso como recurso significativo para desenvolver seu processo criador. Afastando-se assim, dos artistas visuais que não têm uma preocupação em desenvolver um processo anterior, mas sim projetam uma imagem que conduz às ideias.

3.3 Preparação corporal

Nos sub capítulos anteriores foi possível averiguar como os artistas visuais e os artistas da cena, referem-se em relação ao processo formativo e ao processo criador, e o quanto estes interferem ou não na produção de suas performances.

Esta última investigação é importante para ter-se um entendimento de aceção do corpo desses artistas, e principalmente, sondar se esses artistas visuais e artistas da cena realizam preparação corporal ou não, baseando-se nas seguintes perguntas do questionário:

- Questão 7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances?

- Questão 8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

As **artistas visual 1** e **2** e o **artista da cena 4** dizem não realizar nenhum tipo de trabalho de corpo para produzir suas performances. A **artista 1** argumenta que “a preparação corporal depende do processo de cada um, da proposta da performance, e das relações com o corpo”. Afirma que “não desenvolve trabalho algum de corpo, ou simplesmente, não reconhece como o corpo faz parte de seu processo criador”.

Tendo semelhanças com a **artista 2** que suscita não saber responder qual seria a preparação corporal adequada para desenvolver suas performances. Percebe-se aí, mais uma vez, a presença forte da formação em artes visuais que não tem o hábito de pensar o corpo além de ser uma obra de arte. Percebe-se, ainda, que a mesma artista afirma que “o corpo tem uma potência incrível” e que “aos poucos foi se dando conta que seu corpo ativava ideias”. Acredita-se que essas ideias poderiam ser mais potencializadas se existisse um preparo corporal adequado.

Merleau-Ponty (2006, p.122) concebe “o corpo como um veículo do ser do mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”.

Entende-se então que o corpo percebe, sente, e que de um modo ou de outro, os artistas concebem sua arte a partir dele. Seria interessante repensar o entendimento de trabalho corporal no âmbito das artes que estão aqui sendo discutidas.

O **artista 4** diz que é difícil imaginar alguma preparação corporal que seja igualmente válida para todas as áreas artísticas. Chega a mencionar que “a dança pode responder com mais propriedade esta questão”. Traz uma fala significativa quando acredita ser a voz uma fonte importante para a atuação viva. Assim, a voz emerge do corpo, entre outras maneiras, como forma de expressão e comunicação estética. Se a voz é importante, porque emerge do corpo e do movimento das cordas vocais e da respiração, é intrigante que ele não estabeleça relações do uso da voz a um trabalho de corpo.

Talvez o que separe as relações de voz e corpo no entendimento do artista, seja meramente, uma compreensão conceitual ou metodológica, pois na sua prática fica evidente que estas dimensões são corporais e estão articuladas no seu fazer artístico.

Com base neste artista pode-se considerar que as compreensões de corpo para o fazer performance parecem ter semelhança no que refere-se ao entendimento de que não é necessário preparar o corpo para desenvolver o seu ato de fazer arte. Talvez essa concepção venha de uma formação das artes visuais que traz na sua história uma relação de corpo diferente dos artistas da cena, onde com a arte da performance o corpo assume o papel de estar em cena independente de algum trabalho corporal que viabilize condições para expandir os limites deste.

O **artista 4** foi o único dos três citados acima, que mesmo não desenvolvendo um trabalho corporal, sugere ser a dança a linguagem mais apropriada para estabelecer subsídios de preparação de corpo para a performance. Vale ressaltar aqui que o artista em questão desenvolve seu trabalho como ator.

Ligando-se a este pensamento, remete-se ao **artista 3**, que neste caso é um artista da cena ligado diretamente à dança (Figura 24)



Figura 24 – Bundafloor, Bundamor, de Eduardo Severino (**Artista 3**)
 Fonte: wikidança.net (2011)

O **artista 3** afirma “estabelecer um trabalho corporal ao procurar resolver no corpo suas ideias e, para isto, utiliza-se de vários métodos e procedimentos de dança contemporânea no desenvolvimento do seu trabalho”.

Ele ainda sugere que, “todo o artista deveria buscar uma preparação que lhe dê condições e preparo físico para construir suas ideias, seja no corpo, fora dele, ou em outros ambientes”. O artista oferece como exemplo “o quanto a natação, praticada diariamente, possibilita e exercita o seu corpo para que possa estar disponível, ou seja, com ‘maleabilidade’ para exercer a dança a que ele se propõe”.

Com o olhar voltado agora para a **artista 5** nota-se que ela se refere à “importância de se ter um respeito aos limites do corpo, uma aceitação do lugar e estado em que este se encontra em determinado momento”. Esta forma de pensar amplia possibilidades do corpo, uma vez que não o restringe a padrões determinados oriundos de técnicas específicas, mas sim emerge do contato com a abordagem somática do movimento. A artista pensa o corpo a partir do entendimento da sua própria vida, em um processo de trânsito de arte-vida e de auto-observações e enfatiza que tem como centro de seu trabalho o corpo que estará em cena (Artista 25).



Figura 25 – Caixa + solo, de Tatiana da Rosa (**Artista 5**)

Fonte: Rosa (2010)

Percebe-se pela fala dos participantes da pesquisa para este trabalho, que, no âmbito da preparação corporal, estes artistas têm suas próprias peculiaridades. Mais uma vez aqui, percebe-se que há certas aproximações entre alguns aspectos dos modos de pensar dos artistas visuais e dos artistas da cena, oriundos de sua formação e conhecimentos provenientes de suas áreas específicas de conhecimento.

As artistas visuais aqui em questão, não têm uma preocupação sobre o trabalho do corpo para desempenhar suas performances. Para elas isto é próprio de suas propostas performáticas e este trabalho não aparece em seu processo formativo. Já os artistas da cena, principalmente os que trabalham o corpo direcionado à dança, têm bem fundamentado seu trabalho corporal, onde o processo formativo aparece novamente alicerçando esta visão. Mesmo que este trabalho seja bastante aberto à possibilidades de movimento, ou com foco direcionado para potencialidades ou limites do corpo, ou ainda baseado em técnicas ou procedimentos bastante definidos, o que se nota é que existe um olhar e um cuidado para com este corpo que pode ser arte.

No caso dos dois artistas, o **3** e o **5**, estes diferem-se no modo como desenvolvem seu trabalho corporal. O artista **3** se apropria não somente dos subsídios da dança para elaborar sua preparação, mas também de outras formas

laborais do corpo. A artista **5** busca um fazer em dança voltado para uma auto-observação que perpassa o caminho de abordagens meditativas e experiências de vida para trabalhar o corpo não entendendo seu percurso laboral como preparação corporal.

As falas dos artistas visuais tendem para uma visão do corpo em arte sem a necessidade de atrelá-lo a um trabalho de preparação corporal seja ele qual for. Para eles não há necessidade do corpo ser preparado, talvez isto possa advir de sua vida na arte com seus referenciais formativos e ao modo como o artista visual concebe a sua performance, embora considerem o corpo como referência na performance.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a breve análise das questões pesquisadas pelo instrumento de coleta de dados, o questionário, traçou-se um olhar para as aproximações e distanciamentos investigados com base nas respostas e buscou-se refletir sobre a abordagem de corpo e performance dos sujeitos da pesquisa, considerando seus três focos norteadores, a saber, os processos formativos, os processos criadores e o trabalho corporal dos performers colaboradores. Assim, as considerações finais contidas neste capítulo buscam condensar o percurso desenvolvido pela dissertação atentando para os três itens investigados.

Os artistas aqui mencionados trazem suas formações muito vivas para o seu fazer arte. A pesquisa, que trabalhou com os cinco colaboradores que se disponibilizaram - dois artistas visuais, um artista da cena oriundo do teatro e os outros dois artistas da cena oriundos da dança -, encontrou aproximações e distanciamentos que se apresentaram muito significativas no que se refere à sua experiência profissional e de vida.

Alguns aspectos dos processos formativos desses artistas pareceram interferir sutilmente no seu fazer artístico, em função deste estar intrínseco ao seu corpo. Percebeu-se através das respostas que os artistas da cena resolvem com o corpo e no corpo o seu fazer performance. Esses, não entendem a arte da dança sem um trabalho corporal, bem como o teatro, e dizem que ambos não podem negar a sua história e os conhecimentos adquiridos ao longo dos tempos. Já os artistas visuais se distanciam um pouco dos da cena no que diz respeito a estas questões pelo fato de sua formação não trazer o trabalho corporal no seu cotidiano. Nos cursos de artes visuais não costuma haver disciplinas voltadas para um trabalho específico de corpo. Sendo assim, eles não atribuem uma necessidade específica à preparação corporal desenvolvendo seus trabalhos sem uma preocupação neste aspecto.

