



ELISA MARTINS BELÉM VIEIRA

PRÁTICAS PARA A PLENITUDE DO CORPO

aproximações entre *performance*, autoria e cura

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Elisa Martins Belém Vieira

PRÁTICAS PARA A PLENITUDE DO CORPO

aproximações entre *performance*, autoria e cura

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutora em Artes da Cena.

Orientadora: Dra. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão final da Tese
defendida pela aluna Elisa Martins Belém Vieira
e orientada pela Dra. Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V673p Vieira, Elisa Martins Belém, 1982-
Práticas para a plenitude do corpo - aproximações entre performance, autoria e cura / Elisa Martins Belém Vieira. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte brasileira. 2. Teatro brasileiro. 3. Dança pós-moderna. 4. Performance (Arte). I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Practices for the body's plenitude - approaches on performance, authorship and healing

Palavras-chave em inglês:

Brazilian art
Brazilian theater
Post-modern dance
Performance (Art)

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]
Cassiano Sydow Quilici
Holly Elizabeth Cavrell
Fernando Antônio Mencarelli
Marcos César de Senna Hill

Data de defesa: 18-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

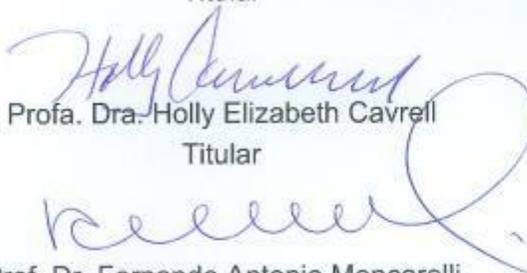
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela
Doutoranda Elisa Martins Belem Vieira - RA 100212 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



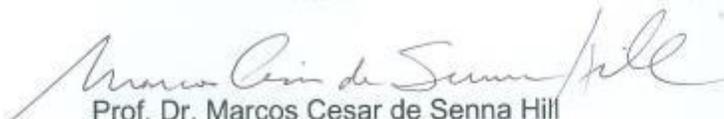
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell
Titular



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli
Titular



Prof. Dr. Marcos Cesar de Senna Hill
Titular

RESUMO

Defende-se uma possível relação entre *performance*, autoria e cura. Para tanto, apresenta-se a trajetória e a análise de algumas obras dos criadores, respectivamente, das artes visuais, da dança, do teatro: Lygia Clark (BH, MG), Dudude Herrmann (BH, MG) e Enrique Diaz (RJ, RJ). A pesquisa mostrou que os trabalhos desses artistas apresentam um pensamento sobre a transformação da imagem corporal. A recriação de si, por meio da ação criativa, pode ser considerada em sua dimensão curativa. O conceito *pulsão de ficção*, de Sperber, pode auxiliar na verificação da hipótese. Sperber defende a existência dos chamados “universais” ou “saberes básicos”: “Simbolização, efabulação e imaginário pertenceriam ao elemento comum ao ser humano de todas as culturas, em todos os tempos” (SPERBER, 2009, p. 98). Aquilo que está à “disposição de todo e qualquer ser humano” (SPERBER, 2009, p. 98) deve também ser despertado. Pois, como a autora mostra, desde tenra idade a criança tem necessidade de criar, a fim de elaborar emoções profundas e eventos vividos. A criação se dá por meio dos recursos que a criança tem, sejam a linguagem falada ou a encenação corporal. Essa inclinação ou necessidade de elaborar o evento vivido, por meio de uma criação ficcional, se repete em todas as idades do ser humano. Como uma ação de resistência e de procura pela transformação, seria preciso estimular, de forma irrestrita, a *pulsão de ficção*, por meio da autoria. Os trabalhos de Herrmann, Diaz e Clark, apresentam nas diferentes linguagens artísticas, aspectos autorais, além da valorização do potencial individual para a criação. Por meio das análises, são mostrados os aspectos singulares nas obras desses criadores e em seus trabalhos como pedagogos ou diretores. Mostram-se relações de similaridade e influência entre as obras daqueles artistas brasileiros com os princípios de trabalho do grupo *Judson Dance Theater*, da década de 1960, em Nova York, bem como seus desdobramentos como o sistema *Viewpoints* e *Six Viewpoints*.

ABSTRACT

I point out a possible relationship among performance, authorship and healing. For such a reason, I present the career and the analyses of works of art selected from creators of the art fields, respectively, from the visual arts, dance and theatre: Lygia Clark (BH, MG), Dudude Herrmann (BH, MG) e Enrique Diaz (RJ, RJ). The research showed that the works of those artists concerns about a transformation in the body's image. The act of recreating yourself, by the creative action, can be considered in its healing dimension. The concept *pulse of fiction*, by Sperber, can help to verify the hypothesis. Sperber points out the existence of the “universals” or the “basic knowledges”: simbolization, efabulation and imagination. Those aspects that are “available to all and any human being” (SPERBER, 2009, p. 98) should be also awakened. As Sperber shows, since an early age the child feels that is necessary to create, in order to elaborate deep emotions and events experienced. The child evocates his or her own resources, such as the spoken language or body's performance, in the process of creation. This aptitude or necessity to elaborate the event experienced, by means of the fictional creation, is repeated in all ages of the human being. As an action to resist and looking for transformation, it would be necessary to stimulate, in an unrestricted way, the *pulse of fiction*, practicing authorship. The works of Herrmann, Diaz and Clark, shows in different artistic languages, authorial aspects, and also the value of the individual potential to creation. By means of analyses, some singular aspects of the works of those creators and theirs practices as teachers or directors are shown. The thesis shows relations of similarity and influence among the works of those Brazilian artists with some principles of work from the group *Judson Dance Theater*, of the 1960's, in New York, as well as other practices stimulated by this group such as *Viewpoints* and *Six Viewpoints*.

Sumário

● INTRODUÇÃO	1
● PRELÚDIO: BREVE PANORAMA SOBRE A PERFORMANCE:	7
- PERFORMANCE	8
- PERFORMATIVO	14
- PERFORMANCE ART	15
- ESTÉTICA DO PERFORMATIVO.....	18
- POR UM ESPECTADOR EMANCIPADO.....	20
- MAPA DE LEITURA	22
● CAPÍTULO UM: JUDSON DANCE THEATER E DESDOBRAMENTOS	25
- BREVE CONTEXTO HISTÓRICO: A DANÇA MODERNA E A DANÇA PÓS-MODERNA	26
- JUDSON DANCE THEATER	27
- CONTATO-IMPROVISAZÃO.....	36
- O TREINAMENTO DO DANÇARINO E SUA PERFORMANCE.....	37
- DESDOBRAMENTOS DO JUDSON DANCE THEATER: A ABORDAGEM DE IMPROVISAZÃO E COMPOSIÇÃO VIEWPOINTS	43
- O FIO DE ARIADNE.....	54
- AUTORIA	55
● CAPÍTULO DOIS: LYGIA CLARK	61
- FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA	62
- BREVE CONTEXTO: CONTRACULTURA	67
- DA PINTURA À ESCULTURA	69
- OBJETOS	76
- ESPECTADOR = PARTICIPANTE.....	79
- DO CAMINHANDO À PEDRA E AR, AO DIÁLOGO DE MÃOS.....	85
- A NEGOCIAÇÃO DA PERFORMANCE	90
- O HOMEM OBJETO DE SI MESMO	94
- AULAS NA SORBONNE	102
- PROPOSIÇÕES NA SORBONNE.....	104
- FASE FINAL: ESTRUTURAÇÃO DO SELF	111
● CAPÍTULO TRÊS: DUDUDE HERRMANN	121
- APRESENTAÇÃO.....	125
- FORMAÇÃO	128

- MODO DE TRABALHO.....	139
- PRÁTICAS NO ESTÚDIO DUDUDE HERRMANN	146
- METÁFORAS CORPORAIS	150
- O TOQUE	159
- PARALELOS.....	166
- WORKSHOP ISHMAEL HOUSTON-JONES	170
- A IMPROVISACÃO NA COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO	174
● CAPÍTULO QUATRO: ENRIQUE DIAZ (CIA. DOS ATORES)	183
- APRESENTAÇÃO.....	184
- DA SUPERAÇÃO À AUTORIA	189
- JOGOS DE ESPELHOS: ENSAIO.HAMLET E GAIVOTA – TEMA PARA UM CONTO CURTO	196
- PRÁTICAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO	203
- CENAS	205
- RECEPÇÃO CRÍTICA: ENSAIO.HAMLET	215
- SOBRE A AUTORIA E A SUSPENSÃO DA DESCRENÇA	217
- PEÇAS-REFERÊNCIAS: O OLHAR PARA O OUTRO	225
● ANTES DA CONCLUSÃO - APROXIMAÇÕES ENTRE PERFORMANCE, AUTORIA E CURA	237
● CONCLUSÃO	249
- APÓS A CONCLUSÃO.....	259
● REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS CONSULTADAS	263
● ANEXOS	279

Dedico esta tese à memória do meu bisavô, que escrevia peças teatrais, bem como à memória dos demais parentes, da família Martins, que integraram seu grupo de teatro.

AGRADECIMENTOS SINCEROS:

A minha querida orientadora Dra. Suzi Frankl Sperber, pela infininta generosidade, compreensão, estímulo, carinho, sapiência. Por me olhar no fundo dos olhos e me dar bons conselhos. E por escrever sobre a teoria e a prática literária como quem conta uma história.

A: Dr. Jean Graham-Jones, minha co-orientadora na CUNY, por ter me recebido e guiado.

A FAPESP e aos pareceristas, pela generosidade, confiança e apoio financeiro para a pesquisa.

A UNICAMP e ao Instituto de Artes.

Ao SAPE/UNICAMP.

Ao Espaço da Escrita, UNICAMP.

Ao: Martin E. Segall Theater Center, CUNY – City University of New York.

Aos Professores da UNICAMP: Cassiano Sydow Quilici, Matteo Bonffito Júnior, Renato Ferracini, Júlia Zivianni.

Aos funcionários do Instituto de Artes (secretaria, biblioteca, informática e demais), em especial a: Vinícius Moreno de Sousa Corrêa.

A terapeuta - do SAPE/UNICAMP - Sílvia Franchetti.

Aos Professores da Banca de Exame de Doutorado – Titulares: Fernando Antônio Mencarelli, Marcos César de Senna Hill, Cassiano Sydow Quilici, Holly Elizabeth Cavrell – Suplentes: Verônica Fabrini, Mônica Medeiros Ribeiro, Márcia Strazzacappa.

A: Dudude Herrmann, mestre e companheira de viagem.

A: *Cia. dos Atores e Associação O Mundo de Lygia Clark.*

Aos artistas e professores que concederam entrevistas ou palestras: Isabel Tica Lemos, Arnaldo Alvarenga, Enrique Diaz, Mary Overlie.

A Profa. Christine Greiner, pela leitura da qualificação.

A: Profa. Rutzkaya Queiroz e Profa. Larissa de Oliveira Neves.

Aos orientandos, da Suzi Sperber, que participaram dos seminários de orientação. E à seu marido, George Bernard Sperber.

Ao *Living Theater.*

E DE CORAÇÃO:

Aos meus pais, Dora e Modestino, por suas lutas de vida e pelo apoio para seguir minha profissão.

As minhas irmãs, Laura e Alice.

A querida Felisberta Logina Luiza.

A: Daniel Antônio, Charles Augusto Braga e Mariane Claro.

A: Rogério Lopes, fiel escudeiro de todas as horas: pela amizade e companhia, pela alegria, pelo apoio em Barão Geraldo, pela paciência para escuta, sempre; pela leitura e discussão dos capítulos ao longo da elaboração da tese.

Aos meus queridos amigos da pós-graduação, de Barão Geraldo e São Paulo, por suas presenças transformadoras e pelo total apoio: Melissa Lopes, Ana Caldas Lewinson, Alice Possani, Dora de Andrade, Lídia Olinto, Flávio Campos, Ananda, Karina Almeida, Luís Ferron, Érika Cunha, Gustavo Côrtes, Quésia Botelho, Isabel Silveira, Ísis Andreatta, Anne Binder, Alan Carneiro, Gabino de Moraes, Ana Clara Amaral, Isabela Carvalho, Júlio Santi, Nádia Berriel, Sandra Lessa, Marcelo Beso Veronese, Flávio Rabelo, Paula Pi Ferrão, Adalgisa Campos, Marina Costa Lima e Itana Coutinho.

As minhas companheiras de casas: Adaku Utah e Naima Penniman, Raquel Medeiros Cruz e Susy LaGuardia.

A: Rodrigo Miranda Queiroz, pelo apoio e companhia nos Estados Unidos.

A: Molly Chanoff, Laura Scheiber, Assmaa Yehia, Zane Radzobe, Taiwo Makanjoula e à monja Angel.

A: Virgínia Perrotti Machado e Heloísa Reis Leal.

As amigas: Elisa Santana, Juliana Coelho.

A: Patrícia Siqueira, Vinícius Reinaldi, Dulce Magalhães, José Washington Vidigal.

A: Ésio Magalhães e Tiche Vianna.

Esta pesquisa foi realizada com o suporte da Bolsa de Doutorado no país e da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

tudo claro
ainda não era o dia
era apenas o raio

(P. Leminski)

Às vezes só podemos esclarecer algo encarando o que não sabemos. E às vezes as perguntas que fazemos levam a coisas muito mais antigas, que não procedem só de nossa cultura nem só tratam do aqui e agora. É como se recuperássemos um saber que sempre tivemos, mas que nem sempre é consciente e presente. Que nos lembra de algo que nos é comum a todos. E que nos dá também grande força e esperança.