Nesta pesquisa, os artistas da cena, bailarinos e coreógrafos, não se consideram artistas da performance, dizem não o ser, mesmo que outros artistas os percebam como performers. Já os artistas visuais trazem suas respostas embasadas em seu entendimento de Arte da Performance, como foco do seu fazer

artístico. Acredita-se que esta compreensão atravessa o entendimento do que seja Arte da Performance nos diferentes âmbitos das artes visuais e das artes cênicas.

Diante dessas diferentes formações, buscou-se lançar um olhar para a forma com que estes artistas desenvolvem seus processos criadores, com seus diversos entendimentos sobre o corpo.

Os artistas visuais investigados não têm uma preocupação sistematizada em relação ao processo criador. Para eles tal processo acontece no improviso, ou seja, na hora que estão performando, mesmo que tenham construído ideias que veiculam o acontecimento performático previamente. Ainda no que se refere ao processo criativo, o artista 4 que é ator, reconhece um processo sistematizado para performar e manifesta não gostar muito do improviso. Por outro lado, ele também não gosta de repetir as coisas exatamente como foram outras vezes, neste sentido funcionaria quase como uma parte improvisacional, aproximando-se assim dos artistas visuais.

Os artistas da cena que atuam na área da dança têm mais clara a presença do processo criador em seu fazer arte. Eles se utilizam de recursos onde prevalece, em muitas vezes, o improviso e também outros experimentos corporais que fazem parte de um reconhecimento do corpo, das suas possibilidades no tempo, espaço, enfim, dos enquadramentos estéticos e temáticos que a obra em fase de concepção possa absorver.

Alguns performers mencionaram o processo criador pela via do improviso. Tanto os artistas da cena como os visuais abordam de alguma maneira a improvisação, ponto de aproximação entre as partes. Observa-se que, neste sentido, existe uma relação próxima dos artistas bailarinos com o improviso, utilizado com muita frequência neste meio tanto como ferramenta de criação quanto como parte intrínseca à obra. Os artistas visuais reconhecem o improviso prioritariamente em performance. Uma das artistas denomina o labor em estúdio de experimentação e a outra se refere aos desdobramentos das imagens que cria mentalmente.

Logo, improvisar pode ser visto como um fazer no momento da performance para os artistas visuais, e uma experiência anterior a performance, mas também pode acontecer durante elas para os artistas da cena. Talvez isto aconteça porque os artistas da cena têm a improvisação como fonte de experimentação para a criação, devido à cultura de se trabalhar com estes processos em estúdio, tanto na dança quanto no teatro.

No próprio improviso é possível encontrar uma forma de preparação corporal. Neste sentido, no âmbito das artes da cena, percebe-se que toda e qualquer forma de experimentação e exploração de possibilidades corporais podem remeter a um modo de preparar o corpo focado ou não no ato criador. Seja com a improvisação em diferentes espaços, ritmos, temas, figuras que configuram células que se contaminam e se agregam promovendo o uso da imaginação, conscientização corporal, técnicas específicas e argumentações que se consolidarão, mais tarde, em uma performance.

Essas aproximações e distanciamentos localizados geram inquietações no que se refere aos artistas pesquisados. Talvez este trabalho, com as limitações que lhe foram próprias, possa servir ao menos como ponto de partida para discussões mais aprofundadas sobre os modos de pensar a Arte da Performance. Acredita-se que há muito a ser investigado no campo da Arte da Performance e em relação aos artistas agentes desta prática, pois à medida em que se mergulhava nas narrativas desses artistas, percebe-se que a Performance tem muita contribuição a oferecer para os corpos em arte, sobretudo, há muito o que refletir sobre as (des)fronteiras desta linguagem junto a outras áreas.

Sobre essa perspectiva é possível pelo menos supor ou porque não entender, que essa investigação ainda teria muito a considerar. De forma alguma se encerra aqui, pois, há muito que se aprofundar no âmbito destas questões.

Esta pesquisa almeja que as reflexões levantadas nesta investigação possam alavancar outros estudos no âmbito do corpo e da Arte da Performance, onde artes visuais e artes da cena possam aprofundar cada vez mais seus percursos investigativos ao fazer Performance.

O entendimento de que performar é, antes de tudo, um diálogo com o outro, e com o mundo, ao qual a Arte da Performance pode atuar como meio de transgressão, de reflexão e transformação dos olhares, é certo dizer que esta, nunca esteve tão presente na arte e tão necessitada de receber atenção das pesquisas interessadas em compartilhar seus desdobramentos na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

A IMAGEM COMUNICA. **Artes visuais**. Disponível em: <<http://aimagem.comunica.blogspot.com.br/2010/11/2-materiais-instrumentos-e-tecnicas-sec.html>>. Acesso em: 08 abr. 2014.

ALVES, Laurinda. **A substância da vida**. 2010. Disponível em: <<http://laurindaalves.blogspot.pt/348925.html>>. Acesso em: 09 ago. 2013.

ALVES, Sílvia Regina Ferrari Lucas. **Investigação acerca da performance e seus aspectos relacionados a preparação do performer**. Trabalho de Conclusão de Curso. UFRGS, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28000/000768199.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 08 set. 2013.

ANDYRODRIGUESARTWORLD.BLOGSPOT. **Art Planet – Urban culture**. 2010. Disponível em: <<http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2010/10/desvendando-um-novo-corpo-atraves-de.html>>. Acesso em: 22 maio 2013.

APRENDEMOS. Disponível em: <<http://aprendemos-mikasmi./jackson-pollock.html>>. Acesso em: 05 mai. 2014.

ARTES VISUAIS. REYNIVALDO BRITO. **É preciso expor obras de baianos no sul do país - 19 de outubro de 1987**. 2012. Disponível em: <http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html>. Acesso em: 20 jul. 2013.

BLOG ROGER LERINA. **O Abecê da Arte Gaúcha**. 2013. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/blogerlerina/2013/09/28/o-abece-da-arte-gaucha/?topo=13,1,1,,13>>. Acesso em: 05 maio 2014.

BLOG.LIB. **Allan Kaprow's 18 Happenings in 6 Parts**. 2011. Disponível em: <<http://blog.lib.umn.edu/hael0002/alternativemedia5413/2011/02/allan-kaprows-18-happenings-in-6-parts.html>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

CASTRO, Carmen Martínez de. **Ilustracordoba**. 2011. Disponível em: <<http://ilustracordoba.blogspot.com.br/2011/03/orlan.html>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

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

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANÇA MODERNA. **A musa moderna Martha Graham**: um pouco da sua história. Disponível em: <<http://dancamoderna.com.br/2014/musa-moderna-martha-graham-um-pouco-da-sua-historia/>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DON'S MAPS. **Chauvet Cave**. Disponível em: < <http://donsmaps.com/chauvetcave.html>>. Acesso em: 22 maio 2013.

FERNANDES, Ciane. Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular? **Repertório Teatro e Dança**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.3.

FESTIVAL PERFORMANCE ARTE BRASIL. 2011. Disponível em: <<http://www.performanceartebrasil.com.br/896/>>. Acesso em: 08 jun. 2014.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

IMAMURA, Louise Matiê. **Colégio Social Madre Clélia**. Curitiba, mar. 2013. Disponível em: <http://madreclélia.redesagradosul.com.br/wp-content/uploads/sites/3/2013/03/mf_1363106328.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2014.

L&PM BLOG. **Os relógios derretidos de Salvador Dalí**. 2011. Disponível em: < <http://www.lpm-blog.com.br/?p=6771>>. Acesso em: 05 mai. 2014.

LACERDA, W. **INDEX performance direção de Victor Venas e performer Wagner**

Lacerda. Fotos: Uran Rodrigues. 2010. Disponível em: <<http://wagnerlacerda.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

MANZONI, Piero. **Escultura Viva** (1961). Disponível em: <[gq,globo.com](http://gq.globo.com)>. Acesso em 08. jun, 2014.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. **História da arte**. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/linhadotempo.html>>. Acesso em: 30 out. 2014.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2007.

OLD.SQUAT.NET. **Dada. Dada!** Disponível em: <<http://old.squat.net/de/news/dada180202.html>>. Acesso em: 17 mai. 2013.

PERCEBER, SENTIR E CONHECER. **Gina Pan**. 2011. Disponível em: <<http://percebersentirconhecer.blogspot.com.br/2011/03/gina-pan.html>>. Acesso em: 05 abr. 2014.

PIFFER, Gustavo. **Plasma - a performance com o corpo**. 2011. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/o_atirador_de_palavras/2013/06/vered-sivan---a-performance-com-o-corpo.html#ixzz36LmBZ3if>. Acesso em: 28 mar. 2013.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: UFBA, 1994.

ROLLA, Marco Paulo. O corpo da Performance. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.124-129, jan./dez. 2012.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26481/000759314.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

RRAURL.COM. **Marcel Duchamp e a arte que não é arte**. 2008. Disponível em: <http://rraurl.com/resenhas/5558/Marcel_Duchamp_e_a_arte_> Acesso em: 05 maio 2014.

SEMANA EXPERIMENTAL URBANA. **Cabeça de Terra**. Disponível em: <<http://semanaexperimentalurbana.com/cabeça-de-terra/>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2008.

WAHOOART.COM. **Antropometria do período azul**. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/8XZ7Q3-Yves-Klein-Antropometria-do-per>>. Acesso em: 05 abr. 2014.

WALTER, Matheus. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

WIKIDANÇA.NET. **Eduardo Severino Cia. de Dança**. 2011. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Eduardo_Severino_Cia._de_Dan%C3%A7a>. Acesso em: 08 mar. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2007. Disponível em: <http://www.faroldoconhecimento.com.br/livros/Educa%C3%A7%C3%A3o/Paul_Zumthor_-_Performance,_recep%C3%A7%C3%A3o,_leitura.pdf> Acesso em: 17 out. 2013.

APÊNDICES

Apêndice A – Instrumento de pesquisa

QUESTIONÁRIO

- 1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?
- 2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?
- 3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?
- 4) Para você o que é Performance Arte?
- 5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?
- 6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?
- 7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?
- 8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?
- 9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?
- 10) Como você administra o improviso?
- 11) Como é seu processo criador nas performances?
- 12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance?
- 13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?
- 14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?
- 15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza?

Apêndice B – Respostas da artista 1 - Carla Borba - Artista Visual

1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?
Carla Dias de Borba (Carla Borba), 36 anos, Artista Plástica.

2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?

Atuo na cultura, como artista, arte-educadora e produtora. Atualmente sou professora temporária do curso de Artes Visuais da UFES (Federal de Vitória - ES) e venho contribuindo nas formações de professores e mediadores do Museu de Arte do Espírito Santo. No ano de 2013, por exemplo, trabalhei como coordenadora de produção do projeto Conversas de Campo da 9ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Como artista, sigo produzindo e elaborando meus projetos. Importante salientar que em todas as atividades que citei acima, minha postura, o meu envolvimento e prática são de uma artista que propõe suas ações a partir de olhar sensível e poético.

3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

Sim, possuo formação em arte. Sou bacharel em escultura pelo Instituto de Artes da UFRGS e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV da UFRGS. Quanto as minhas experiências no campo da arte, posso dizer que houveram momentos e vivências importantes, pois me possibilitaram outras perspectivas. A experiência de sala de aula; como produtora cultural e analista de projetos culturais do SESI, como produtora em projetos educativos tanto nas Bienais (Mercosul), quanto em outros projetos sociais de arte-educação; experiência de morar quatro anos no exterior, após ter recebido a Bolsa Iberê Camargo; Sugiro que acesse o meu currículo lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4762183E8>

4) Para você o que é Performance Arte?

Performance envolve corpo, imagem, ação, tempo e espaço. É a produção de imagens que sugerem uma ação, um documento performático. Performance envolve o encontro com o outro (público, observador, participante).

5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?

Meu interesse pela performance se concretizou após eu ter realizado a minha primeira performance, isso foi em 2002. Na verdade, a primeira ação performática foi a apresentação de meu processo de construção de um muro/parede de paralelepípedos. O embate do corpo, com elementos minerais pesados, como pedra, ferro, etc já faziam parte de meu trabalho, das esculturas que eu fazia. Também tem uma questão bastante relevante, sobre meu interesse pela performance, o meu contato com o teatro. Minha mãe e irmã são do teatro e eu sempre fui muito ao teatro. Hoje em dia me sinto mais viva e tenho mais interesse de ver um bom espetáculo teatral do que ir em uma exposição.

6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?

Eu trabalho sozinha, mas acho interessante o trabalho em grupo. Durante o mestrado participei de um espetáculo e a experiência foi muito rica, pois os laboratórios se tornaram em um espaço interessante de troca e experimentações. Mas eu não sinto necessidade do trabalho em grupo, tenho um processo inicial bastante pessoal, até porque penso na imagem que a performance irá produzir, estudo essa imagem e esse processo é muito meu.

7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?

Não.

8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

Isso depende do processo de cada um e da proposta da performance.

9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?

Meu estudo envolve as questões da imagem que irei produzir. Como será a captação da fotografia e/ou do vídeo. Como ficará a composição da imagem e da ação que será realizada. Quando a performance envolve a ação frente ao público eu a desenvolvo na hora. No caso da performance "Cabeça de Terra", por exemplo, que já fiz mais de uma vez, da primeira para a segunda vez estudo ações, gestos, etc que seria interessante não deixar de fazer. Mas também cada edição tem um contexto diferente do outro.

10) Como você administra o improviso?

Para mim o improviso faz parte do processo. Muitas vezes as imagens que penso gerar através das performances são modificadas por algumas especificações dos contextos em que produzo as performances: pedreiras, atelier, teatro, etc.

11) Como é seu processo criador nas performances?

Tenho especial apreço pela imagem fotográfica como interface entre o visível e o invisível, entre a materialidade de meu corpo e a sua ação sobre as coisas do mundo. O meu corpo é um corpo que arquiva, através de seu deslocamento, as experiências vividas, os fragmentos de lembranças, de cenas do cotidiano, de possibilidades poéticas. As imagens que com ele produzo tanto tranquilizam minha alma quanto fazem doer na carne até mesmo pelo simples fato de imaginá-las. Experiências e percepções são em meu imaginário imagens as quais, inicialmente, transformo em performances. Dessa forma, a relação entre imagem e performance se constitui como o elemento ativador principal de minha prática artística.

12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance?

As escolhas envolvem as 'estratégias' anteriormente criadas através das imagens e a partir do momento da produção da performance-imagem outras estratégias surgem. O tempo da performance, o vestido, etc.

13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?

Encaminho meu portfólio, mas gostaria de destacar a performance "Cabeça de Terra" que foi realizada no projeto DUETO, na Casa M, na 8ª Bienal do Mercosul. Eu e Rodrigo John (artista, que trabalha com cinema, animação e roteiro) montamos uma vídeo instalação intitulada Projeto Vecinos em que projetamos nas janelas dos prédios vizinhos a Casa M três interiores de janelas, histórias fictícias. Sendo em que uma delas inicio minha performance e finalizo em meio ao público da casa,

14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?

Acredito que muito está se produzindo, nas diferentes áreas, com enfoques mais para o teatro, mais para a colaboração, mais para as artes visuais...enfim a produção é intensa, mas sinto falta em poder acessar essas produções. Acho que um evento de performance, se faz necessário.

15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza?

Meu corpo é o norteador, mas os lugares escolhidos para fazer a performance, a fotografia, o vídeo, interferem no meu processo. Normalmente eu sou registrada e logo depois analiso as imagens. Se necessário, faço novamente a ação para fazer um novo registro.

Apêndice C - Respostas da artista 2 - Claudia Paim - Artista Visual

1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?

Claudia Paim, 52 anos. Doutora em Artes Visuais.

2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?

Artista e professora na Universidade Federal de Rio Grande, no Curso de Artes Visuais.

3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

Bem, trabalho com diversas práticas faz muito tempo. Fotografia, vídeo, performance, instalações, instalações sonoras, desenho, objeto...

4) Para você o que é Performance Arte?

É colocar o corpo no centro de uma proposição. Pode ser presencial ou não.

5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?

Desde o final dos anos 80. Fui, aos poucos, me dando conta de que meu corpo ativava ideias... O corpo tem uma potência incrível.

6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?

Trabalhei com o Chicamatafumba, éramos 4 pessoas: Thais leite, Ana Tomimori, Leandro Machado e eu. Depois de 2 anos, nos dispersamos. Eu gosto muito da criação coletiva, ela é enriquecedora. Não sei se o trabalho com o corpo necessita troca, mas acho que ela sempre acontece.

7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?

Não

8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

Não sei responder.

9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?

Em geral, meu trabalho é muito pensado antes. Algumas vezes, experimento coisas, situações e ações. Não é ensaio, mas experimentação.

10) Como você administra o improviso?

Depende de cada situação.

11) Como é seu processo criador nas performances?

Não entendi exatamente a questão...Eu tenho ideias e algumas vezes elas se formalizam como performance ou qualquer outra prática artística.

12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance?

Sempre pela possibilidade de criar metáforas e pelo potencial simbólico de cada elemento que constituirá o trabalho.

13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?

Vários. Os mais recentes estão no blog claudiapaimperformance.blogspot.com

14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?

Acho que tem aumentado o interesse por performance não só aqui, mas em todo o Brasil.

15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza?

Uso bastante sons, microfones, caixas amplificadas. Quando uso é por que eles são parte do trabalho.

Apêndice D – Respostas do artista 3 - Eduardo Severino - Artista da Cena

1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?

Eduardo Panitz Severino, 51 anos, atuo na área de dança contemporânea com bailarino, professor e coreógrafo e as de obrigação como artista independente num espaço ainda sem um mercado de trabalho consistente, produtor, divulgador, gestor do meu próprio trabalho.

2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?

Atuo como artista na área de dança contemporânea, como bailarino, coreógrafo e professor, produtor, divulgador e gestor de espaço cultural

3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

Não possuo formação acadêmica nas artes. Desde os 25 anos atuo na área de dança, inicialmente em Ballet Clássico e logo em seguida na dança moderna e contemporânea.