(Pina Bausch)

■ Introdução

■ Introdução

Esta tese se inicia a partir de uma revisão dos múltiplos sentidos da palavra *performance*. Nomeei o texto inicial de **prelúdio**, por ser um panorama que oferece suporte conceitual para o debate que se seguirá. Apresento alguns conceitos-chave que influenciaram o estabelecimento do campo *Estudos da Performance*, como aqueles cunhados por TURNER. Discorro sobre a criação do termo *performativo*, por AUSTIN e discuto a linguagem da *performance art*. Apresento em seguida, as propostas da *Estética do Performativo*, de acordo com FISCHER-LICHTE, que reflete sobre a ideia de *evento*, em contraponto à ideia de obra de arte, bem como sobre a relação entre o espectador e o *performer*, baseando-se no conceito de *autopoiese* (MATURANA E VARELLA). A reflexão é continuada por meio da apresentação das ideias de RANCIÈRE, que clama pela *emancipação do espectador*. Ao final do prelúdio há um **mapa de leitura**, no qual esclareço o uso da palavra *performance* nesta tese. Destacando que houve nas artes uma *virada performativa* (FISCHER-LICHTE), percebo que ocorreram também modificações na concepção de práticas e no desenvolvimento técnico das linguagens específicas do teatro, da dança e das artes visuais. Sendo assim, passo a investigar mudanças na linguagem da dança.

O **capítulo um** discorre sobre o grupo *Judson Dance Theater* - coletivo de artistas da dança e de outras linguagens artísticas que atuou em Nova York, de 1962 a 1964, contribuindo e participando da mencionada *virada performativa*. Investigando mudanças conceituais sobre a *performance* e o treinamento do dançarino, verifico o pensamento que rege as abordagens da *Educação Somática* que, em sua maioria, surgiram com a finalidade terapêutica de cura do corpo machucado e sua reestruturação. Como desdobramento das práticas desenvolvidas pelo *Judson Dance Theater*, abordo os sistemas de improvisação *Six Viewpoints* e *Viewpoints*. Noto que o *Judson Dance Theater* e outras práticas influenciadas por este coletivo, contribuíram para inovações na concepção de trabalhos artísticos autorais. Nesse contexto, há um interesse pela criação de obras autorais. Para pensar o estímulo à autoria, apresento o conceito *pulsão de ficção* (SPERBER, 2009).

A discussão sobre a autoria à luz das ideias de Sperber, defende que a criação corresponde a uma pulsão, a um desejo e “necessidade inata e imperiosa” (SPERBER, 2009, p.

106) que conduz à elaboração de eventos vividos, à superação de emoções profundas e comunicação com o outro. Essa pulsão, inata à todos os indivíduos, pode ser estimulada ao se despertar os “*saberes básicos*” ou “*universais*” – *o imaginário, a simbolização e a efabulação*. Nesse sentido, uma impressão de mundo seria expressa utilizando-se os recursos que se tem e que podem ser ampliados. A autoria, seja de um texto escrito na escola de ensino fundamental, ou a criação de um trabalho artístico complexo, corresponderia à um processo para exercitar tais “saberes básicos”, proporcionando que o indivíduo, ao se relacionar com a realidade ao redor, elabore suas experiências pela via da criação ficcional. A ideia é estender a hipótese de Sperber, explorando aspectos que essa autora mesma apontou e que indicam que a *pulsão de ficção* é “(...) em verdade pulsão de expressão ficcional, portanto artística, podendo ser usados quaisquer instrumentos: a palavra, a imagem bi- e tri-dimensional, o som, o movimento, a cor, a forma” (SPERBER, 2009, p. 247).

A minha hipótese é que os trabalhos de Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz possam ser estudados no que concerne ao estímulo à autoria e ao potencial criativo. Suas obras apresentam um pensamento sobre a transformação de hábitos corporais, mentais e perceptivos. A recriação de si, por meio da ação criativa, pode ser considerada em sua dimensão curativa. Defendo uma aproximação entre *performance*, autoria e cura.

Com a intenção de investigar as questões acima propostas, abordo a trajetória e as obras desses três artistas. O **capítulo dois** gira em torno da trajetória e de alguns trabalhos da artista Lygia Clark (BH, MG - RJ, RJ): da pintura à escultura, à criação de objetos, passando à práticas nomeadas *proposições*, até a fase final, nomeada *Estruturação do Self*. Ao longo de sua vida e processos de criação, Clark discutiu a relação espectador e trabalho artístico, bem como a ideia de obra de arte. Investigou a participação do *espectador-autor* e os meios para ativar a percepção, voltando-se para o corpo. Parece haver uma relação possível entre as propostas de Clark e a dança contemporânea.

No **capítulo três**, apresento a trajetória e a formação da artista da dança Dudude Herrmann (BH, MG). Abordo seu modo de trabalho, investigando aspectos da improvisação e composição em tempo real, em suas práticas. Indico relações entre tais práticas e os princípios de trabalho de criadores, da dança pós-moderna norte-americana, que participaram do *Judson Dance Theater* estabelecendo caminhos particulares a partir daí. Como ex-aluna do Estúdio

Dudude Herrmann, em Belo Horizonte, passo a resgatar a minha memória e impressões das aulas, apresentando um relato sobre a condução de exercícios, por Dudude Herrmann. O objetivo é mostrar que essa artista estabeleceu uma metodologia particular no ensino da dança, que preza, como outras abordagens, por exemplo, da *Educação Somática*, por uma valorização do potencial individual de criação. A busca por mudanças nos padrões de movimento, de hábitos e de pensamento implica em um mergulho no trabalho com a percepção levando à conscientização do referido potencial. Logo, investigo se há nessas práticas e em seus espetáculos um estímulo à autoria.

No **capítulo quatro**, apresento a trajetória do ator e diretor teatral Enrique Diaz (RJ, RJ), à frente da *Cia. dos Atores*. Do primeiro espetáculo criado pelo grupo, *A Ba A Qu*, que mostrava a procura por uma linguagem cênica particular, passando ao estabelecimento de um “equilíbrio de forças entre a autoria individual e coletiva” (FERNANDES, 2010, p. 133), mostro a importância do *performer* como criador. Comparo dois espetáculos dirigidos por Diaz, *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota – tema para um conto curto*, cujas estruturas e textos são espelhados. Apresentando algumas práticas do processo de criação de *Ensaio.Hamlet*, conforme relato de Diaz, enfatizo sua investigação sobre o jogo cênico na composição da encenação e a consideração do corpo do ator como escrita. Indico que essas montagens de espetáculos contêm elementos de visualidade e plasticidade (imagem e materiais expressivos), sonoridade e corporeidade (ação e movimento, imagem, palavra e som), bem como de sentido lógico (discurso encadeado dos textos), contribuindo para oferecer ao espectador uma gama de estímulos perceptivos. Considerando ainda a ocorrência da *suspensão da descrença* (COLERIDGE) no ato de recepção da cena, reflito sobre a necessidade de contar e ouvir histórias, bem como sobre a força da ficção. Nesse sentido, o objetivo é investigar se a autoria de cenas teatrais, como um estímulo à *pulsão de ficção*, pode conduzir à processos de superação, na contra-mão à um possível silenciamento do sujeito.

Nos **capítulos um, três e quatro** apresento relações entre espetáculos, vídeos e palestras vistas durante estágio de pesquisa em Nova York e os objetos de estudo da tese. Em seguida, no texto **antes da conclusão**, estabeleço relações entre a necessidade inata de criar, o exercício da arte como um trabalho sobre si mesmo, a fim de pensar se a criação artística pode ser considerada como um processo curativo. Pergunto que cura é essa e se a arte teria mesmo um

potencial curativo. A intenção é contribuir para refletir sobre a autoria de um trabalho de arte como um ato de recuperar a própria voz, trazendo à tona particularidades do sujeito diante do mundo, valorizando seu próprio potencial criativo, a relação com o outro e a diferença.

Na **conclusão**, apresento uma revisão dos principais tópicos discutidos em cada capítulo da tese. **Após a conclusão**, informo ao leitor sobre as orientações iniciais para a escrita da tese, as estradas percorridas e o ambiente que influenciou o meu olhar sobre a arte.

■ **Prelúdio: Breve panorama sobre a *performance***

■ *Performance*

A criação artística no Brasil, possui tanto características particulares que sobressaem, como por exemplo, a autoria coletiva, quanto correspondências com práticas realizadas em outros países. É sabido que, devido ao processo colonizatório e neo-imperialista, a maior parte das influências estrangeiras absorvidas nesse país, vêm da Europa e dos Estados Unidos da América. O conhecimento vindo de fora é apropriado e transformado no confronto com a cultura brasileira.

Ao investigar fenômenos da dança, do teatro e das artes visuais contemporâneas brasileiras, percebi paralelos com experimentações realizadas nos Estados Unidos da América, que determinaram uma mudança na produção e recepção artística. Nesse processo, a palavra *performance* passou a ser amplamente utilizada na crítica, teoria e prática anglo-saxônica. Os usos e sentidos da palavra *performance* variam, conforme procuro demonstrar.

É possível dizer que a palavra *performance*¹ já foi incorporada ao vocabulário da língua portuguesa, através da mídia publicitária e dos diversos campos de trabalho. Os significados do termo relacionam-se ao verbo transitivo, da língua inglesa, *to perform* – fazer, executar. Uma tradução possível para *performance* é desempenho, referindo-se à execução de uma ação. Assim, se lemos em anúncios que um carro determinado ou um atleta tem uma boa *performance*, entendemos que seus desempenhos são eficientes. No meio artístico, se textos ou falas estrangeiras referem-se a uma *performance* de um grupo teatral ou musical, sabemos logo que trata-se também de seu desempenho ou de uma ação, como um espetáculo, uma apresentação. O uso do termo *performance* aparece em várias áreas de estudo.

Há dois usos bastante específicos da palavra por meio dos termos *Estudos da Performance* e *Performance Art*. O campo *Estudos da Performance* tem, como um de seus pensadores mais representativos, o teórico Richard Schechner. Na década de 1970, Schechner, então diretor teatral, conduziu os trabalhos do grupo *The Performance Group*, em Nova York.

¹ **Performance.** *n* **1** act of performing; **2** manner in which a mechanical device performs its function; **3** thing done; deed or feat; **4** public exhibition, as of a play or musical entertainment. // **Perform** *vt* **1** to do or carry out; execute; **2** to discharge or fulfill, as a vow; **3** to portray, as a character in a play; **4** to render by the voice or a musical instrument; **6** to act a part in a play; **7** to perform music; **8** to do what is expected of a person or machine. (The Scribner-Bantam English Dictionary)

Esse grupo realizou montagens bastante importantes como *Dionysus in 69* (1968), baseado na peça *As Bacantes*, de Eurípedes e *Commune* (1970-2), que partia de questões relacionadas à Guerra do Vietnã e ao massacre de My Lai². Encontram-se reflexões do próprio Schechner sobre essas peças no livro *Environmental Theatre - Teatro Ambiental*, que apresenta este conceito. Schechner se aproximou do antropólogo Victor Turner realizando uma série de colaborações. A partir daí, se formou o campo de investigação, cujo centro de desenvolvimento situa-se no Departamento de *Estudos da Performance*, da *Tisch School of the Arts*, da *New York University*.

A colaboração entre Schechner e o antropólogo Victor Turner propiciou a expansão do uso do termo *performance*. Turner desenvolveu o conceito de “drama social” a partir de estruturas tradicionais da ação dramática aplicadas à análise de manifestações culturais. Em suas investigações, Turner comparou a forma de alguns movimentos de comunidades à forma dramática. Esse antropólogo propôs então um modelo do “drama social”- termo que utiliza para se referir a um processo social que se origina de uma situação de conflito - com quatro estágios: *ruptura, crise, reparação, reintegração ou cisma (divisão)*. No primeiro estágio, da *ruptura*, uma pessoa ou subgrupo quebra uma regra num contexto público; o segundo, *crise*, compreende conflitos entre indivíduos, seções e facções em continuidade à quebra, revelando conflitos antes escondidos de caráter, interesse e ambição. O terceiro estágio é a fase de *reparação* conduzida pelos líderes do grupo, os mais velhos ou guardiães, em busca de resgatar a integridade do grupo e implica em processos jurídicos ou religiosos. O último estágio pode ser de *reintegração* com a restauração da paz e do que antes era a normalidade entre os participantes, ou pode ser de *cisma* (divisão), implicando num reconhecimento social de irremediável ou irreversível ruptura. Nesse sentido, crises nas sociedades podem ser estudadas em termos do que as rupturas, as transgressões, os processos de instabilidade desencadeiam. E também, que tipos de mecanismos são criados nas sociedades para lidar com as questões geradas pelas crises. Se nas sociedades primitivas esses mecanismos eram expressos por meio dos rituais, nas sociedades modernas, são estabelecidos procedimentos jurídicos e políticos.

² “**My Lai** é o nome da aldeia vietnamita onde, em 16 de março de 1968, centenas de civis, na maioria mulheres e crianças, foram executados por soldados do exército dos Estados Unidos, no maior massacre de civis ocorrido durante a Guerra do Vietnã.” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_de_My_Lai>. Acesso em: 10 set. 2011.