4) Para você o que é Performance Arte?

Entendo como um gênero nas artes, resultado da interrelação e diálogo entre várias áreas das artes.

5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?

Comecei a trabalhar com algo mais performático em Lixo, Lixo Severino. Onde dialogava com vídeo, cenário, vestimenta e música, isso aconteceu em 2002.

6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?

Tenho minha Cia. a Eduardo Severino Cia de Dança que tem no núcleo principal Eu e mais Luciano Tavares e faço parte de um coletivo que criei juntamente com outros artistas, Coletivo de Dança da Sala 209. Muitas vezes trabalho individualmente e outras com um grupo maior de artistas de várias áreas, dependendo da produção e do projeto. O corpo de um bailarino contemporâneo na dança contemporânea, que segue ou não, um caminho mais híbrido tem como uma das características se relacionar e se contaminar por e com outras áreas, nas artes e com o espaço.

7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?

Sim o meu trabalho é bem corporal, procuro resolver no corpo minhas ideias. Me utilizo de vários métodos e procedimentos de dança contemporânea para o desenvolvimento do meu/nosso trabalho.

8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

Acho que cada artista deve ter ou buscar uma preparação que lhe dê condições e preparo físico para construir suas ideias, seja no corpo ou fora dele. Hoje por exemplo, pratico natação quase que diariamente e claro, também trabalho no estúdio com “exercícios” que possibilitem e exercitem uma maleabilidade para a dança que faço.

9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?

Muitas vezes trabalhamos improvisação, gosto de trabalhar com improvisação do movimento para a criação, mas sempre pensando em criar e desenhar células coreográficas e tentando seguir um roteiro a ser criado durante a criação do trabalho.

10) Como você administra o improviso?

Procuro estabelecer um tema, seja ele ex: uma parte do corpo ou falar sobre sexualidade por exemplo e a partir daí aprofundar a ideia, gosto também de me utilizar da relação entre os corpos, relação dos corpos no espaço, da texturas da pele, relação dos órgãos/dentro com o ambiente a sua volta/fora.

11) Como é seu processo criador nas performances?

Busco uma ideia que me faça movimentar ou simplesmente elas caem no meu colo e me provocam ao desejo e daí, começo o processo de pesquisa no estúdio.

12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance?

Durante a pesquisa ou durante o fazer mesmo, vou escolhendo o que funciona e o que não funciona para aquele trabalho e dependendo, o contexto onde este trabalho será inserido tbm.

13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?

Não considero meu trabalho como um trabalho de performance mas um trabalho de dança híbrido que se relaciona com outras áreas. Não penso muito no que é meu trabalho ou o que vai ser, deixo acontecer e talvez por isso tenha uma cara meio do caminho. Os trabalhos que podem ser chamados de no meio do caminho são In/compatível? / Bundaflor. Bundamor / Tempostepegoquedelícia / Tempestade / Sem com/texto e alguns projetos que criei como Trocando Figurinha onde convido artistas para trocarem suas experiências em cena,

14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?

Hoje existem artistas que considero e respeito por aqui como Elcio Rossini, em que fizemos dois trabalhos juntos em colaboração, Michel Capelleti, Alexandra Dias, Tatiana da Rosa, Cia Espaço em Branco e outros artistas como Marina Mendo e Renata de Lelis.

15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza?

Em vários trabalhos que desenvolvi me utilizo de elementos cênicos, vestimentas, alguma coisa em vídeo, a voz, sempre buscando a colaboração de outros artistas nas suas devidas áreas.

Apêndice E - Respostas do artista 4 - Matheus Walter - Artista da Cena

1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?

Matheus Raupp Pantaleão, mas uso sempre Matheus Walter. 32 anos (23.04.1982). Artista e Produtor Cultural.

2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?

Trabalho como Professor, ministrando Oficinas, de iniciação ao Cinema e Animação, e em uma outra vertente, de Processos Analógicos voltados para a Produção de Arte. Artista, tendo até agora as obras expostas em Porto Alegre, São Paulo e Buenos Aires. Na medida do possível, o local de atuação é o mundo.

3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

Produz, escreve, dirige e atua em seus filmes e em produções de outros diretores. Ministra oficinas na área audiovisual. Compositor, também se apresenta como cantor solo ou em conjuntos. Foi um dos criadores do coletivo Avalanche, que criou exposições, shows, projeções, bazares, festas, filmes e ensaios fotográficos na sede da Rua Santo Antônio. Produz exposições de Artes Visuais para o Museu do Trabalho desde 2012. Cria obras nos mais diversos formatos com a parceira Virginia Simone, incluindo pesquisa sobre o uso de suportes analógicos para a criação artística. Também ao lado de Virginia apresenta JOHNS AND MARYS, Webradio Show semanal que vai ao ar desde março de 2013 na Mínima FM.

4) Para você o que é Performance Arte?

De certa forma no teatro, a atuação tem de ser histriônica, a voz tem que ser dada alta, os movimentos muitas vezes tendem a ser exagerados. No cinema a atuação pode ser bem mais contida, quase minimal. Pro meu gosto pessoal a performance arte é uma manifestação que une o melhor desses dois mundos. Uma atuação ao vivo, mas sem a necessidade de falas empostadas: às vezes sem nenhuma fala, e às vezes tomando a música como base para as performances - trilha sonora.

5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?

Surgiu inicialmente pela música, shows e afins. Cerca de dez anos.

6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?

Faço parte da Avalanche, um coletivo artístico, e também trabalho em dupla com Virginia Simone, e eventualmente solo. Sinto muita necessidade de trabalhar em grupo, porém devo salientar que as performances que executamos tem um tom muito mais etéreo do que pragmático no uso do corpo. Por exemplo: é coerente nos ver vestindo roupas espalhafatosas ou de grife em um contraponto à feiura geral da humanidade, mas não espere nos ver fazendo algum tipo de performance aonde as pessoas "se agarram".

7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?

Não especialmente.

8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

Em primeiro lugar seja magro (de preferencia. Alguns gordos são ótimos performers - vide Diego Mac). É difícil imaginar alguma preparação que seja igualmente válida à todos, talvez alguém da dança saiba responder melhor...

9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?

Geralmente nossas atividades saem da prancheta, isto é, existe um conceito, uma ideia que vai se desmembrando até se tornar uma ação.

10) Como você administra o improviso?

Eu pessoalmente não me sinto muito à vontade improvisando, pois não sou virtuoso em nenhuma técnica específica. Porém, dentro disso existe uma outra característica também forte em mim que é a de não gostar muito de fazer uma coisa exatamente igual à outra. Então o improviso surge como algo natural, e não como uma necessidade.

11) Como é seu processo criador nas performances?

Costumo criar acompanhado da Virginia Simone, e de outros artistas com quem tenho parceria. Mas não tenho um processo padrão, a coisa é mais intuitiva geralmente.

12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance.

Já fazem mais de dez anos que costumo me vestir de maneira bastante deslocada no tempo/espço, configurando assim meu dia-a-dia em uma performance. Acho que a resposta dessa pergunta se funde com a resposta da pergunta 6.

13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?

- Desfile-show na sede da Avalanche, 2005
- Fiteiro, ação pública em parceria com Lia Letícia, 2008
- Collective Collectors Inc. - Semana de Arte de Porto Alegre, 2010
- Rústico, ações em parceria com Élcio Rossini na Casa M, Bienal do Mercosul 2011
- Retomada, ações em parceria com Rodrigo John na Casa M, Bienal do Mercosul 2011

Sem contar inúmeras outras ações esparsas.

14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?

Talvez eu não tenha um panorama muito completo, mas posso citar uma muito boa que vi ano passado: o artista é o Giancarlo Lorenci, ele e a Tânia Jungbluth fizeram essa performance. Tocavam música eletrônica, e colocavam umas

bolinhas de plástico colorido em cima das caixas de som. À medida em que o som oscilava, as bolinhas iam "pulando" de diferentes maneiras. Foi bem bonito.

15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza

Utilizo instrumentos musicais e afins para emitir sons. Projetores de slides ou vídeo, analógicos ou digitais. Eles funcionam como iluminação e também como elemento cênico, através das imagens que são projetadas. Acho que essa resposta também se funde com a resposta da 6 e da 12. Vivo em performance!

Apêndice F - Respostas da artista 5 - Tatiana da Rosa - Artista da Cena

1) Qual seu nome completo, idade e formação profissional?