Para pensar suas proposições, Turner baseou-se na obra de Arnold Van Gennep, particularmente no livro *Ritos de passagem*, de 1908:

Van Gennep estava interessado em desenvolver um modelo para analisar como a organização do ritual governa a transição de indivíduos ou de sociedades como um todo, de uma situação social para outra. Ele se concentrou em cerimônias nas quais indivíduos passavam de um papel dentro da sociedade para outro e, o termo “ritos de passagem” passou a ser comumente associado a esse processo, especialmente aos ritos de puberdade marcando a mudança da infância para a fase adulta. (CARLSON, 2004, p.16)
(Tradução da autora)

Turner defendeu que a análise proposta por Gennep incluía qualquer cerimônia que marcasse uma mudança individual ou social como uma guerra ou um processo de cura, por exemplo. Nesse sentido, Turner não considerava a *performance* como algo à parte da vida social, fora do cotidiano, mas sim, enfatizava seu aspecto de transitoriedade, de estar “entre”, como um lugar de negociação. Turner se apropriou dos estudos de Gennep que apontavam três fases dos ritos de passagem que compreenderiam: separação, margem ou liminaridade e reagregação. Nessas três fases, há uma mudança de um papel social ou mesmo uma mudança na identidade que provocam transformações em todo o grupo ao redor, anunciando uma nova fase, um novo *status* para o indivíduo. Alguns exemplos seriam o nascimento, o casamento e a morte. Turner re-nomeou termos de Gennep e desenvolveu os conceitos *liminar* e *liminóide*. No rito, a fase de separação do cotidiano em que uma pessoa está se despojando de um papel corresponde à liminaridade. Nesse momento, o sujeito sofre uma experiência de transformação, na qual recebe a transmissão de experiências de outras gerações. Turner adaptou o conceito de liminaridade do ritual para a sociedade moderna apresentando o termo liminóide. Esse termo expressa a criação de condições especiais para o despojamento de papéis sociais e hábitos perceptivos, corporais, mentais. O liminóide implica em um acontecimento e se diferencia do liminar por um caráter lúdico, experimental e crítico. Nas sociedades agrárias e tribais, marcadas pelo rito, a liminaridade significa uma transformação permanente do sujeito determinada por uma tradição e, assim, uma inversão da ordem estabelecida. Nas sociedades modernas, o liminóide se refere a uma experiência transformadora, geralmente desvinculada de uma tradição. O liminóide se refere a experiências individuais como o jogo, a representação, o esporte, o tempo livre, a arte que se

encontram fora de atividades culturais regulares como o trabalho ou os negócios; ou seja, situações que podem ser estudadas como *performance*:

Uma série de atividades que inicialmente podem parecer ter pouca conexão, como um julgamento, uma partida de futebol, um carnaval, um coro trágico, podem, deste modo, ser associados como elementos de mecanismos de reparação. Todos eles são comportamentos projetados para fazer algo acontecer, para desempenhar uma função. Então todos os fenômenos variados do **processo de reparação**, incluindo trabalhos estéticos, podem ser investigados como *performance* e, por isso, se tornam o domínio propriamente dito do analista da *performance*. (SHEPHERD and WALLIS, 2004, p. 117) (*grifo meu*) (*Tradução da autora*)

Outro conceito interessante desenvolvido por Turner é o de *communitas*, dentro de um argumento mais amplo que nomeia como *antropologia da experiência*, percebida, segundo ele, através de algumas formas estéticas incluindo o teatro e a dança. Turner enfatiza que **as artes performáticas apresentam principalmente** a terceira fase do “drama social”: **o estágio de reparação**. Para Turner, citando John Dewey, a experiência do teatro verdadeiro é de extrema vitalidade e significa uma completa interpenetração do *self* e do mundo de objetos e eventos. Citando outros autores, Turner afirma que quando isso acontece numa *performance* é produzido no público e nos atores um “breve estado de êxtase e senso de união (geralmente durando poucos segundos apenas)” (TURNER. In: SCHECHNER, 1990, p.13). Turner continua seu argumento afirmando que: “Um senso de harmonia com o universo torna-se evidente e o planeta inteiro é sentido como sendo *communitas*”. (TURNER. In: SCHECHNER, 1990, p.13). O senso de *communitas* pode ser analisado como uma experiência relacional – temporariamente os papéis sociais são suspensos e, portanto, despido de diferenças, pode-se sentir unido ao outro notando uma dimensão de humanidade. Se pensarmos no carnaval, perceberemos que um de seus sentidos é a experiência nomeada *communitas*.

Schechner interessou-se pelos estudos de Turner sobre o “drama social” e, em colaboração com o antropólogo, passou a investigar as relações e diferenças entre a *performance* do “drama social” e do “drama estético”:

Performance deve ser analisada como um “largo espectro” ou “continuum” de ações humanas variando do ritual, jogo, esportes, entretenimentos populares, artes performáticas (teatro, dança, música) e performances da vida cotidiana para a representação de

papeis sociais, profissionais, de gênero, raça e de classe e para a cura (do xamanismo à cirurgia), para a mídia e Internet. (SCHECHNER, 2002, p. 2) (*Tradução da autora*)

Marvin Carlson informa que o desenvolvimento do campo *Estudos da Performance* durante as décadas de 1970 e 1980, foi influenciado também por modelos sociológicos, como aqueles propostos por Erving Goffman³. Banes esclarece:

No texto *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffmann analisa a vida social em situações de trabalho, utilizando uma perspectiva dramática. Ele descreve como trabalhadores “performam” – um para o outro, para o chefe, para pessoas externas. Ele observa que pessoas diferentes, associadas a um ambiente de trabalho, juntam-se para colaborar em certas performances e ele analisa como diferentes cenários, rotinas e papeis influenciam o comportamento. De acordo com Goffman, a vida profissional – na verdade, toda a vida cotidiana – é um processo de auto-produção, de planejamento comunicacional para criar – para representar - determinadas impressões. (...) As estratégias dramáticas que utilizamos na vida cotidiana, Goffman sugere, são o mesmo tipo de técnicas utilizadas por dramaturgos no palco – mesmo que os resultados morais e sociais dessas técnicas, quando colocadas em prática na vida real, sejam mais profundos. (BANES, 1980, p. 210) (*Tradução da autora*)

E ainda, Carlson argumenta que houve também referências frequentes, naquele momento, a abordagens do campo da psicologia como, por exemplo, o psicodrama⁴, desenvolvido pelo psiquiatra J.L. Moreno.

Mesmo com influências da antropologia, da sociologia e da psicologia, foi o campo da lingüística que ofereceu as ferramentas fundamentais para a investigação sobre *performance*,

³“A teoria de *performance* recente tem sido muito mais influenciada pelo modelo sociológico, particularmente por aquele presente na obra de Erving Goffman, cujos escritos tiveram influência igual, e talvez até maior, do que a de Turner no estudo antropológico da performance”. (CARLSON, 2010, p. 45)

⁴ “O psicodrama é uma técnica de investigação psicológica e psicanalítica que procura analisar conflitos interiores fazendo com que alguns protagonistas interpretem um roteiro improvisado a partir de determinadas senhas. A hipótese que se configura é a de que, mais do que na palavra, é na ação e na atuação que os conflitos recalcados, as dificuldades das relações interpessoais e os erros de julgamento são passíveis de se revelarem com maior nitidez.” (PAVIS, 1999, p. 311)

como o conceito de *performativo*. A base da lingüística moderna se funda a partir das abordagens para o estudo do comportamento social humano, de Ferdinand de Saussure, que constituíram a semiótica:

O Curso de Linguística Geral, de 1916, compilado a partir de anotações de estudantes de Saussure depois de sua morte, defendeu uma “nova ciência” da semiologia dentro do campo geral da psicologia social, que iria estudar “o papel dos signos na vida social”. O signo que Saussure propôs como a base da unidade da comunicação humana era uma construção social que unia um sentido (o “significado”) com uma representação abstrata daquele significado (o “significante”). (CARLSON, 2004, p. 56) *(Tradução da autora)*

Roman Jakobson tornou as visões de Saussure mais conhecidas cunhando o termo “*Estruturalismo*”. Jakobson definiu sua teoria da estrutura da linguagem em contraste com a de Saussure.

Na lingüística estrutural, a linguagem é tomada como um sistema de significação. Saussure difere a fala real ou os eventos de fala, que nomeia *parole*, do sistema formal da linguagem que governa os eventos de fala, que nomeia *langue*. Nessa visão, a palavra constitui-se como um signo formado por conceito e som – o significado e o significante. O pós-estruturalismo rejeita a visão estruturalista afirmando que a relação entre significado e significante é arbitrária. Desse modo, um som não pode ser associado a um determinado conceito – diferentes línguas têm diferentes significantes para o mesmo significado (conceito). Os pós-estruturalistas defendem uma visão da cultura como texto e a íntima ligação entre discurso e poder. Dessa forma, afirmam que todo ato é performativo, é uma repetição – não há uma primeira voz e sim recombinações, repetições: “Instável ‘iteração’⁵- repetição, mas não exatamente – substituí a estável representação” (SCHECHNER, 2002, p. 125) *(Tradução da autora)*. Estas proposições são importantes para o entendimento do neologismo *performativo*, conforme será desenvolvido a seguir.

⁵ Derrida apresenta dois conceitos complementares em sua obra: a iterabilidade e a citacionalidade. “Derivada do sânscrito *itara*, “outro”, a iterabilidade é a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração; a citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto “original” e deslocado para outro, produzindo, por isso mesmo, significado. Derrida argumenta que tais propriedades não são eventuais ou acidentais, mas constitutivas dos signos, portanto, dos atos de fala, e, delas, os atos retiram sua força.” (Pinto. In: REVISTA CULT, 2013, p. 36)

■ *Performativo*

O termo *performativo* foi proposto pelo filósofo da linguagem John L. Austin, em palestras na Universidade de Harvard, em 1955. Essas palestras encontram-se reunidas na publicação *How to do things with words*. Austin defende, através de vários exemplos, que pronunciar determinadas frases, em circunstâncias apropriadas, não corresponde ao ato de descrever ações ou à afirmações sobre o ato de fazer algo. O ato de pronunciar, em alguns casos, constitui-se como o próprio fazer, a própria ação. A proposta de Austin é que esse tipo de frase ou elocução (*utterance*⁶) seja nomeada como uma frase performativa (*performative sentence*) ou como uma elocução performativa (*performative utterance*) ou resumindo, um performativo (*‘a performative’*). Ele explica que o nome deriva do verbo *‘to perform’* que é o verbo usual na língua inglesa referente ao substantivo “ação”, o que indica que pronunciar algumas elocuições compreende executar uma ação. Na segunda palestra transcrita na mesma publicação, Austin retoma o assunto considerando que em alguns casos, dizer alguma coisa é fazer algo, ou que quando dizemos alguma coisa estamos fazendo algo:

Um de nossos exemplos era a elocução ‘Eu aceito’ (tomo esta mulher como minha esposa oficialmente), conforme pronunciado no curso de uma cerimônia de casamento. Aqui nós deveríamos dizer que, ao pronunciar essas palavras, nós estamos fazendo algo – especificamente, casando, ao invés de contando algo – ou seja, que estamos casando. (AUSTIN, 2003, p.12-13) (*Tradução da autora*)

Através desses exemplos, torna-se clara a proposição de Austin em torno do neologismo cunhado por ele, “performativo”- em alguns casos, dizer algo é engajar-se numa ação. Outro autor, John R. Searle, aluno de Austin, desenvolveu a teoria dos atos de fala. Searle destacou o aspecto performativo da linguagem como um todo. De acordo com Carlson, esse tipo de análise

6 Segundo Carlson, o conceito de “utterance” é central na obra de Mikhail Bakhtin: “De acordo como Bakhtin, a elocução (*utterance*) é uma expressão de linguagem que é ‘sempre de natureza individual e contextual’, um ‘elo inseparável numa cadeia processual de discurso, nunca reaparecendo precisamente no mesmo contexto mesmo se, como frequentemente ocorre, um padrão específico de palavras é repetido. (...) Como Derrida (...) Bakhtin vê toda fala envolvida com citações de falas prévias, mas também enfatiza que nenhuma citação nunca é totalmente fiel por causa do contexto sempre variável.” (CARLSON, 2004, p. 59) (*Tradução da autora*)

proposta por Searle levou ao reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral e também, a mudanças nas considerações tradicionais da lingüística a respeito da estrutura e elementos formais da linguagem, em prol de considerações sobre as intenções do falante, os efeitos no ouvinte e da análise dos contextos sociais específicos de cada elocução. O conceito de performatividade permeia discussões contemporâneas sobre as artes da cena, muitas vezes em contraponto à noção de teatralidade.

■ *Performance Art*

Outra utilização mais específica do termo *performance* é aquela ligada ao gênero artístico que emergiu das experimentações das vanguardas e foi nomeada como *performance art*. Segundo Marvin Carlson (2004), os termos *performance* e *performance art* somente passaram a ser amplamente utilizados depois da década de 1970 para descrever trabalhos experimentais daquela década, que, por sua vez, mesmo com novas inquietações, teve como principal inspiração a mistura experimental de linguagens da década anterior.

O gênero da *performance art* é bastante diverso em suas manifestações, já que reúne experimentações de artistas visuais, atores, encenadores, músicos e dançarinos. De acordo com Cohen: “Em termos de fronteira com outras artes, há uma aproximação, quer com a dança, quer com as artes plásticas. Há também um tangenciamento com expressões que não são consideradas artes (ritos terapêuticos, intervenções etc)” (COHEN, 2007, p. 139). Alguns teóricos não consideram inclusive que a *performance art* possa ser considerada como um gênero e sim como um “operador de radicalização” a cada vez que a dança, o teatro, as artes visuais e sonoras atingem seus limites. No entanto, torna-se também estranho o uso da palavra limites para as artes, como se pudéssemos delimitá-las em inícios e finais. O que parece existir, na verdade, são concepções culturais a respeito desses gêneros.

Colin Counsell defende em ensaio, que a recepção de uma obra de arte se dá através de *frames* – enquadramentos derivados culturalmente. Esses *frames* na análise de objetos e eventos determinam *o que vemos e como vemos*. Uma análise de uma escultura ou de um espetáculo de

dança parte de diferentes *frames*, em busca de significados ou de sentidos. Quando se explodem esses enquadramentos, há uma interrupção em estratégias habituais de construção de significados e sentidos, como na *performance art*:

Um dos gêneros com o potencial para efetuar tal ruptura é a *performance art*, já que sua característica chave como uma forma cultural é que não tem nenhuma forma dada. ‘Teatro’ como é definido hoje é muito diverso, mas essa diversidade tem limites os quais, se excedidos, efetivamente fazem com que o evento não seja mais teatro; nossa concepção cultural do que é teatro é continuamente alterada, mas nós sempre temos uma concepção cultural do teatro. Performance art, no entanto, não tem limites gerais, por não usar uma única e reconhecível linguagem estética. (COUNSELL, 1996, p. 210) (*Tradução da autora*)

Os estudos de Jean-François Lyotard⁷, referidos por Counsell no ensaio citado acima, apontam que o pós-modernismo é um momento em que se reconhecem os limites da representação. Percebe-se que a realidade é uma construção, uma representação determinada culturalmente. Dessa forma, a nossa experiência da realidade é sempre “textual”.

A *performance art* para Counsell, interrompe a representação, na medida em que pratica experimentações radicais. Além desse deslocamento na recepção da *performance art* destacado por Counsell, parece que sua heterogeneidade é ainda maior do que das artes tomadas separadamente, haja vista que sua emergência se deu a partir de criações de artistas com experiências primeiras em diferentes linguagens e gêneros. Nessas experimentações percebe-se um diálogo e colaboração entre as linguagens artísticas. É interessante perceber, conforme Bonfitto⁸, que cada *performer* materializa uma noção do que é *performance art*. Já o teórico Marvin Carlson, reconhecendo as resistências que o próprio campo impõe ao estabelecimento de limites, considera a *performance* como uma *anti-disciplina*. Essa consideração mostra-se extremamente interessante, na medida em que parece preservar um caráter de fluxo constante de

⁷ Na corrente pós-estruturalista, Jean-François Lyotard, denunciou o “imperialismo semiótico” defendendo que: “(...) um teatro que procurasse refletir a vida e a consciência precisamente deveria ser construído, como a vida e a consciência em si eram, não sobre a ‘substituição representativa’ de signos, mas sobre os ‘deslocamentos libidinais’ de fluxos de energia psíquica⁷”. (Carlson. In: REINELT e ROACH, 2007, p 16). (*Tradução da autora*)

⁸ Anotações pessoais na disciplina *Laboratório IV - O ator e o performer: tensões, fissuras e zonas de imbricação*, ministrada no 1º semestre de 2011, pelo Professor Matteo Bonfitto, no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes da UNICAMP.

experimentação, de discussão e de construção de conhecimento, inclusive para a *performance art*. Impor limites a tal fluxo implicaria numa estratégia de poder que eliminaria outras possibilidades.

De acordo com Carlson (2004), na tentativa de definir o gênero da *performance*, muitos artistas e críticos o fizeram considerando o teatro como ponto de oposição. Os escritos de Lyotard foram, de acordo com Carlson, particularmente importantes para o desenvolvimento teórico e conceitual sobre a *performance* e sua separação do teatro convencional. Daí, os escritos de Josette Féral distinguindo os dois campos de atividade: “Teatro, Féral sugeriu, foi baseado na semiótica, desenvolvido a partir da representação, de signos de uma realidade fundamentalmente ausente, enquanto *performance* desconstruiu os códigos semióticos do teatro, criando uma dinâmica de “fluxos de desejo”, operando em um presente vivo⁹” (Carlson. In: REINELT e ROACH, 2007, p 17) (*Tradução da autora*).

Carlson refere-se ainda, à uma discussão em 1975, liderada pelo *performer* Allan Kaprow que contou com a presença de outros *performers* como Vitto Acconci, Yvonne Rainer e Joan Jonas. Essa discussão notou que o espaço utilizado na *performance* era mais próximo de um espaço de ensaio do que de um ambiente teatral formalizado. Além disso, verificou que os artistas da *performance* evitavam, a princípio, a estrutura dramática e as dinâmicas psicológicas do teatro e da dança tradicionais para focar na presença corporal e no movimento. Hoje essas observações permeiam trabalhos artísticos de várias linguagens parecendo haver uma abordagem performativa na criação. Nesse sentido, grupos de teatro exploram espaços não convencionais na dramaturgia de seus espetáculos; dançarinos levam à cena a discussão sobre a preparação técnica e sobre o próprio ato de dançar. Considero tais propostas como performativas, já que investigam a geração de materiais para a cena, a partir da reflexão sobre a própria cena.

A ideia de performatividade permite uma aproximação à *performance art* sem tentar reconhecer o que constitui uma única estética comum a esse gênero, assim como modos exclusivos de treinamento ou metodologias de trabalho e aprendizagem. As diversas práticas

⁹ “Theater, Féral suggested, was based upon the semiotic, built of representation, of signs of an absent grounded reality, while performance deconstructed the semiotic codes of theater, creating a dynamic of “flows of desire”, operating in a living present”. (Carlson. In: REINELT e ROACH, 2007, p 17). (*Original em inglês*)

abrangem ações performativas que apresentam um jogo entre um aparente significado imediato e múltiplas possibilidades de sentido. Há um deslocamento dos *frames* habituais para o receptor da *performance*, conforme Counsell e podemos dizer também, para o criador que busca exprimir por meio de ações, aspectos de sua experiência individual ou social.

Outro ponto importante para a discussão sobre *performance art* é a noção de “evento” destacada pela teórica Erika Fischer-Lichte. A noção de evento, que também é bastante ampla, parece substituir aquela de apresentação, oferecendo uma *apresentação*. Ao invés de espectadores teríamos **participantes de uma ação** que ocorre em um momento presente, atual, comum aos executores e visitantes. Esse envolvimento contribui para a transitoriedade e impermanência da experiência que, talvez, não se repita da mesma forma com a presença de outros visitantes. Lida também com a passagem do tempo “real” aquele que rege a vida cotidiana e não com a convenção temporal estabelecida pelo drama. Dentro dessa ideia de evento e tentando clareá-la, penso na interferência direta em um espaço social antes determinado para o observador, o visitante, o ouvinte, o leitor, o espectador. A *performance art* rompe esse espaço de modo semelhante a outras manifestações comunitárias, como um jogo de futebol, uma festa, um comício político. Vale lembrar que essa ruptura ocorre também de outra forma, mais densa, nos próprios conteúdos e práticas das *performances* investigando limites daquilo que é ou não é aceito socialmente; da dor; daquilo que pode constranger moral e eticamente; daquilo que pode causar asco ou repulsa; e também, do belo; do prazer; do erótico; das possibilidades do corpo.

■ *Estética do performativo*

Fischer-Lichte defende que houve, nas artes ocidentais, uma transformação, uma **virada performativa** (*performative turn*), na década de 1960. Essa mudança fez com que o caráter performativo das artes se acentuasse nas produções. As fronteiras entre as artes se tornaram mais fluídas, com artistas criando cada vez mais *eventos* (*events*), em oposição à *obras de arte* (*works of art*). A palavra *evento* seria mais apropriada do que “obra de arte” ao se investigar uma *performance*, já que transmite a ideia de algo transitório. A autora parece associar “obra de arte” a algo cuja materialidade, mesmo que se transforme, seja duradoura. Oferece assim, o exemplo

de um quadro, cuja materialidade desaparece lentamente com o tempo, se as cores se desbotam. Num evento performático, a desapareção é imediata, após a execução. Desse modo, uma *estética do performativo* deve ser considerada também como uma *estética da presença* – sendo a presença de cores, luzes, sons, texturas, corpos ou ações. Esses fatos refletem modificações na produção e recepção da arte, levando essa teórica à propor que a relação entre espectador e *performer* se constitui como um processo *autopoiético*.

Autopoiése é um termo cunhado pelos cientistas chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela. No âmbito das ciências biológicas, Maturana propôs investigar o que aconteceu ao originar a vida: “O que se origina, e que se mantém até agora, quando se originaram os seres vivos na Terra?” (MATURANA e VARELA, 2002, p. 10) Através de sua pesquisa, Maturana¹⁰ “desejava mostrar como o ser vivo surgia da dinâmica relacional de seus componentes de uma maneira alheia a toda referência à totalidade a que estes davam origem” (MATURANA e VARELA, p. 13-14). Para Maturana, o ser vivo é um *sistema autopoiético* molecular. O termo *autopoiético* se refere à autonomia do ser vivo e a sua organização circular de transformações e de produções moleculares, através de uma constante conservação desta organização. Varela destaca que os estudos se referem a uma rede de processos que geram e mantêm o vivo, além disso, afirma que a *autopoiése* está, mais uma vez, baseada em uma concepção circular e auto-referencial dos processos. Logo, refere-se à um processo de retro-alimentação constante do ser vivo, que ao reorganizar o organismo, o faz em prol da vida e não da morte.

Aplicando essa ideia à cena, Fischer-Lichte refere-se à relação ator e espectador como um “sistema autopoiético” que gera uma relação de influência direta ente um e outro – *autopoietic feedback loop*. A relação geralmente considerada tradicional do espectador como sujeito e do ator como objeto sofre uma transformação, na medida em que passa a oscilar e a

¹⁰ “Ou, ainda de outra maneira, percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como uma unidade separada e singular como resultado de operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam e realizam com uma rede fechada de câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão. É a esta rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, o que neste livro denominamos *autopoiése*”. (MATURANA e VARELA, 2002, p. 15)

exigir uma negociação. Torna-se difícil falar em produtores e receptores e também em algo a ser “entendido” na recepção de uma *performance*. Em alguns casos de *performances* que a autora analisa, há uma troca de papéis (*role reversal*) entre atores e espectadores; em outros, há a criação de uma comunidade ou um espírito de comunidade entre atores e espectadores, que associa ao conceito referido anteriormente - *communitas*; numa terceira possibilidade, há a criação de vários modos de contato físico mútuo.

Em suas análises, Fischer-Lichte conclui que a recepção dos espectadores de um fenômeno estético, seja ele artístico ou não artístico, é sempre através de uma experiência física, de afecção. O dualismo corpo-mente, a que ela se refere como “*two world theory*”, não corresponde a seu modo de pensar, já que desconsideraria a dimensão cognitiva e, portanto, física, do ato da recepção. Para esta teórica o *feedback loop* entre ator e espectador, gera a identificação de um processo de transformação que torna-se uma categoria fundamental para uma *estética do performativo*. Fisher-Lichte considera a *performance* como um evento *in-between*, que ocorre entre espectador e *performer*: um alimenta o outro; alimenta não só para a produção e manutenção da *performance* em si, mas possibilita ao espectador uma *transformação, um reencantamento com o mundo*.

■ ***Por um espectador emancipado***

Rancière também reflete sobre a relação entre o espectador e a *performance* (ou espetáculo). De forma similar à Fisher-Lichte, defende que a relação entre o espectador e a *performance* que ocorre diante dele, ou entre o espectador e o ator, não pode ser pensada pelas dicotomias passividade e atividade. Rancière clama pela “emancipação do espectador”, ao recuperar estudos de Jacotot, do século XIX, que proporcionaram a defesa da “emancipação intelectual”. Para Rancière, o ato de assistir a algo não pressupõe uma atividade menor do que aquela de fazer algo. E sim, implica num ato de tradução daquilo que é narrado, a partir dos conhecimentos, percepções e experiências individuais do receptor. Mostra que são várias as situações em que somos espectadores na vida cotidiana.

Rancière compara a relação espectador e *performer* à relação mestre e aprendiz. O mestre deve ser “ignorante” para ensinar a outro ignorante – aquele que desconhece o que não sabe. Ou seja, o mestre não deve usar a posse do conhecimento para se colocar em uma posição de superioridade perante o aprendiz e, com isso, distanciar-se dele. Não deve também ensinar o conhecimento que adquiriu, o que levaria à contraditoriamente, aumentar sempre a distância entre ele e o aprendiz. Ao contrário, a sua mestria pressupõe ignorar que sabe e, ao invés de ensinar aquilo que sabe, guiar o aprendiz “na aventura pela floresta de coisas e signos”, para que diga o que viu e o que pensa sobre o que viu, para verificar algo e ter algo verificado. Para Rancière, o que o mestre ignora é a desigualdade da inteligência. Afinal, do ignorante que decifra signos ao cientista que constrói hipóteses, é sempre a mesma inteligência que está em trabalho – uma inteligência que traduz signos em outros signos, compara e busca exemplos, a fim de comunicar suas aventuras intelectuais e entender o que outra inteligência busca comunicar.

É a curiosidade do aprendiz, a verificação a partir do que ele conhece, mesmo sem saber que conhece e sem ser um erudito, que gera a produção do conhecimento. Entre o espectador e a *performance* ocorre uma relação semelhante. A *performance* não ensina algo ao espectador; aquilo que é visto é traduzido por quem vê, a partir do conhecimento que tem. Se a atividade intelectual é emancipada – não há um ser mais inteligente do que outro, o espectador também pode ser emancipado – sua atividade não é menor do que de outrem.

Nesse sentido, Rancière clama pelo resgate do poder comunitário que o teatro tem, o qual compara ao ato de contar uma história, de ler um livro ou ver uma imagem. Mostra-se necessário conceber uma nova cena de igualdade, na qual uma *performance* de um gênero seja traduzida em uma *performance* de outro gênero (literatura em teatro, por exemplo). Por isso, deve ocorrer uma ligação entre aquilo que uma pessoa sabe, com aquilo que ela não sabe. Requer-se assim, um espectador que exerça o papel de intérprete ativo, que desenvolva a sua tradução, a fim de se apropriar da história e torná-la sua própria história. O *performer*, por sua vez, deve ao mesmo tempo, mostrar suas habilidades diante de outro e ser um espectador, observando o que essas habilidades podem produzir em outro contexto, entre outros espectadores. Afirma que uma comunidade emancipada, é uma comunidade de narradores e tradutores.

Penso que é esse potencial criativo da arte e igualitário, emancipado, que lhe confere o *status* de saber, de conhecimento; uma prática que produz por si, pensamento. Esse pensamento

que elabora e contém atos de narração e tradução – entre o que se sabe, o que se vê, o que se supõe, o que se intuí, o que se associa – pode viabilizar processos autopoieticos, em *eventos* com a presença e relação sinestésica entre *performer* e espectador. Nesse sentido, a *autopoiese* atuaria como uma força de construção, de concretização do efêmero, do abstrato; tornar o invisível, visível, tornar o imaterial, material.