Tatiana Nunes da Rosa

42 anos

Estudei ballet desde aproximadamente os 7 anos de idade até os 26, aproximadamente e dança moderna a partir dos 15 anos, aproximadamente. Estudei teatro na escola (Colégio de Aplicação UFRGS) por 6 anos com a profa. Olga Reverbel. Comecei a dançar semi profissionalmente no grupo da minha escola de dança (Imbahá, de Lenita Ruschel Pereira, Porto Alegre) aos 15 anos, aprox.. Sou bacharel em Comunicação – propaganda e publicidade - UFRGS, com TCC sobre dança. Minha atuação na área de comunicação se resume a dois meses de estágio em agência de publicidade, em 1992. Também fui aluna do Centro de Formatividade em Dança do Estado do Rio Grande do Sul, no ano de 1991. Dancei com diversos diretores e coreógrafos de porto Alegre, entre eles Eva Schul, Ivan Motta, Victoria Milanez e Andrea Druck. De janeiro de 1999 a janeiro de 2001 estudei na Trisha Brown Dance Company (NY) como bolsista ApArtes/CAPES. Como professora, comecei ensinando ballet para crianças, principalmente no Ballet Sal da Terra (Poa). A partir da metade dos anos 90 me interessei pelo que, mais tarde, no Brasil, iria se consagrar com o nome de Educação Somática, isto é, técnicas de abordagem do corpo, extra-dança, que buscam a não dissociação corpo-mente, entre outros fatores, como por exemplo, a técnica de Alexander. Como muita gente da minha geração naquela época no Brasil, também comecei a me interessar pela improvisação em dança. Esses dois interesses estão associados a uma atenção então crescente sobre a dança pós-moderna norte-americana, ou movimento da “Judson Church”, do início dos anos 60, que compunha o cenário de colaboração entre artes e experimentação daquela época naquele país. Por isto escolhi estudar o trabalho de Trisha Brown, uma das participantes desse movimento. Toda minha criação posterior aos estudos está determinantemente tocada por tais artistas (o que é um fenômeno bem geral, diz respeito a um sem número de artistas de dança da minha geração).

Para saber mais sobre a relação de tais artistas com o meu trabalho, podes dar uma olhada na minha dissertação de mestrado:<http://hdl.handle.net/10183/26481>.

Em 2001, retornei a Poa, para seguir meu trabalho coreográfico, e em 2003 me tornei profa da Graduação em dança FUNDARTE/UERGS. Montenegro), onde trabalhei até o fim do convênio com a Fundarte (2011). Fui profa. substituta do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS em 2012.

Sou mestre em Educação (PPGEDU-UFRGS, 2010) e doutoranda em Educação (PPGEDU- UFRGS, em curso), pesquisando sobre educação somática e criação em dança.

2) Como você atua na área? Professor, artista, gestor cultural? Qual local de atuação?

Sigo meu trabalho artístico independente e atualmente sou bolsista do programa de Doutorado do PPGEDU (Educação) – UFRGS.

3) Qual sua trajetória, experiências anteriores no campo das artes? Você possui formação em artes? Qual?

(está no item 1)

4) Para você o que é Performance Arte?

Eu tenho algumas posições que vão parecer ambíguas, e talvez sejam, mas vou tentar lhes dar clareza ao longo das perguntas. Começando pelas definições básicas, então, atendo-me à pergunta:

Acho que se deve olhar para pelo menos três acepções para darmos conta do que pode estar em jogo.

Primeira: o nome Performance Art, entendida como uma manifestação das artes visuais, que foi se configurando ao longo dos anos 60 e que, entre outras coisas, colocou o corpo como seu objeto e, entrelaçado com isso, empreendeu uma crítica ao sistema das artes. São componentes “clássicos” da mesma a exposição de ações vivas (e o rompimento com a noção de representação) e, atrelado a isso, a exposição performer “como ele mesmo”. Acho que “Performance Art”, apesar de se imiscuir como um termo guarda-chuva, é um termo das artes visuais e que carrega junto o vício de atribuirmos unicamente às visuais as soluções que lhe dizem respeito, mesmo que o teatro e a dança o adotem. (Muitas vezes em teatro e dança o termo “performance” – e não só o termo “performance art” – é adotado para criar uma oposição negativa para os dois últimos, como se estivessem restritos a uma visão romântica, pré-moderna de obra e de arte e não tivessem construído suas próprias tradições contemporâneas. É quase como se tivesse se tornando necessário abandonar o pertencimento à dança e ao teatro para se continuar artisticamente válido. Isso tem acontecido muito em dança). Acho também que vale a pena manter o termo “Performance art” no inglês, assim e como acho que se deve manter “Tanztheater” no alemão, para podermos entendê-los na sua localidade e temporalidade, isso freia um pouco a sua vocação de nome generalizável para os fenômenos de inter, trans disciplinaridade, de questionamento de fronteiras e usos na arte (o que sim me interessa). Acho que é importante frearmos a tendência a dar um nome guarda-chuva para esse fenômeno, uma vez que tal nome guarda sempre a tendência à estilização, estetização excessiva e à norma. Também tem servido para tornar nebuloso o olhar para as descontinuidades históricas entre as áreas na constituição desse fenômeno ou desejo de 1) inter, trans disciplinaridade e de 2) uma visão crítica dos usos tradicionais de cada arte.

Segunda: o recorte abrangente do livro referencia “A arte da performance” da RoseLee Goldberg. Ela faz esse movimento necessário de olhar para as descontinuidades entre as artes, consegue mostrar esse entrelaçamento entre as artes tradicionais do teatro, dança, música e artes visuais. O apanhado dela acaba falando mais dessa noção de “performance” como arte viva, arte ao vivo, que é um dos aspectos que está em jogo nessa conversa toda.

Terceira: O termo performance (e não “performance art”) na acepção dos Estudos da Performance (do Schechner), com a noção de performatividade como uma categoria antropológica.

Não é possível entender o ambiente, estado de coisas que fez emergir a “Performance art” sem levar em conta que esse mesmo ambiente gerou tal campo de estudos. São coisas absolutamente entrelaçadas e que remetem a um entendimento gerador, mais abrangente e anterior, e no qual o tempo “Performance art” não operava ainda.

Esse entendimento anterior, que prescindiu do nome “Performance” é o que me interessa. Ele engendrou fenômenos irmãos-siameses como os concertos da Jusdon Church, em 1962, e os happenings, entre outras manifestações concomitantes. Pensar a partir de Cage-Cunningham-Rauschenberg é a operação

que me interessa. A dança que me interessa até tem “cara” de performance, mas é dança e feita a partir das experiências de gente de dança, pioneira também nessas possibilidades, ao lado de artistas das outras artes. É feita com base em um pensamento e uma tradição de dança, que inclusive auxiliou a plasmar o que mais tarde iria se consolidar como Performance art (especialmente se pensamos na contribuição substantiva de Anna Halprin). Assim, não acho que a dança e o teatro contemporâneos precisem pegar emprestados das artes visuais o termo “performance art” para darem nome ao que seguem desenvolvendo. Sim, há um desejo de trânsito entre áreas na adoção desse nome, um desejo de fronteiras mais livres, e há sim um borramento nas obras das três tradições, mas podemos entender isso suspendendo o movimento de dar um nome que unifique tal desejo. O que interessa a partir de Cage-Cunningham-Rauschenberg (e Halprin)? De maneira muito resumida, a questão de borramento arte-vida, do entendimento da arte a partir das questões da percepção e relação (“o que eu percebo e digo como arte?”, e não de uma “anterioridade” do objeto artístico e sua definição por um tecnicismo), e, por consequência desse entendimento, de um borramento entre artes (já que suas fronteiras passam a ser entendidas como arbitrárias, históricas, convencionadas). Faz parte desse entendimento da arte a partir das questões da percepção a inclusão de todo e qualquer material (plástico, auditivo, narrativo, etc..), a ausência de hierarquia dada entre eles ou entre eles e os performers/atuadores, e a disposição para as intervenções do acaso e o diálogo com o mesmo. Faz parte entender a política da performance, o borramento entre público e performer, público e obra (já que interessa o que está ali, aí, e não as convenções de definição anteriores e naturalizadas, não as definições anteriores de quem tem formação para “estar em cena”). Isso me interessa e é anterior ao plasmar da Performance Art. Isso gerou um sem número de manifestações artísticas nas diferentes artes tradicionais e que se entrelaçam até hoje.

O que os Estudos da Performance produzem também me interessa, é um pensamento amplo e faz parte dessa maneira de pensar. Mais uma vez: é preciso ver essas referências como entrelaçadas

5) Como surgiu seu interesse pela Arte da Performance? Há quanto tempo você faz performance?

Segundo o raciocínio da resposta anterior, nunca me vi fazendo performance, mas sempre dança. Sempre assinei como “bailarina e coreógrafa”. Tive uma passagem em pós-graduação (não completada) em artes visuais, mas mesmo assim o meu interesse lá não era em performance art, mas em pensar o meu trabalho de dança a partir de um mesmo pensamento da arte contemporânea pós Cage.

Consegui estabelecer melhor o que eu queria como coreógrafa a partir dos estudos na Trisha Brown Company e em Nova Iorque. E sim, meu trabalho desde ali, está baseado nas questões que listei na resposta anterior. Mas vamos dizer que é uma visão bem estendida de dança em que a formação em alguma técnica de dança não é requisito. E isto é um pensamento de dança.