■ *Mapa de leitura*

Nesta tese, utilizo o termo *performance* para referir à trabalhos de arte – espetáculos e improvisações de teatro ou de dança, bem como propostas nascidas no âmbito das artes plásticas e visuais - que possuem características híbridas e que romperam com a ideia mesma de “espetáculo”, seguindo a utilização do termo pelo viés anglo-saxônico. Mesmo que os trabalhos aqui abordados não sejam criações na linguagem da *performance art*, participam daquilo que Fischer-Lichte considerou como uma *virada performativa*. Tais experimentações incluíram também mudanças na concepção de práticas e no desenvolvimento técnico das linguagens específicas do teatro, da dança e das artes visuais. Sendo assim, apresento no próximo capítulo desta tese, uma investigação sobre o grupo *Judson Dance Theater*, cujo foco recai sobre as experimentações na área de dança e seus desdobramentos na área do teatro. Esse grupo foi um coletivo de artistas da dança e de outras linguagens artísticas que atuou em Nova York, de 1962 a 1964, contribuindo e participando da mencionada *virada performativa*.

As propostas do grupo de artistas reunidos sob o nome *Judson Dance Theater* levaram ao desenvolvimento da dança pós-moderna norte-americana, incluindo mais tarde, o Contato-Improvisação. Essas propostas apresentaram contrapontos à técnicas e estéticas da dança moderna e do ballet clássico. As experimentações realizadas pelo *Judson Dance Theater* trouxeram inovações para a concepção de trabalhos criativos, para o desempenho e para o treinamento técnico do dançarino. Pode-se perceber um processo de quebra da hierarquia na criação, passando-se a privilegiar a criação do *performer*, ao invés do coreógrafo, e a autoria coletiva ou individual. Em termos de treinamento e formação do dançarino, percebeu-se a importância da inclusão de abordagens somáticas no ensino da dança e da improvisação. Como

um desdobramento, ocorreu o desenvolvimento da metodologia de improvisação e composição *Viewpoints*, que vem sendo utilizada em processos de criação teatral.

A partir dos estudos sobre o *Judson Dance Theater*, percebi que as abordagens sobre o espaço e sobre o corpo, nas experimentações na dança e no teatro, podem ser aproximadas às questões discutidas nas artes visuais. Além disso, conforme será apresentado nos próximos capítulos, o pensamento e a prática da dança pós-moderna norte-americana, iniciado pelo grupo *Judson Dance Theater*, possui paralelos com práticas realizadas no Brasil. Tais paralelos ou mesmo influências, podem ser percebidos, principalmente, no que tange à respeito da improvisação e do treinamento do dançarino.

É interessante perceber que na mesma época do movimento liderado pelo *Judson Dance Theater* e por grupos de teatro, em Nova York, ocorriam processos similares de experimentação no Brasil. Esses processos, nas décadas de 1960 e 1970, influenciaram as gerações posteriores e seus ecos podem ser percebidos na produção artística atual. É importante considerar também que o Brasil absorveu influências estrangeiras das abordagens somáticas, da dança e improvisação, bem como de processos criativos realizados em colaboração por artistas de diferentes linguagens – trabalhos híbridos e performativos.

Mesmo com uma visibilidade muito menor e com dificuldades em relação à formação do dançarino ou do ator no Brasil, buscou-se o desenvolvimento de trabalhos autorais, com foco sobre a criação do *performer*, ou sobre a autoria coletiva. Privilegiou-se, tanto na dança quanto no teatro, o ensino e o processo criativo voltado para despertar o potencial individual de criação artística. Discutiu-se, conforme o fez o grupo *Judson Dance Theater*, a questão da hierarquia na criação. E, mesmo como um ato de resistência perante às dificuldades de sobrevivência, incentivaram-se colaborações e parcerias entre os membros dos grupos de teatro e de dança.

Ocorreu também, no Brasil, uma preocupação com a formação do dançarino, levando ao aumento da procura por práticas regidas por um pensamento próximo às abordagens somáticas. Nesse modo de pensar, os corpos dos indivíduos são tomados em suas particularidades necessitando de um treinamento que as considere. E, nas artes visuais, buscou-se a participação do espectador no ato de realização da obra, considerada, a partir daí, como um acontecimento, um *evento*. A pesquisa de materiais para criação de um trabalho de arte foi expandida e os

conceitos decorrentes foram aprofundados. A ideia de obra de arte foi questionada, na procura por uma experiência estética e perceptiva mais apurada, que privilegiasse a presença e a ação do *performer* e do espectador.

Voltemos, primeiramente, o olhar para a dança moderna europeia e norte-americana, apresentadas de forma breve. Essa apresentação servirá de base para compreender as inovações trazidas pelo grupo *Judson Dance Theater*, na continuidade do capítulo. As produções dos dançarinos que participaram do movimento do *Judson Dance Theater* ou outras produções que se encontravam no mesmo contexto de mudanças, foram nomeadas pela crítica norte-americana de *dança pós-moderna*.

Na leitura desta tese, esses dados referentes ao grupo *Judson Dance Theater* contribuirão para refletir sobre o trabalho voltado para a percepção, proposto pela artista Lygia Clark (capítulo dois); para o entendimento da formação, do desenvolvimento da trajetória artística e da metodologia de ensino da dançarina Dudude Herrmann (capítulo três); para a compreensão dos processos de criação do diretor teatral Enrique Diaz (capítulo quatro). E também, para elaborar as relações entre *performance*, autoria e cura (antes da conclusão).

■ **Capítulo um: *Judson Dance Theater* e desdobramentos**

■ *Breve contexto histórico: a dança moderna e a dança pós-moderna*

Para um entendimento mais aprofundado à respeito das inovações promovidas pelo grupo *Judson Dance Theater*, entre 1962 e 1964, em Nova York, é preciso voltar o olhar para seus precedentes na dança moderna.

A dança moderna teve representantes importantes nos Estados Unidos da América. Estabelece-se seu início a partir das práticas da norte-americana Isadora Duncan. Antes dela, Loie Fuller¹¹ realizou experimentações unindo movimento corporal e materiais expressivos como luz e figurino. Fuller foi uma referência para Duncan que questionava a técnica do Ballet Clássico. Considerando o Ballet pouco natural, baseou-se em observações dos movimentos da natureza e de desenhos vistos em vasos gregos para criar suas coreografias. No entanto, as primeiras técnicas de dança moderna foram sistematizadas por Martha Graham e Doris Humphrey. Ambas tiveram suas formações na *Denishawn School*, de Ruth Saint-Dennis e Ted Shawn, que se inspiraram em danças orientais e exercícios de François Delsarte. A técnica Graham é baseada nos movimentos de inspirar e expirar e também de contração e relaxamento. Doris Humphrey criou uma linguagem técnica baseada no equilíbrio e na queda. José Limon, que foi aluno de Doris Humphrey, também sistematizou a técnica Limon.

Nesse contexto, tem-se ainda Hannya Holm que foi aluna da dançarina Mary Wigman, representante do Expressionismo alemão. Holm levou a influência de Wigman e do Expressionismo alemão para Nova York. Na Alemanha, os trabalhos de Mary Wigman¹ e Kurt Joss se destacaram na estética expressionista. A coreografia *A mesa verde (Der grüne Tisch)*, de Joss é considerada precursora da estética da dança-teatro desenvolvida mais tarde por uma de suas alunas, Pina Bausch. Wigman e Joss foram alunos e assistentes de Rudolf Von Laban que desenvolveu na Alemanha, um modo de notação para o movimento estudando e sistematizando seus fatores como fluência, espaço, peso e tempo. Wigman estudou também com Jacques Dalcroze que ensinava *Euritmia*, que segundo Banes, é “um sistema de ensino do ritmo musical através do movimento corporal¹”.

Voltando aos Estados Unidos, Merce Cunningham, que foi aluno de Martha Graham, fez experimentações sobre a composição coreográfica, junto ao compositor John Cage, que

investigava a sonoridade e o acaso. A dança passou a não corresponder necessariamente à música. Tanto Cunningham quanto Cage desenvolveram parte de seus trabalhos na *Black Mountain College*, uma escola situada na Califórnia, liderada por professores da *Bauhaus* que imigraram para os Estados Unidos, na ocasião da Segunda Guerra Mundial. Nessa escola, foi bastante estimulado o desenvolvimento da *performance art*.

▣ *Judson Dance Theater*

Na década de 1960, nos Estados Unidos, um grupo de dançarinos deixou a escola de Merce Cunningham e passou a colaborar entre si. O grupo surgiu como um movimento de alunos que frequentavam, naquela escola, a aula de composição ministrada pelo compositor Robert Dunn¹². Conforme a dançarina Wendy Perron informa:

In 1960 Robert Dunn was playing piano for classes at several dance studios, including Merce Cunningham's, and he was studying music theory with John Cage at The New School for Social Research. Cage asked him to teach composition at the Cunningham studio. Dunn, highly influenced by Cage, Cunningham and Zen Buddhism, started a class that at first consisted of five students: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti, Paulus Berensohn, and Marni Mahaffay. The class soon grew to include many others – dancers as well as composers, painters and sculptors. With the teachings of Dunn as a guide, and imbued with the rebellious vigor of the art world of the early 60s, his students took their highly unorthodox works to Judson Memorial Church in Greenwich Village. They forged an aesthetic of elemental formal concerns, unadorned experiment, and democratic methods, all infused with a heady, lids-off sense of play. The explosion of experimental work that ensued was the beginning of postmodern dance.

(MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, n. 14, INTRODUCTION)

¹² “As a teacher of composition, Dunn consciously let go of the traditional notion that art can be judged “objectively”, and created instead an open space for students to work in. He was a fledgling teacher, and his approach was seen by some as only a timely passivity, standing by while young dancers trampled the ground in their eagerness to break the rules” (Wendy Perron. In: MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, Introduction).

O coletivo de artistas independentes ocupava o espaço de uma antiga igreja, a *Judson Memorial Church*¹³, em Greenwich Village, Nova York. De acordo com Banes (1994), a *Judson Church* com seu *Dance Theater*, com o *Poet's Theater*, sua galeria e numerosos eventos políticos era um espaço vital de encontro entre artistas de todos os campos. O grupo *Judson Dance Theater* contou com dançarinos como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Laura Dean, Simone Forti, Ruth Emerson, Fred Herko, Elizabeth Keen, Judith Dunn, Sally Gross, Elaine Summers e outros. O grupo reuniu também artistas de outras áreas como os artistas visuais Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Alex Hay, Robert Morris e Jasper Johns; os músicos John Cage, Philip Corner, John Herbert Mc Dowell, Malcolm Goldstein, James Tenney; o cineasta Gene Friedman.

Nesse espaço de experimentação, os artistas promoviam ensaios, treinamentos, reuniões e *performances*. Em dois anos, de acordo com Banes (1994), foram produzidas mais de duzentas *performances* de dança apresentadas em vinte concertos, cuja duração, na maior parte das vezes, era de uma noite. Conforme Bogart e Landau (2005, p. 4) esclarecem, esses artistas buscavam alternativas para a influência de George Balanchine, Martha Graham e mesmo de Merce Cunningham. De acordo com Bales (2008, p. 159), muitas experimentações de movimentos da “era” *Judson* estavam relacionadas com as noções de cair e de relaxar, reconsiderando as ideias estéticas e técnicas de seus antecessores. Havia um desejo de libertar a coreografia da psicologia e do drama, típicos da dança moderna. **Perguntavam-se o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser considerada como dança.**

O ponto central da pesquisa do grupo era a **crítica à arte de mercado**. Há um famoso manifesto escrito pela dançarina Yvonne Rainer, conhecido como *No Manifesto*, em que ela nega uma série de elementos para defender que fossem abolidos o palco, os figurinos, o espetáculo e a dança:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour and transcendence of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved. (RAINER. In: BANES, 1987, p 43)

¹³ Ainda hoje, a *Judson Memorial Church*, em Nova York, cede seu espaço para apresentações de *performances* de dança. As apresentações são gratuitas e ocorrem toda semana, nas noites de segunda-feira. A igreja se localiza na Washington Square, nas imediações da New York University.

Ao negar a construção da *ilusão cênica* pela dança, houve uma **busca por movimentos cotidianos para a composição** (*pedestrian movements*). Os figurinos e objetos passaram a ser substituídos por roupas confortáveis, neutras, como camisetas e tênis ou, conforme a *performance*, passaram a possuir um aspecto lúdico.

Em um artigo para a edição comemorativa do jornal do estúdio *Movement Research*, Joshua Shirkey destaca a colaboração entre os artistas visuais e os dançarinos no grupo *Judson*. E cita Yvonne Rainer:

I remember thinking that dance was at a disadvantage in relation to sculpture in that the spectator could spend as much time as he [*sic*] required to examine a sculpture, walk around it, and so forth- but a dance movement – because it existed in time – vanished as soon as it was executed... [I thus began building dances with repeated movements,] in a sense allowing the spectator to ‘walk around it’.

(RAINER IN: SHIRKEY, p. 18; MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, n. 41)

É interessante a reflexão de Yvonne Rainer, já que mostra sua **atenção voltada para a relação entre o espectador e a obra**. Há também um pensamento sobre o espaço e o tempo: a repetição de movimentos aumentaria a duração da obra e a possibilidade de visualizá-la melhor no espaço.

De acordo com Shirkey, a dança do grupo *Judson Dance Theater* é considerada como minimalista. Os artistas visuais que aí colaboraram, talvez não possam ser considerados como minimalistas, mas mesmo assim, há uma relação que está na redução do uso de materiais ou de movimentos para o que eles são, **evitando-se uma construção representacional**. Assim, uma escultura com tijolos passa a ser considerada em sua forma, cor, tamanho e não, no que ela representa. Da mesma forma, se vemos um dançarino correndo no palco, sua dança é a movimentação da corrida e não algo que é narrado por meio do movimento. Outros pontos de relação entre os artistas visuais e os dançarinos consistem-se no uso de objetos encontrados no cotidiano e que são levados para a galeria, no caso das experimentações da vanguarda artística ou de suas representações justapostas na

Pop Art. As *performances* dos dançarinos do *Judson* também faziam uso desses objetos, além dos gestos “minimalistas”, retirados da vida cotidiana como andar, correr e pular.

Conforme o *website* do estúdio *Movement Research*¹⁴ informa, o grupo quebrou convenções da dança moderna ao explorar *task dances* (tarefas; movimentos cotidianos) e a ideia dadaísta radical de justaposição. A composição coreográfica da dança moderna foi questionada passando-se a explorar a improvisação através de gestos e ações cotidianas. Bogart e Landau (2005, p. 5) informam que um dos pontos fundamentais que unia o grupo era a crença numa arte não hierárquica e o uso de atividades em “tempo real”, desenvolvidas por meio de estruturas de jogos ou de tarefas guiadas. O grupo prezava por um funcionamento democrático, no qual todos os seus membros tivessem acesso igual à oportunidade de se apresentar. Nas improvisações, cada participante tinha o mesmo poder na criação de um evento. **O pensamento estético também era não hierárquico.** A música não ditava escolhas, por exemplo. E um objeto poderia ter a mesma importância que um corpo humano. A palavra falada tinha a mesma importância que um gesto e as ideias eram valorizadas de forma igualitária.

Uma das influências do grupo *Judson Dance Theater* foram as *performances* do grupo *Living Theatre*¹⁵. Ícone do teatro experimental norte-americano, este grupo foi fundado por Judith Malina e Julian Beck, em 1947. Ainda hoje o grupo, liderado por Malina, que tem oitenta e sete anos de idade, continua a produzir *performances*. Os ensaios do grupo podem ser presenciados por quem queira, em Nova York, bastando se dirigir à sede do *Living Theatre*. Malina foi aluna do encenador alemão Erwin Piscator, herdando o gosto pelo teatro épico e político. O *Living Theatre* produz *performances* que prezam pelo

¹⁴ “(...) broke with the conventions of modern dance by exploring task dances and the Dadaist idea of radical juxtaposition”. www.movementresearch.org

¹⁵ “A música, as artes plásticas e o teatro não se constituíam tão somente em um reflexo dessas propostas e práticas inovadoras – eram, antes de tudo, o próprio meio de experimentação de suas possibilidades. (...) Assim, as artes tratavam de inquietar e estimular a ação, desconstruindo as situações habituais de recepção das obras e os limites convencionais entre elas e o espectador, seja pelos happenings promovidos pelos artistas plásticos, seja pela (re)atualização de formas interativas de teatralidade, ou ainda pela utilização do rock como estímulo à vivência comunitária dos valores alternativos dos jovens. Experiências como as do grupo Living Theater, de Julian Beck, desafiavam os limites entre a criação estética e a vida cotidiana”. (Pereira. In: TRINTA ANOS DE 68, 1998)

engajamento corporal do ator e sua atitude política, em busca de mudanças sociais, além de estimular a participação do espectador. O grupo veio ao Brasil, na década de 1970, a fim de participar de um dos festivais de inverno da UFMG, em Ouro Preto (MG). Na ocasião, seus integrantes foram presos e deportados:

Noite. Sonhos. Motim. Noite. Noite. Trabalho. Sempre. Motim.
Revolta dos escravos. Noite. Motim. Prisão. Falo da vida e da morte.
Falo. Escrevo. Noite. Círculos. Sonhos circulares. Prisão. Na prisão
nos tornamos prisioneiros até nos nossos sonhos. Sonho com a fuga.
Mas é sempre só um sonho. Noite. Trabalho. Trabalho. Fuga. Fuga.
Prisão. Noite. Prisão. Armadilha. Noite. Motim. Revolta.

Revolta? Como?

Infundir. Estudar. Organizar. Mobilizar. Amar. Agir.

Irromper para fora da prisão, o teatro, dentro do mundo.

(Julian Beck. Cella de Detenção, DOPS - Departamento de Ordem
Política e Social - Belo Horizonte, Brasil, 1 de agosto de 1971)
(FRAGMENTOS DA VIDA DO LIVING THEATRE)

Pude assistir, durante estágio de pesquisa em Nova York, a uma *performance* do grupo, com atuação de Malina e da *performer* italiana Silvia Calderoni, que discutia a história do grupo. Em um momento da *performance*, Calderoni pediu a um dos atores antigos do *Living Theatre* para entrar em cena. Ele, por sua vez, se dirigiu a mim na plateia e pediu que eu desenhasse o contorno de seu corpo no chão, que estava coberto por papéis brancos. Ao final da *performance*, todos os espectadores foram convidados a se dirigir ao espaço da cena, escrever e desenhar no papel, principalmente palavras relacionadas à liberdade. Assisti também ao ensaio de uma nova produção dirigida por Malina, com atores jovens. A *performance* discutia a questão do lucro e da mais-valia. Durante o ensaio, Malina pediu que eu entrasse em cena, determinando que ali não havia espaço para assistir e sim, para participar. A abordagem de Malina foi ríspida e tive que escolher entre participar ou deixar o espaço do *Living Theatre*.

Conforme um texto de Julian Beck informa, a missão do grupo é: “Questionar/quem somos nós para o outro no ambiente social do teatro,/ desfazer os nós/ que levam à miséria,/ distribuir a nós mesmos/ sobre a mesa do público/ como pratos em um banquete,/ nos colocar em ação/ como um vórtex que puxa o/ espectador para ação,/ disparar mecanismos

secretos do corpo,/ passar através do prisma/e sair um arco-íris,/insistir que o que acontece nas prisões importa,/ chorar “Não em meu nome!,”/ na hora da execução,/deslocar do teatro para a rua e da rua para o teatro./Isto é o que o *Living Theatre* faz hoje./Isto é o que sempre fez.¹⁶”

Steve Paxton, integrante do *Judson Dance Theater* e do *Grand Union*, contou sobre a influência do *Living Theatre*:

As an environment it was very permissive and form oriented. The Living Theater was talking about prison reform and doing plays like *The Connection*¹⁷. It was where I first saw the peace symbol, where I first saw dope smoked. And I was trying to find concepts that hadn't been dealt with by these people, who we thought had already done everything. (Paxton. In: BANES, 1987, p. 58-59)

Naquele momento, o *Living Theatre* tinha sua sede no mesmo prédio no qual Merce Cunningham tinha seu estúdio.

¹⁶ *Our mission: To call into question /who we are to each other in the social environment of the theater, /to undo the knots/ that lead to misery,/to spread ourselves/across the public's table/like platters at a banquet,/to set ourselves in motion/like a vortex that pulls the/spectator into action,/ to fire the body's secret engines,/to pass through the prism/and come out a rainbow,/to insist that what happens in the jails matters,/to cry "Not in my name!"/at the hour of execution,/to move from the theater to the street and from the street to the theater./This is what The Living Theatre does today./It is what it has always done (Julian Beck) www.livingtheatre.org*

¹⁷ “*The Connection* was a groundbreaking 1959 off-Broadway play from New York City's Living Theater group, written by Jack Gelber, that cast jazz musicians as heroin addicts waiting for a score. Artists that passed through the play included pianist **Freddie Redd** (who composed the original score), also saxophonist **Jackie McLean**, tenor saxophonist **Tina Brooks**, and pianist **Cecil Taylor**. *The Connection* was made into a 1961 movie directed by Shirley Clarke, who would go on to film the adaptation of Warren Miller's controversial Harlem-set novel *The Cool World*.” (<http://indianapublicmedia.org/nightlights/the-connection/>)



Cartazes – Exposição Museu Reina Sofia – Madrid 2013 (foto da autora)

As aulas de composição de Robert Dunn, que originaram o coletivo *Judson Dance Theater*, foram ministradas no estúdio de Merce Cunningham:

In the fall of 1960, I began a series of four courses (workshops, what have you) in choreography at the Merce Cunningham Studio, then at the corner of 14th Street and 6th Avenue, a building shared by the Living Theatre. These classes continued to the spring of 1962, immediately followed by the first “Concert of Dance” at the Judson Church, and a class taught by Merce Cunningham in which his Suite by Chance was reassembled in several versions by groups of dancers tossing coins to determine choices and sequences of movement from his original tables. For me, the ‘Judson’ experience began with the first of these classes and ended in October of 1964, after a fifth class given at the Judith Dunn Studio, with the appropriately titled Last Point, an evening-long dance by Judith Dunn, performed at the Judson Church, with multi-screening of films by Gene Friedman and a verbal score composed and read over a public-address system by myself.

(DUNN, ROBERT In. MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, n. 14)

Nesse período, a dançarina Lucinda Childs criou o solo *Carnations* (1964) que descreveu da seguinte forma: “*Carnation é uma tentativa de fazer uma dança com tudo menos movimentos de dança. Consiste em objetos que consideramos comuns e para mim foi muito interessante ver como estes objetos ficariam em um contexto teatral*¹⁸”. Mais tarde, Childs colaborou com o diretor teatral Robert Wilson, criando coreografias para a peça *Einstein on the Beach*, com composições musicais de Philip Glass. Já a dançarina Trisha Brown, após

¹⁸ Essa afirmação foi transcrita do documentário “A dança do século: a dança moderna e pós-moderna norte-americana”, transmitido no Brasil pelo canal de televisão GNT.

dançar com Ann Halprin em São Francisco, tornou-se uma das principais criadoras da dança pós-moderna e explorou os movimentos cotidianos em espaços não convencionais como telhados e paredes de edifícios.

Durante estágio de pesquisa em Nova York, pude acompanhar uma série de vídeos, palestras, espetáculos de dança e *workshops* em comemoração aos cinquenta anos de aniversário do grupo *Judson Dance Theater*¹⁹, promovido pelo estúdio de dança *Movement Research*. Em um debate no *New Museum*, Yvonne Rainer lembrou que a Guerra do Vietnã estava ocorrendo e que isto foi bastante marcante para eles. No mesmo debate, Aillen Passloff afirmou que havia uma urgência para falar e fazer, conscientizando-se a respeito do poder do ato de mover.

Na mostra comemorativa de vídeos, no *Anthology Film Archives*, em Nova York, foi exibido uma série de trechos de *performances* e ensaios do *Judson Dance Theater*, da década de 1960. Pude notar que o chamado movimento cotidiano ou banal (*pedestrian movement*) corresponde a um ato de despir, excluindo movimentos do ballet clássico e de técnicas de dança moderna. No entanto, mais do que isso, me pareceu que havia um aspecto lúdico misturando sons, movimentos e gestos. Outra característica frequente, era a proximidade entre *performer* e espectador. No solo referido acima, *Carnation* (1964) de Lucinda Childs, por exemplo, a dançarina manipula objetos usados no cotidiano como um saco plástico, uma caixa de arame, pregadores de roupas e esponjas de cozinha. A peça de dança foi composta pela manipulação e

¹⁹ Como parte da programação organizada pelo *Movement Research*, em parceria com o *Danspace Project*, pude assistir em Nova York à diversas *performances* realizadas por dançarinos que participaram do *Judson Dance Theater*, na programação nomeada *Plataform 2012: Judson Now*. Assisti à improvisação: *That Fish is Broke*, com atuação de Simone Forti, Brennan Gerard e Terrence Luke Johnson. Assisti aos trechos de vídeo e *performances* ao vivo: *16 Milimeter Earrings* (1966), *Selections from Shards: music, images and movements from 1969-1973*; *Excerpts from Songs of Ascension* (2008), com concepção e atuação de Meredith Monk e participação de seu grupo vocal. E também à: *As Holy Sites Go/duet*, coreografado e dirigido por Deborah Hay. E também, aos ensaios abertos da *performance The Matter 2012: Art and Archive*, dirigida por David Gordon. Esta última, foi um trabalho reconstruído e apresentado na *Judson Church*, em 1962; no *Cunningham Studio*, em 1972; na *Paula Cooper Gallery*, em 1975; na *Camera Mart*, em 1979; no *BAM Opera House*, em 1983. No *MOMA – The Museum of Modern Art*, como parte da programação *Some sweet day*, assisti às *performances Satisfying Lover* e *State*, de Steve Paxton; *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel. Devido a passagem do furacão *Sandy*, por Nova York, a última apresentação da série de *performances* promovidas pelo *Movement Research* e pelo *Danspace Project*, foi adiada para janeiro de 2013. Assim, pude ver em janeiro as *performances* de Yvonne Rainer and Group: *We Shall Run* (1963); *Assisted Living: Good Sports 2* (2011); *Assisted Living: Do You Have Any Money? – performances – Danspace*, de Yvonne Rainer. Na programação do *BAM – Brooklyn Academy of Music*, pude assistir às *performances – Newark (Niweweorce)*; *Set and Reset; I'm going to toss my arms if you catch them they're yours*; *Homemade*, da Trisha Brown Dance Company.

transformação desses objetos usando a cabeça, o rosto, as mãos e as pernas numa abordagem teatral.



Lucinda Childs – *Carnation*

Em outro vídeo, foi mostrado um ensaio do grupo *Judson* que incluía a presença de Yvonne Rainer. Nesse ensaio, os dançarinos improvisavam movimentos manipulando e criando jogos com travesseiros.

Formaram-se dois coletivos de improvisação, nos anos de 1970, que merecem ser mencionados: o *Grand Union* e o *National History of the American Dancer*. De acordo com Banes (1987, p. 203), o *Grand Union* era um coletivo de coreógrafos/*performers* que, durante os anos de 1970 à 1976, realizava improvisações em grupo envolvendo a dança, o teatro, bem como a teatralidade na dança e na *performance*. O grupo se juntou a partir de um trabalho proposto por Yvonne Rainer, nomeado *Continuous Project – Altered Daily* – e foi composto por Becky Arnold, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Lloyd Dilley, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Conforme Banes (1987) informa, o *Grand Union* usava algumas estratégias comuns à Marcel Duchamp, aos dadaístas e à aqueles que faziam *Happenings*: expandiam os materiais e formas de seus trabalhos incorporando objetos e gestos da vida cotidiana; usavam imagens e sons da cultura popular; criavam trabalhos longos e desconexos, com uma constante mudança de imagens e significados. Já o *National History of the American Dancer*, foi formado em 1971, por mulheres, incluindo Mary Overlie, criadora do sistema de improvisação *Six Viewpoints*.