6) Você faz parte de algum grupo, ou trabalha individualmente? Se sim, qual e quantas pessoas compõem seu grupo? Você sente necessidade de um trabalho em grupo? O trabalho desenvolvido com o corpo necessita troca, colaboração?

Trabalho das duas maneiras. Trabalho muito mais movida pelas circunstâncias, muito pouco controláveis e planejáveis (dada as nossas condições

de manutenção de trabalho artístico). Atualmente ando bem sozinha, precisando disso, refletindo e experimentando sem mostrar nada. Mas a questão da colaboração é importante para pensar o trabalho com mais gente. Quando consegui compreender o que eu queria como coreógrafa eu também estava tomando a decisão do que fazer com a vida após os estudos. A dúvida maior era voltar ou não ao Brasil. Tem um entendimento do sistema das artes que foi uma das “lições americanas” mais bacanas. A arte que vivi lá era a de artistas ralando tanto quanto aqui para manter seus trabalhos, com verbas provisórias, espaços provisórios e muita colaboração. Institucionalmente eu estaria melhor atendida como cidadã no Brasil. Eu também queria me dar o direito de trabalhar com os meus amigos, aquela realidade me ajudou a quebrar a ideia – tão romântica – de que há um grande mundo de instituições onde você “dá certo” e ocupa um lugar que existe antes de você. Claro que estou falando de um certo circuito de artes e dança da cidade de NY, de um certo entendimento de dança em que as relações no corpo, na maneira de se mover, demandavam a quebra de hierarquia, em que a relação “professor ou diretor mandando e bailarino repetindo” não fazia sentido na prática, não fazia sentido frente ao processo de cada um perguntar-se diariamente sobre suas sensações corporais e como elas se encadeiam numa trama infinita com a vida. Não terei condições de me estender aqui nisso, a minha dissertação pode ajudar a clarear o que isso quer dizer na prática. Tem um trecho da minha dissertação que diz: “Se o que eu penso é movimento, se palavras são desdobramentos de movimentos, trabalhar coletivamente se impõe como imperativo. A dança está num patamar no qual o que se exige para desenvolvê-la é especificidade. Os problemas que estão postos para a criação em dança implicam uma consciência aguda – corporal, de relações de trabalho, dramática – de todos os sentidos de uma obra por parte de quem a executa. Daí a necessidade do trabalho em colaboração. Criar em colaboração é assumir uma dramaturgia. É colocar em suspenso os papéis do coreógrafo, do bailarino, do diretor, o estatuto da dança e do que é uma obra, e enfrentar abertamente – com a consciência do processo – os desafios e sabores do diálogo que podem surgir.” (ROSA, 2010, p.66). Entender o corpo é também entender o mundo e a vida de uma certa maneira. Foi um grande entendimento das circunstâncias como material, mote e razão de ser dos trabalhos e do seu papel no mundo e, quem, sabe, como alguém que se assume artista. Tentando explicar melhor: aquela experiência me fez ver que 1) as condições de trabalho aqui não seriam piores que as de lá 2) era excelente o gosto de me tornar mais propositora, propositora das minhas condições artísticas e menos alguém formado para funcionar dentro de uma engrenagem dada. Era excelente porque passou a fazer parte do próprio entendimento do que é criar. E, portanto, eu queria trabalhar com os meus amigos 3) como o entendimento de movimento estava muito mais complexo, a ideia de coreografar para um grupo fixo de bailarinos subordinados não interessava nem um pouco. A vontade era de trocar com iguais, de ter os trabalhos como lugar de discussão e troca e de intercâmbio de posições e materiais entre trabalhos. Foi aí, em 2001, que convidei amigos para formar o Arteria – Artistas de Dança em Colaboração. Não tínhamos o nome “coletivo” no nosso repertório, mas era isso, um coletivo, um bando de gente que era propositor de trabalho e que fazia um monte de ações artísticas, políticas, de proposição e produção, muitas delas juntos – mas nem todas - e combinando diferentes participantes, numa relação em que a noção de “grupo” não caberia, porque o que havia era uma intersecção de gente que fazia parte de outras intersecções, que não tinha o encontro dessas pessoas específicas como sua única frente de trabalho. Esse coletivo foi mudando e grande parte das

peças que faziam parte dele hoje estão no Coletivo da Sala 209 da Usina. Entre esses dois coletivos, fizeram ou fazem parte as seguintes pessoas (entre outros): Cibele Sastre, Alexandra Dias, Michel Capeletti (estes dois do Projeto MAX), Heloisa Gravina, Luciana Paludo, Mônica Dantas, Marco Fillipin, Eduardo Severino, Luciano Tavares, Dani Boff, Carla Vendramin e Suzi Weber. 4) aprender a trabalhar com o circunstancial como uma força, um sentido, um poder. Acho que meu trabalho tem muito disso, de uma conversa com a minha própria vida, ganhou isso a partir daquelas referências, a do entendimento de trânsito arte-vida. Faz parte de um entendimento do que é corpo.

7) Você desenvolve algum trabalho corporal para desenvolver suas performances? Qual?

Isso é o centro do meu trabalho. O entendimento do que é o trabalho com o corpo é que moveu meu entendimento de arte. O que faço é o mesmo que um monte de gente em dança que se interessou por educação somática/improvisação/dança Pós-moderna norte-americana faz. Em linhas muito gerais, tem a conversa com técnicas de educação somática, que são técnicas que não dissociam a consciência do movimento, que entendem o corpo em continuidade com o cotidiano, que entende o corpo na corporeidade que atravessa as técnicas (artísticas ou sociais), que tem em geral um elogio ao “respeito aos limites do corpo”, de aceitação do lugar e estado em que você está hoje e agora, de entender a transitoriedade disso, de partir de onde se está e não de um lugar de sonho ou isolado do mundo. Tem muito cruzamento com ascetes orientais nisso, seja por parte dos que criaram tais técnicas, seja por parte dos artistas que fizeram arte a partir disso (nunca é demais lembrar a relação fortíssima de Cage e Cunningham com o zen-budismo. Cunningham não tinha um trabalho “somático”, mas é impossível excluirmos os entrelaçamentos com o trabalho dele). Então, nisso cabem os entendimentos mais “canônicos” do que é performance art: a questão biográfica, da ação nua, sem velamento ou fantasia (mas, mais uma vez, são entendimentos comuns à dança). Tem uma elaboração que acho que a dança ajuda a clarear, a de que o corpo é sempre uma construção, de que não há o corpo “não treinado” nem presença ou atuação “mais real”. Então, a performance não pode ser pretender “mais real” que as obras que estão operando no dispositivo da representação. O que há é um entendimento (que acho que está mais e mais claro, de uma maneira geral) de que há um jogo entre verdade e fantasia, que não é distinto do mesmo jogo na “vida real”. Essas experiências/técnicas em dança jogam isso na nossa cara todos os dias. Borratar arte e vida é também isso. Essa, a propósito, é uma das principais preocupações dos Estudos da Performance. Assim, como pessoa que buscou uma certa tradição de dança, o meu trabalho corporal, ou melhor, de auto-observações a partir das sensações, é muito frequente, às vezes quase constante, é uma disciplina suave de observação das tensões no meu corpo e emoções e pensamentos no dia a dia e do fluxo dos mesmos. Tem momentos recortados para isso e tem o exercício de observar sem recortar o “momento exercício”. Só que para os momentos sem recortes possam ir mais longe, os momentos recortados devem ser frequentes. Os momentos recortados são os que lidam com restrição de tempo (e de posição ou de movimento) para irmos mais longe na observação da sensação e do hábito. Sim, a referência da meditação é total, mas para mim isso começou com as práticas somáticas. Quando voltei a Porto Alegre estudei loga também, com a profa. Nazaré Cavalcanti. Mas não posso dizer que conheço loga. O apoio na meditação (que é a prática orientada e bem organizada disso) faz cada vez mais sentido para mim (mas

ainda não substancial). As diferentes experiências corporais pelas quais eu possa passar, temporária ou ocasionalmente, tem esse sentido de oportunidade de auto-observação numa situação particular. É assim que encaro minha prática semanal de Pilates, que retomei a pouco mais de um ano, um trabalho complementar que dá pistas para a auto-observação. De maneira nenhuma o encaro como trabalho de “preparação”. “Preparação” é uma noção da qual fujo. Prefiro pensar em “investimento” e não dentro da lógica de algo que existe “antes daquilo que deve ser visto”. Nem tudo vira obra e há “investimentos” anteriores a elas, mas preciso dessa disciplina de me perguntar onde já estou e para que isso já é bom. Daí, “preparar” não opera. “Técnica” e “elaboração” operam, mas é como se fossem uma “técnica” e uma “elaboração” que parte da pergunta de onde já estou, do que já sou. Não custa dizer que esse é um entendimento de trabalho bem disseminado. Tem também uma problematização (e não uma negação) da noção de “força”, mas vou parar por aqui.

8) No seu ponto de vista, qual a preparação corporal o artista que faz performance deve ter?

Qualquer uma, mesmo. O que interessa para o meu trabalho é o que descrevi acima, esse diálogo com o corpo que já está, não com um corpo que se quer e se imagina (isso pode operar também, mas não como único fim, não como vetor principal). Mais uma vez, é um entendimento que a dança ajudou muito a criar e dá conta. Acho sim que passa por aí um certo entendimento de arte, me interessam trabalhos que estão operando nesse paradigma. O que não gosto é que isso possa virar uma “bula”, um jeito de trabalhar “correto” que resulte num fazer que possa bem caracterizar a performance. Esse entendimento de corpo que me interessa (e sim, interessa a um monte de gente) demanda colocar em risco e em jogo a noção de correto. Sim (voltando ao assunto geral) tem um pensamento-chave aqui. Acho que esse afã super grande em entendermos o que é a performance passa pelo desejo de obtermos um certo entendimento de arte, corpo e vida. Isso é que é fascinante e que se imiscui na pergunta sobre a performance, ao meu ver. Acho que perdemos potencial de entendimento quando fazemos a operação sobre a performance a distinguindo das manifestações tradicionais em artes cênicas, como se pudéssemos separar esse elementos em colunas. É também nesse sentido que me interessa continuar assinando como bailarina e coreógrafa e não como performer. É um pouco como o afã que acontece com as pessoas querendo afirmar que o seu trabalho é “pós-dramático” (que aliás é uma não questão para o campo da dança, que não é arte dramática) . Acho que tem um entendimento contraditório aí. Então, dito mais uma vez, acho que conjurar a palavra performance é o desejo de explicar esse entendimento de arte, o de um entendimento de arte, corpo e vida, que não, não foi criado exclusivamente pelas artes visuais. E também não foi nem só pelo teatro e nem só pela dança. Mas que perigosamente (?) opera num sim-não. Perigosamente porque vira palavra de poder, um poder que muitas vezes não vê o próprio jogo. (aqui acabei respondendo mais a pergunta 4)

9) Para desenvolver a performance, você faz na hora ou tem um trabalho laboratorial de criação? Qual?

As duas coisas, e essa duas coisas são bem diluídas uma na outra. Tem, mais uma vez, um entendimento de dança e corpo que importa aí: acho que dança de Trisha Brown é a mais exemplar nisso: ela tem grandes blocos de movimentos estrita e precisamente coreografados, mas todos são como dispositivos para o bailarino abrir mão do comando do movimento, ela coreografa a partir do movimento

como um problema do corpo em relação à gravidade. Se você não “deixar o movimento acontecer”, mesmo lá no palco, na frente de 2000 te olhando, ele simplesmente não acontece, porque foi desenhado para isso. Mas esse “não deixar acontecer” não é questão de decidir, é de conversar com o que está habituado no corpo hoje, amanhã, depois de amanhã, numa “paisagem” absurdamente móvel. Aí entram as técnicas somáticas, a meditação, etc.. O trabalho dela quebra de uma maneira fortíssima e linda a dicotomia entre coreografia (material setado) e improvisação. Por conta disso, vejo que escolhas maior ou menos planejadas são um jogo circunstancial a serviço do que você deseja. O material improvisado é altamente desafiador e complexo. É difícil achar a “vida” nele. Ou melhor, é difícil achar a “vida” pela segunda vez nele. Tem muitas armadilhas. Sim, obras exclusivamente coreografadas e determinadas também me interessam enormemente. E também é igualmente lindo o poder de lhes tocar de um jeito vivo, aberto.

Gosto desta formulação: “treinado” para a espontaneidade. A improvisação exige um trabalho constante consigo mesmo, não é uma possibilidade que nasce do nada, de um espontaneísmo puro e simples. Exige o tal trabalho de “corpo” que falei antes, o de tomar intimidade com nossas reações, de conviver com as variações, de aceitar o que não gostamos, até que chega o momento em que dizemos “valendo”, para demarcar o início de um trabalho, mas em que nada muda substancialmente, só circunstancialmente. Tem um sentido de investimento, é um investimento de vida.

Então, trabalho com coisas determinadas (um espaço, uma marca no tempo, um figurino, uma coreografia), dependendo do trabalho. Mas a relação com eles vai ser sempre a de “atravessar um dispositivo observando-o”, de tarefa. Mas é sempre uma relação de improvisação que os atravessa e por isso o trabalho constante, “corporal”, de vida que falei antes é a chave principal.

10) Como você administra o improviso?

Seguindo então: minha noção de improviso está totalmente filiada a de improvisação ao vivo em dança, que é uma tradição super forte vinda da dança pós-moderna norte-americana. Acho que respondi já um pouco antes, vou me repetir bastante agora. Você precisa ter alguma prática de “aguentar” estar onde está, de diálogo com as manifestações (?) sensoriais da sua mente, de acolher tensões, o medo, de jogar com isso, esse diálogo permanente consigo (com o “corpo”). Você precisa aprender a abrir mão de bons resultados. É um aprendizado de vida e para a vida (daí de novo o ideário do borrarmento arte-vida). Para a referência de dança, conversar com as tensões musculares é um primeiro passo e muito importante, porque basicamente tudo em nós se traduz em tensão muscular. A escolha de pontos fixo de referência durante um trabalho, para diálogo com o jogo de escuta das tensões é importante: um lugar no espaço, uma música, o limite da conclusão de uma tarefa, uma parte do corpo. Pode ser qualquer coisa. Essas escolhas de ponto fixo é que vão, no fim das contas, dando uma cara para o trabalho, elas acabam muitas vezes sendo as escolhas compositivas (mas nem sempre). O ponto fixo funciona um pouco como a tarefa (a da Anna Halprin e que o Elcio trabalha bem): conversar com o corpo é um diálogo imprevisível, simplesmente observar-nos longamente numa caminhada gera mil e umas percepções e micro movimentos novos e novos, se vamos aprofundando a capacidade de “relaxar” nisso, de deixar as tensões fluírem. O ponto fixo dá um limite ao qual podemos retornar de quando em quando, organiza uma forma, dá um foco temporário. Caminhar de um ponto a outro é uma tarefa, que se abre a algo quando abordada pela sensação. Isso já é improvisação (é a partir desse tipo de experiência, que a Trisha Brown e outros

tantos aprenderam com a Anna Halprin, que a Trisha constituiu seus primeiros trabalhos e constituiu seu pensamento coreográfico.). A coreografia e o material fixo que me interessam são abordados como tarefa, como pontos de referencia para propiciar ou dar suporte a um processo perceptivo (perceptivo entendido como gerador imediato de movimento, fala, ação, não separado dele).

11) Como é seu processo criador nas performances?

Muito amplo responder, vou tentar, ok? Pode ser, hã, qualquer ponto de partida. O que me importa é ter claro o que está me movendo, me interessando, e essas coisas são perguntas que permanecem por anos e anos. De modo amplo, me interessa esse entendimento de corpo e viver de acordo com ele, aceitando onde se está. Interessa criar trabalhos dentro dessa perspectiva, o que as circunstâncias pedem e permitem. Por muito tempo o que desenhou uma série de trabalhos que eu tive (a série Caixas, que incluía um espetáculo de uma hora para palco italiano, o “FATO.” de 2002 e incluía também improvisações sobre estrutura e uma instalação), foi o interesse em desenhar trabalhos em que não houvesse hierarquia de “materiais” Justamente que pudessem incluir improvisação E material fixo, ação cotidiana E mímica exagerada, escuridão E cor, silêncio E fala, despojamento E artifício, o que fosse. Era uma pergunta ampla que gerou trabalhos mais específicos. Ali por 2008, na parceria com o Michel Capeletti e a Alexandra Dias, criamos um procedimento (criamos pra nós, porque é uma coisa recorrente por aí) que chamamos de falar-fazer, que cada um continuou desenvolvendo sozinho e à sua maneira. Eu tinha um jogo não tão evidente com a palavra no meu trabalho (meu primeiro solo, de 2000 - se chamava “Talk to the hand” e tenho uma relação com o contar do mito do Orfeu) que tomou a dianteira do que estou fazendo graças à parceria com o Michel e a Alexandra, essa parceria que abriu todo esse rio de investigação. O que me interessa atualmente é a relação ao vivo da palavra, movimento e sensação. Algumas coisas são fixadas, mas o papel da improvisação é bem forte. Então, tenho vários pequenos trabalhos dentro de um mesmo mote, muitos são criados em função de circunstâncias, para os quais estabeleço alguns parâmetros que os dão forma. Faz mais de ano que decidi não apresentar mais nada por enquanto. Quero investir em um trabalho mais longo com a Cibele Sastre, no qual eu possa insistir muito mais tempo antes de trazê-lo para outras pessoas, porque estou cansada dos meus mesmos resultados de movimento, especialmente improvisando. Mas não vejo eu e a Cibele “criando todo um grande mundo”, mas sim investindo em aprofundar esse movimento receptivo. Acho que ela é mestra nisso. O que nos move é nos aprofundar e nos afundarmos de movimento, investigar o que na dança propriamente dita nos interessa tanto. Dançar é uma maneira específica de pensar. Não está nos interessando mover nenhuma relação com o público ou com o espaço cênico, vejo a gente fazendo todos os usos tradicionais dos elementos.