■ *Contato-Improvisação*

O dançarino Steve Paxton criou nesse período, na década de 1970, a abordagem de movimento *Contato-Improvisação*. Nancy Stark-Smith, Lisa Nelson e Daniel Lepkoff foram alguns de seus colaboradores.

A dança *Contato-Improvisação* se inicia através do estabelecimento de duetos, de forma improvisacional, ou seja, as parcerias são estabelecidas no momento da dança, quando um dançarino deve se sentir atraído, conectado a outro. Através do contato físico estabelece-se um diálogo, no qual um dançarino irá oferecer suporte para o corpo do outro. A movimentação se dá em torno da troca de pesos gerando um estado de alerta constante para o suporte, conduzir o corpo para o chão e dançar junto mantendo o contato da pele. O toque das mãos é limitado, já que não se permite que um dançarino prenda o outro ou o segure de forma a impedir o fluxo do movimento. O que se vê, ao assistir duas pessoas dançando *Contato-Improvisação* é uma movimentação que, em alguns momentos, parece envolver riscos, já que corpos de pesos e estaturas diferentes estabelecem duetos com carregamentos e suporte. Porém, ao experimentar o processo de aprendizado dessa abordagem percebe-se que há um amplo trabalho de conscientização do movimento para que se utilize a estrutura óssea do corpo como base e apoio para o peso do outro. Percebe-se, também, que a pele atua como um guia dos dançarinos, o quê permite o estabelecimento do fluxo da movimentação:

The dancers transmit information to each other about their situation through touch; each partner remains aware of gravity through contact with the floor; and the dancers “touch themselves, internally”, by maintaining concentration throughout the body. Balance in this system, unlike most dance techniques, is always relative to the supporting part of the body – whether it is the foot, shoulder, back, or head. (BANES, 1987, p. 65)

Dessa maneira, não importa tanto se um corpo aparentemente frágil e pequeno suporta outro pesado e grande, contanto que ambos estejam conscientes dos apoios ósseos e desenvolvam a escuta (percepção e atenção) pelo toque; escuta de si, do outro e do espaço. A técnica envolve rolamentos e finalizações de quedas do Aikidô, arte marcial japonesa, além de movimentos similares aos acrobáticos.

O vídeo *Fall after Newton*, exibido na programação de cinquenta anos de aniversário do *Judson Dance Theater*, mostrou Steve Paxton e Nancy Stark Smith realizando os duetos iniciais da prática Contato-Improvisação. O narrador do vídeo, Steve Paxton, enfatizou a procura por reajustar os sentidos, o trabalho com a experiência direta e o prazer de mover e dançar.

Em 2012, apresentei uma comunicação na conferência *Somatics & Technology*²⁰, na Universidade de *Chichester*²¹, ao sul da Inglaterra, com duração de dois dias. No segundo dia, ocorreu, pela manhã, uma palestra da convidada Nancy Stark Smith. Esta dançarina é também co-fundadora do jornal de dança e improvisação *Contact Quartely – a vehicle for moving ideas*, além de co-dirigir as publicações da *Contact Editions*. Durante a tarde, Smith coordenou um evento que se repete anualmente, no solstício de verão europeu e norte-americano, nomeado como *Global Underscore*. Esse evento ocorre simultaneamente, em várias cidades do mundo, há mais de dez anos. Ao iniciar e finalizar o trabalho, os dançarinos se voltam para a direção de outros países, em relação a aquele em que se encontram. O desenvolvimento do *Underscore*, como um modo de trabalho com a improvisação pelo movimento, em 1990, partiu de inquietações de Smith sobre a relação entre o tempo do corpo e o tempo do relógio. A prática, em *Chichester*, reuniu diversos dançarinos para a improvisação seguindo um roteiro guiado por Smith, durante toda a tarde. Geralmente, o *Global Underscore* ocorre sem a presença de observadores, mas por ter sido realizado durante a conferência *Somatics & Technology*, abriu suas portas para a presença de quem quisesse assistir ao todo ou a partes da prática. Foi muito interessante presenciar a vitalidade de Smith e também sua condução generosa do Contato-Improvisação, numa atualização da abordagem.

▣ *O treinamento do dançarino e sua performance*

Considerando o contexto da história da dança apresentado, pode-se perceber uma **mudança na concepção do treinamento do dançarino e de sua performance**. Conforme Bales

²⁰ <http://somaticstechnologyconference2012.com>

²¹ www.chi.ac.uk/dance ; www.chi.ac.uk/performingarts

esclarece, após o movimento do *Judson Dance Theater*, nos Estados Unidos, passou-se a uma concepção mais ampliada desse treinamento, com a inclusão das práticas de educação somática. Nessas mudanças, houve ainda uma investigação das relações possíveis entre coreógrafo-dançarino, dançarino-espectador.

Bales (2008) apresenta uma lista a fim de sugerir possíveis pares de palavras que refletem ideias opostas ou justapostas e complementares. Seu intuito era, de forma descompromissada e criativa, mostrar diferenças entre concepções mais restritas e rigorosas do ensino da dança, com outras mais abrangentes e multidisciplinares. Cito parte da lista:

anatomy-centered	image-centered
articulate, separate	full-body, holistic
attention to inner impulses	“shape oriented” “imitating form”
Highly structured	Improvisatory
Highly stylistic	Generic
Hyper-personal	Impersonal
ironic, campy, put-on	sincere, earnest
meditative repetition	discovery through invention
Muscle	Bone
musical, rhythmic, aural	Kinesthetic
ornate, baroque, decorated	minimal, simple, spare
Playful	serious, disciplined

(BALES E NETTL-FIOL, 2008, p. 18)

O primeiro par de palavras quase provoca dúvidas. No entanto, parece que Bales opõe práticas que são regidas por uma visão holística do corpo, considerando sua anatomia e potencial de movimentação individual, à outras que, pelo rigor técnico e busca da virtuosidade, parecem regidas por uma imagem ideal do corpo e do movimento. É interessante pensar que as palavras reunidas por ela, que correspondem às experimentações da dança pós-moderna e da educação somática, contém em si uma ideia de liberdade, de jogo e de movimentação mais próxima da cotidianeidade. Nessa pesquisa de movimentos, a improvisação é utilizada como uma abordagem no ato criativo, além da investigação da estrutura do corpo privilegiando o direcionamento e suporte ósseo e não a força muscular.

Houve um aumento significativo da inclusão de práticas somáticas no treinamento em dança nos Estados Unidos, entre os anos de 1960 e 1970. De acordo com Bales e Netti-Fiol (2008, p. 32), aumentou-se, a partir dessas décadas, os estudos de abordagens do corpo e movimento como *Consciência pelo movimento (Feldenkrais)*; *Técnica de Alexander*; *Fundamentos Bartenieff*; *Body-Mind Centering*; *Release*; e, mesmo, práticas ancestrais ou tradicionais como *yoga* e *Chi Gung*. Podemos dizer que a atenção à essas abordagens, que ocorreu também na Europa, influenciou as práticas brasileiras.

Há uma **referência constante a processos de cura nas práticas somáticas**: “Part of the appeal of somatic education, whether in the early part of the twentieth or twenty-first centuries, stems from the rhetoric of healing, paring down to the essentially human or individual, offering a path to self-discovery or growth” (BALES e NETT-FIOL, 2008, p. 32).

Strazzacappa esclarece que o termo *Educação Somática* foi definido por Thomas Hanna, em um artigo datado de 1983, como um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente (2009, p.48). O uso do termo foi gradualmente consolidado a partir de 1989, após a realização de simpósios. Da mesma forma, a terapeuta corporal Bonnie Bainbridge Cohen, que desenvolveu a abordagem somática *Body-Mind Centering* afirmou:

(...) I derived this word ‘somatization’ from Thomas Hanna’s use of the word ‘soma’ to designate the experienced body in contrast to the objectified body. When the body is experienced from within, the body and mind are not separated but are experienced as a whole. While Tom spoke of this during the 60’s, his first book utilizing the term ‘soma’ was *Bodies in Revolt* which came out in 1970. Tom coined the term ‘somatics’ in 1976 when he founded and named *The Somatics Magazine-Journal of The Bodily Arts and Sciences*. ‘Somatics’ also names a field of study- the study of the body through the personal experience perspective. *Body-Mind Centering* is a small part of this burgeoning field. (BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 1)

A fala de Bainbridge Cohen é clara: A *Educação Somática* ou as *abordagens somáticas* nomeiam **um campo de estudos do corpo pela perspectiva da experiência pessoal**. Para Strazzacappa, a divulgação do uso deste termo no Brasil, deve bastante ao trabalho de Klaus e Angel Vianna. Esses dançarinos buscaram o ensino e a prática da dança privilegiando a capacidade particular, momentânea e processual do indivíduo.

No entanto, é interessante notar, conforme mostra Strazzacappa, que as técnicas de movimento reunidas sob o nome *Educação Somática* não surgiram com fins estéticos. Diferentemente, por exemplo, de técnicas de dança, em que o dançarino aprende um padrão de movimento e adapta seu corpo para um determinado propósito estético. A maior parte das abordagens somáticas foi desenvolvida por pessoas que sofreram algum tipo de lesão para a qual a medicina tradicional não ofereceu tratamentos eficazes. Strazzacappa afirma, porém, que esse fato não pode ser considerado como uma condição *sine qua non* para o desenvolvimento de abordagens somáticas, mas sim, como uma característica comum das práticas até aqui desenvolvidas. Coincidência no mínimo interessante, já que não só conduziu a processos alternativos de cura, como também influenciou práticas de preparação para o ator e o dançarino, aplicadas junto a outras técnicas de movimento com fins estéticos.

Num breve levantamento, tomo os nomes dos criadores e suas motivações em algumas abordagens somáticas. A *Técnica de Alexander* foi desenvolvida por um ator, Matthias Alexander, que buscou solucionar seus problemas vocais. Hoje a *Técnica de Alexander* é largamente utilizada no trabalho de prevenção de lesões e desgastes musculares para musicistas, por exemplo. A abordagem *Feldenkrais*, foi desenvolvida pelo israelense *Moshe Feldenkrais*, após sofrer uma grave lesão no joelho; ele era físico e engenheiro, praticante de ju-jitsu e judô. A *Eutonia* foi desenvolvida por *Gerda Alexander* que sofria febre reumática e endocardite; a abordagem tem como propósito regular o tônus muscular. *Pilates* foi criado por *Joseph Pilates* que tinha raquitismo, asma, febre reumática e previa o seu uso de cadeiras de rodas, tendo criado aparelhos improvisados para proporcionar movimentações. O *Rolfing* foi inicialmente desenvolvido por *Ida Pauline Rolf* para sanar seus problemas de saúde e de seus filhos. O *Rolfing* é uma abordagem pela manipulação que separa as fibras musculares agindo sobre a fásia muscular²², a fim de obter uma melhor postura do corpo. A *Ideokinesis* foi desenvolvida por *Mabel Todd* (após uma lesão na coluna), *Barbara Clark* e *Lulu Sweigard*. A abordagem *BMC – Body-Mind Centering*, conforme já mencionado, foi criada pela terapeuta ocupacional norte-americana *Bonnie Bainbridge Cohen*, que teve pólio em sua infância.

²² “A fásia muscular é uma lâmina de tecido conjuntivo que envolve cada músculo, com as funções de bainha elástica de contenção e de facilitar o deslizamento dos músculos entre si. A espessura da fásia muscular varia de músculo para músculo, dependendo de sua função. Às vezes a fásia muscular é muito espessada e pode contribuir para prender o músculo ao esqueleto”. <http://www.icb.ufmg.br/mor/anatoenf/sistema_muscular.htm>

Rebecca Nett-Fiol discute com dançarinos e professores sobre os pontos de relação entre a abordagem somática Técnica de Alexander e o ensino da dança. Ao longo da discussão, Nett-Fiol²³ conclui que **uma das principais questões do trabalho se refere aos hábitos que criamos**, de pensamento, de sensações, hábitos físicos e de realização de ações. Essa questão pode ser estendida para as variadas práticas somáticas e não se refere exclusivamente a Técnica de Alexander. Na discussão mencionada acima, outra dançarina continua a reflexão:

One of the things that seems so important to me from doing Alexander work is to understand the relationship between habit and posture and use of yourself. I've done a lot of studying about the mind in recent years, and I've come to understand that the mind is very prone to habits. That's the way it operates, so to counteract that habit-forming tendency of the mind, it's important to be conscious. And the reason for that is that we live in a culture that actually tends to guide you towards dysfunctional habits. We live in a society where there is a lot of stress, and having to be in a high alert state, but often, it never gets dissipated. How you deal with constant stress creates certain habits that are often holding habits in the body. And as they develop and continue, they actually increase in their dysfunctional effects on your body and your posture, so you create lots and lots of tension. (AIKEN, Chris. In: BALES e NETT-FIOL, 2008, p. 118)

No texto citado, o processo de consciência corporal se refere a uma tentativa de ação contrária a tendência à formação de hábitos da mente ou, podemos acrescentar, pelo menos, em direção à percepção desses hábitos. É claro que não há como viver sem hábitos, sem padrões corporais, pois eles auxiliam inclusive na organização do movimento. O hábito a ser combatido seria aquele próximo ao vício, tanto de postura, alinhamento, quanto de pensamentos, emoções. Conforme Sylvie Fortin esclarece, a Educação Somática realiza um trabalho através da consciência da propriocepção²⁴.

23 It becomes obvious that one of the key issues we are addressing in this work is habit. We need to become aware of habits that may be interfering with the optimal use of our whole selves – body, mind, and spirit. Habits of thought, habits of relying on physical sensations that may not be accurate, physical habits, habits of the ways we go about doing what we do. (NETT-FIOL, 2008, p. 118)

²⁴ “**Propriocepção** também denominada como **cinestesia**, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno.”(fonte: Wikipédia)

Para Fortin, há vários interesses ao se praticar a Educação Somática, sendo um deles a prevenção de machucados. Os dançarinos profissionais seguem um treinamento rigoroso e, muitas vezes, sofrem lesões decorrentes do uso extenuado da estrutura músculo-esquelética. A Educação Somática, por meio da consciência da propriocepção, leva os dançarinos a respeitarem mais a essas estruturas. As práticas somáticas proporcionam, segundo Fortin, um ganho na capacidade técnica dos dançarinos. Isto porque, ao tornarem-se mais conscientes da organização corporal, os dançarinos adquirirão mais opções de movimentos. Deixam-se hábitos físicos e desenvolvem uma percepção refinada sobre os próprios potenciais.