Mas acho que consigo explicar algo melhor. Retomando o que disse lá em cima: O que me importa é ter claro o que está me movendo, me interessando, e essas coisas são perguntas que permanecem por anos e anos. A partir daí tudo pode ser material e por “obra” posso entender um texto, um vídeo, um desenho (apesar de efetivamente não fazê-los). Não faço séries de espetáculos ou performances, faço trabalhos de diferentes tamanhos e comprometimentos.

Tem mais um jeito de explicar como faço os trabalhos: tem as escolhas compositivas que se dão às vezes em um momento ou às vezes por meses, que vão demandar mais ou menos o componente “ensaio” (muitas vezes nenhum) para que

se aproprie das escolhas (e não para “bem treiná-las”. Não acho que seja só um jeito diferente de dizer a mesma coisa, faz diferença explicar assim) e pelas quais se passa sempre como pergunta, como uma observação, seja no ensaio, seja na apresentação ao vivo. Para isso o investimento constante na observação de si é, dizendo mais uma vez, imprescindível. As escolhas compositivas agem muitas vezes como elemento de atrito, como problema que, quanto menos conhecido, melhor pode funcionar no sentido de nos exigir uma abordagem menos pronta. Esse é um procedimento bem cunninghaniano. Se formos mais longe, é bem dadaísta.

12) Como você escolhe as estratégias (materiais, vestimentas, tempo, e outros fatores que interferem) para compor sua performance?

Isso está respondido acima, mas sei que não está bem respondido. Tem uma concepção de base sobre essas estratégias: elas são eventos que não tem hierarquia entre eles, mas cada escolha importa e deve passar pela pergunta sobre o seu uso, a pergunta sobre se ele não está “naturalizado”, acrítico, se ele não está li por hábito. Parece tão óbvio tudo isso, mas é essa a noção que está em jogo nessas escolhas. O resto é especificidade. Meus primeiros trabalhos depois dos estudos na Trisha partiram muito disso, de se fazer perguntas sobre as convenções do espaço cênico, essas perguntas eram os motes para as investigações corporais que iam criando o trabalho: como o meu movimento, meu hábito de movimento se relaciona com isso? Quem está “fora” desse espaço o afeta? Quem está dentro e quem está fora? Onde começa e termina o “meu” corpo? As “Caixas” eram literalmente sobre a delimitação arbitrária do espaço cênico e suas convenções. O interesse por colocar “dentro” dessas “caixas” cênicas “qualquer material” (como falei na resposta 11) era o de elaborar essa ideia de que a “cena”, a “obra” não era lugar nem de pureza, nem de verdade, nem “só” de representação, que mesmo o “velho” palco italiano poderia ser um lugar tão ambíguo quanto a vida.

13) Quais os trabalhos de performance que você já realizou?

Não considero ter realizado trabalhos de performance. Meu trabalhos são todos de dança. Mas sim, minha produção coreográfica que considero (antes disso tive um ou outro “ciscar” meio sem rumo, procurando um ponto de referencia em meio a curiosidades mal orientadas) para mim mesma (que espero, não sejam mal orientada, haha), essa produção, a partir de 2000, é totalmente tocada pelos trabalhos dos artistas da Judson Church e do ambiente da “dança moderna não tradicional” de NY (lá não se usa o termo “dança contemporânea”), especialmente pelos improvisadores. Sim, tem um paradigma em jogo, que carrega os entendimentos que foram mencionados aqui. Esse paradigma, mais uma vez, envolve uma certa compreensão de arte-vida-corpo-percepção.

14) O que você pensa sobre os trabalhos de performance que são desenvolvidos no Rio Grande do Sul?

Acho que nas artes visuais há um caminho muito bem consolidado e entendido. O entendimento arte-vida e de uma certa pergunta sobre o performer sempre estiveram presentes, acho. Se estamos falando de teatro e dança dialogam com isso, dentro dos tais parâmetros que discutimos até aqui, acho que em dança tem um caminho mais longo que no teatro gaúcho. Houve muita rejeição por parte de muita gente do teatro a experiências que o pessoal da dança estava produzindo bem no início dos anos 2000 (que incluíam uma informalidade, uma exposição das convenções cênicas, um senso de improviso muito evidente, um claro

descompromisso com o encantamento e com a criação de um mundo de sonho), seja de trabalho feitos aqui, seja de trabalhos do resto do país, havia muita cobrança pela “emoção” e muita rejeição com as falhas não escondidas e os procedimentos não escondidos. Era um saco essa relação, na verdade, às vezes era agressiva. Mas mais tarde o teatro daqui pegou esse diálogo também, e o tem feito de um jeito muito bacana, animador. Mas estou falando sobre esses elementos específicos, que acho que é o que estão pedindo o nome “performance” atualmente na cena gaúcha e brasileira. Tem uma estrada longa anterior, feita das perguntas interdisciplinares, de experimentalismo, que é uma história muito mais complexa e múltipla e na qual essa demarcação temporal que falei há pouco não opera. Mas ficando nesse entendimento específico, acho que pensar a arte nesse trânsito com a vida, nas ambiguidades com a verdade e com a representação, e com gosto por colocar o dedo nas suas próprias convenções, acho que isso é uma operação muito estimulante e poderosa (mas sempre, como toda arte, pronta pra virar bula e regra). Meus trabalhos preferidos são os da Patrícia Fagundes, (que, até onde entendo, não está comprometida em afirmar a performance), que, mesmo quando não tematiza o jogo entre verdade, biografia e representação, consegue uma ambiguidade na presença linda, linda (como aconteceu no seu “Sonhos de uma noite de verão”). E ela sim, tematiza esse jogo entre verdade, biografia e representação. O outro nome do teatro é o João de Ricardo, que eu acho que entendeu muito bem o que está fazendo, e faz com uma selvageria que adoro, adoro, adoro. E junto com eles o Lisandro Bellotto, a Marina Mendo, a Sissi Venturini. Entre esses nomes todos tem um senso claro de colaboração, de todo mundo ser propositor, autor. São trabalhos que vou assistir com gosto, fico esperando pra ver, são muito vivos e cheios de vontade e invenção.

O entendimento que se consolidou mais recentemente da performance urbana é bacana, é vivo, tem a ver com um momento peculiar do país, está fazendo sentido pra muita gente, de um jeito bacana. E sim, tem um bom intercâmbio entre artistas de diferentes áreas. Acho que é um entendimento mais sofisticado do que a coisa de teatro/dança/performance e espaços urbanos/arquitetura de alguns anos atrás. O entendimento disso como política está mais vivo. Sim, tem aquele gosto do canônico se imiscuindo, mas quando isso não acontece?

Acho que é tudo uma questão de entendimento coletivo de um certo paradigma, de uma certa tradição histórica. Acho que teve sim uma saída das artes cênicas (dança e teatro) gaúchas e brasileiras do paradigma único de uma cena, sei lá, pré-moderna, romântica, que foi se dando mais claramente ao longo dos últimos já 15 anos. Acho que a conversa já deu uma boa desenvolvida, a ponto de mais e mais gente falar com tranquilidade sobre a circulação entre os dois paradigmas, de maneira que uma escolha de uma dessas possibilidades não funcione como uma lei.

Também agora acho que urge olharmos para as figuras que cruzaram espaços entre as artes desde muito e desde sempre, o próprio Élcio e como a Denise Barella. Não a toa o Élcio foi uma das pessoas que desde sempre acolheu os trabalhos que fomos propondo em dança com respeito, e, principalmente, com um mundo de contribuições, com um entendimento tranquilo e que para ele já estava dado. Outro artista que faz trânsitos é o Fernando Bakos, costurando gente da música, com as visuais, com a dança, etc..

Tem outras chaves. Estes dias Baixei a dissertação do Leo Felipe sobre uma certa performance dos anos 80 que envolvia o Edu K. Tem muitos elos perdidos traçados ali, especialmente com o underground e o mundo pop. É muito legal. Está disponível aqui:

<http://www.lume.ufrgs.br/browse?value=Felipe%2C+Leonardo+Azevedo&type=author>

15) Você utiliza de outros recursos além do corpo para fazer Performance? Quais? E como você utiliza?

Utilizo, mas não é algo que o meu trabalho tematiza. Se o trabalho pede, lá estará, mas não justifica o trabalho. Um trabalho não precisa ter necessariamente um figurino, uma luz, alguma trilha, um objeto, mas pode ter tudo isso. Posso pensar que um desenho é um trabalho, um vídeo pode ser um trabalho (não precisa ser corpo ao vivo). Gosto de pensar assim, apesar de, de fato, só fazer coisas ao vivo (na maioria das vezes com horário marcado, público sentado).