Fortin esclarece que o professor/ condutor da prática, pode aplicar a Educação Somática de diversas formas, já que tem à sua disposição muitos procedimentos metodológicos. A fim de desenvolver a propriocepção, que implica em sentir o próprio corpo, o sentido do toque será usado, bem como a visualização, a imaginação e informações factuais sobre a anatomia do corpo. O objetivo é desenvolver a sensibilidade física e a ação sobre o mundo. Ganhar, assim, múltiplos usos de si mesmo e ter opções para agir o mais eficientemente possível no mundo. Logo, para Fortin, **se mudarmos nossas percepções de visão e audição, modificaremos as nossas condições somáticas globais e, também, a nossa relação com o mundo.**

Aproximando-se dessas ideias, Bonnie Bainbridge Cohen²⁵ define a abordagem *Body Mind-Centering (BMC)*, por exemplo, como uma jornada experimental pelo território vivo e mutante do corpo. Neste percurso, a mente é a exploradora – nossos pensamentos, sentimentos, energia, alma e espírito. Através desta jornada, nós somos levados a um entendimento sobre como a mente se expressa através do corpo em movimento. O *BMC* é um modo de estudo da anatomia corporal por meio da percepção do corpo em movimento.

Bainbridge Cohen afirma que o nosso corpo move como a mente se move. Enfatiza que a qualidade de qualquer movimento é uma manifestação de como a mente está se expressando através do corpo no momento. Assim, quando direcionamos a mente ou a atenção a diferentes

²⁵ “Body-Mind Centering (BMC) is an ongoing, experiential journey into the alive and changing territory of the body. The explorer is the mind - our thoughts, feelings, energy, soul, and spirit. Through this journey we are led to an understanding of how the mind is expressed through the body in movement.” (BAINBRIDGE COHEN, 1993, p.1)

partes do corpo e iniciamos o movimento por essas partes, podemos mudar a qualidade de movimento.

O movimento pode ser um modo para observar a expressão da mente através do corpo e pode também ser um caminho para realizar mudanças na relação corpo-mente. Bainbridge Cohen afirma que no BMC, a centralização é um processo de equilíbrio e não um fim em si. O balanciamento é baseado no diálogo e o diálogo é baseado na experiência²⁶. Nesse processo é importante perceber a relação entre o menor nível de atividade dentro do corpo e o maior movimento externo do corpo. Essa abordagem influenciou vários dançarinos, como por exemplo, os criadores do Contato-Improvisação. Para esta tese, interessa a ideia de transformação de hábitos corporais e mentais pelo movimento que o *BMC* apresenta ao abranger os sistemas do corpo, a memória relacionada ao toque e ao movimento. Essa transformação pode corresponder à superação e conduzir à ação.

■ *Desdobramentos do Judson Dance Theater: a abordagem de improvisação e composição Viewpoints*

Conforme visto, as práticas de dança desenvolvidas pelo grupo *Judson Dance Theater* contribuíram para um processo de quebra da hierarquia na criação. Levaram ao aumento da inclusão das abordagens somáticas na preparação do dançarino, à modificações no entendimento sobre seu treinamento, à criação do Contato-Improvisação. Outro desdobramento, foi a sistematização de elementos da improvisação em dança, nomeada *Six Viewpoints* e uma derivação, *Viewpoints*, que vem sendo mais utilizada na criação teatral.

A abordagem *Six Viewpoints* foi sistematizada pela coreógrafa e diretora teatral norte-americana Mary Overlie²⁷. Em 1979, Overlie mostrou sua abordagem para outra diretora teatral,

²⁶ “In BMC, ‘centering’ is a process of balancing, not a place of arrival. This balancing is based on dialogue, and the dialogue is based on experience” (BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 1).

²⁷ “Mary was born in Terry, Montana and is the first to admit that the geography of Montana continues to influence who she is, what she does and how she does it. She spent time in San Francisco working with Jane Lapiner. She met Yvonne Rainer and then made her way to New York City where she began making work as part of the Soho minimal conceptualists. She was highly influenced by the work of the Judson Dance Theater of the late 1960s and

Anne Bogart. Naquele momento, ambas eram professoras na escola de graduação em teatro, setor nomeado *Experimental Theater Wing*, na *Tisch School of the Arts, New York University*. Mary Overlie mudou-se de Nova York para a Europa, onde morou por dez anos. Nesse período, Anne Bogart, junto à coreógrafa Tina Landau desenvolveu e recriou a proposta de Overlie. Bogart e Landau nomearam essa sistematização como *Viewpoints*. Mesmo que Anne Bogart se refira sempre à Overlie quando discorre sobre a criação da metodologia, os *Viewpoints* passaram a ser associados ao trabalho de Bogart.

Bogart juntou-se ao diretor teatral japonês Tadashi Susuki e criou o grupo *SITI Company*, em Nova York. Originalmente, o projeto da *SITI* era de uma colaboração intercultural, como um instituto de verão. Aos poucos, estabeleceu-se como uma companhia, mas a colaboração de Susuki durou apenas quatro anos. Essa companhia teatral realiza os treinamentos de ator - *Método Susuki e Viewpoints* – além de criar diversos espetáculos. Bogart é Professora na *Columbia University*. Overlie voltou a trabalhar em Nova York, aonde é hoje, novamente, Professora na *Tisch School of the Arts, New York University*.

Bogart e Overlie começaram a trabalhar em contextos parecidos, em Nova York. Na introdução do livro *The Viewpoints Book*, de Bogart e Landau, a criação da metodologia é associada ao conjunto de experimentações nas artes, nas décadas de 1960 e 1970, em Nova York, já mencionado nesta tese. Banes destaca os acontecimentos do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970:

The years 1968-73 were a transitional period in which at least three more themes were developed: politics, audience engagement, and non-Western influence. Political themes of participation, democracy, cooperation, and ecology, although often implicit in the early sixties, were now made explicit as theater and dance become more political, the political movements of the late sixties – anti-war, black power, student, feminist, and gay groups- used theatrical means to stage their battles. (BANES, 1987, p. xix)

Overlie participou das experimentações do grupo de dança *Judson Dance Theater*, em seus estágios mais tardios: “Dancers were never seen as creative people or artists. Part of what

early 1970s and formed a company from 1976 to 1980. She has taught at NYU for thirty years and has spent a large amount of time in Europe, in particular in Holland and Austria, where her influence spread.” (In: BOGART, 2012, p. 469-470)

happened with Judson is that every dancer was seen as an artist with their own creative voice. (...) I could be seen as an artist and take myself seriously and come up with my own statements, my own prose, my own process” (Overlie. In: BOGART, 2012, p. 477).

Outras influências para a sistematização dos *Six Viewpoints* e dos *Viewpoints* teriam sido dançarinas que também participaram do grupo *Judson Dance Theater* e que estão ligadas à dança pós-moderna norte-americana, com as quais Overlie e Bogart trabalharam. As dançarinas referidas são: Aileen Passloff, Ann Halprin, Debora Hay e Barbara Dilley – a última formou com Overlie²⁸ o grupo *Natural History of the American Dancer* (1971). Aileen Passloff, por exemplo, foi professora de Bogart. Em um de seus livros, Bogart afirma que os estudantes de Passloff eram incentivados a criar trabalhos baseados em sonhos, objetos e mesmo propagandas. Havia um interesse em aplicar teorias da pintura, arquitetura, música e cinema ao teatro. Aileen parece ter inspirado Bogart a investigar o papel criativo de cada *performer*.

Bogart e a coreógrafa Tina Landau publicaram o livro *The Viewpoints Book*, no qual apresentam uma série de práticas constituindo um manual para o trabalho com esse sistema. Não só são descritos exercícios, como é sugerido como se dirigir a um grupo de *performers* ou de alunos, no momento da condução da prática e também por quanto tempo praticar cada sessão de exercícios. Certamente, a publicação do livro contribuiu para associar o nome de Bogart à metodologia. É interessante notar que o livro apresenta uma sistemática de trabalho, mas que muitos exercícios descritos ou objetivos buscados são realizados de outras formas em aulas de dança e de treinamento para o ator. Um exemplo disso, seriam os exercícios iniciais para ocupação e uso do espaço.

²⁸ Mary Overlie e Barbara Dilley têm também outros méritos em suas trajetórias. Essas dançarinas foram responsáveis pela criação de dois espaços voltados para a dança, que desenvolvem trabalhos importantes, em Nova York: o estúdio que oferece aulas de dança contemporânea, educação somática e improvisação – *Movement Research*, e, o estúdio voltado para apresentações de *performances* de dança e residência artística – *Danspace*, que ocupa o espaço de uma igreja – *St. Mark's Church in-the-Bovary, East Village*. Foram esses dois espaços que promoveram a programação de oficinas, debates, vídeos e *workshops* referentes aos cinquenta anos de aniversário do grupo *Judson Dance Theater*, em 2012, referida no capítulo anterior. No estúdio *Movement Research* há um informativo na parede pedindo aos frequentadores para conservarem o espaço e o chão, já que ali alguns dançarinos, como Trisha Brown, criaram importantes espetáculos de dança. A placa me chamou atenção pelo discurso que mostra um senso de conservação da memória das artes cênicas.

A abordagem de Overlie dos *Six Viewpoints* foi pensada para estruturar a improvisação em dança e foi, mais tarde, utilizada para criação teatral. Os *Six Viewpoints* se referem à: **Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História**. Bogart e Landau expandiram a proposta de Overlie, considerando os *Viewpoints* como um conjunto de nomes dados a certos princípios básicos do movimento. Bogart e Landau trabalham com nove *Viewpoints* físicos e uma série de outros, que estão em sub-categorias: **Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia**; além de *Viewpoints* vocais: **Tom, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre**. Os *Viewpoints* de Tempo compreendem: Tempo, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição. Os *Viewpoints* de Espaço abrangem: Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia.

Durante estágio de pesquisa em Nova York, pude realizar um *workshop/Master Class* com Mary Overlie, além de assistir a uma de suas aulas de técnica de dança e gravar uma aula-palestra sobre a criação dos *Six Viewpoints*, direcionada à seus alunos na universidade. Pude também assistir ao espetáculo *Trojan Women*, dirigido por Anne Bogart com a *SITI Company* e assistir ao debate entre Bogart e o filósofo Simon Critchley nomeado “Sobre verdade (e mentiras) na tragédia grega²⁹”.

O nome do *workshop/Master Class* conduzido por Mary Overlie foi: *Horizontal Structures*. Sua fala a respeito da estrutura não hierárquica buscada nos *Six Viewpoints* esclarece:

One day I was demonstrating for class with some empty coffee cups, and I lost control of them. I was making space in between them, but they were independent. They fell out of my hands onto the floor. That means they're horizontal. Horizontal is nonhierarchical. That thought about the horizontal has turned into a lab for me that I can either physically or mentally enter. I can enter it with people. It's an exploration about what goes on in the horizontal world, which we know very little about because we live in hierarchy. Our education is hierarchical. We live in hierarchical structures. So we know very little about the horizontal structure. (Overlie. In: BOGART, 2012, p. 477 e 478)

Essa estrutura não hierárquica buscada por Overlie, condiz com a influência recebida do grupo *Judson Dance Theater*. Ora, uma das buscas desse grupo era justamente **destituir a dança de**

²⁹ *On Truth (and Lies) in Greek Tragedy*, BAM – Brooklyn Academy of Music, 13 de dezembro de 2012; com Anne Bogart e Simon Critchley.

relações hierárquicas. Procurou-se **valorizar o dançarino enquanto criador,** independentemente do coreógrafo.

Overlie conta, por exemplo, sobre a influência que recebeu de Robert Dunn – professor de composição no estúdio de Merce Cunningham, cujas aulas levaram à primeira apresentação dos dançarinos que seriam conhecidos como o grupo *Judson Dance Theater*, conforme já mencionado. Overlie relata que em um *workshop* conduzido por ela e Dunn, pôde entender como seu trabalho funciona em relação à criatividade e passou a confiar mais no sistema *Viewpoints*. Suas inquietações mostram-se interessantes:

I had again been troubled by something in the View Points (*sic*) theory. What troubled me did not have to do with the theory itself but with its relationship to creativity. I wanted to know how the brain works when it is being creative, since the idea in the creative act is to move away from what is known into what is unknown. I am not talking about art. Art is partly working with the known and partly with the unknown, but pure creativity works towards the unknown. How does the brain work toward the unknown or in the unknown and what is the relationship of that type of activity to working in and with structures and process.

(Overlie. In: MOVEMENT RESEARCH PERFORMANCE JOURNAL, n. 14)

Overlie afirma que os *Viewpoints* correspondem a uma linguagem, sendo um sistema fluído que não estabelece regras para a criação. Através de uma observação de Dunn, Overlie passou a perceber que o sistema pode ser também uma ponte para a liberdade do artista, se ele apropriar-se desta linguagem e confiar em si mesmo para criar seu próprio material. Na aula-palestra gravada, Overlie associou também a estrutura não-hierárquica buscada nos *Six Viewpoints*, com **a necessidade de pensar a educação de forma não-hierárquica.**

A sistematização de princípios básicos do movimento para improvisar, proposta pelos *Viewpoints*, pretende oferecer uma ferramenta ao *performer* para compor no espaço. Ao mesmo tempo, a metodologia enfatiza o trabalho em conjunto de um determinado número de pessoas. O diretor teatral ou coreógrafo que conduz uma prática de *Viewpoints*, colabora para a composição a partir do material produzido pelos *performers*. No contexto nova-yorkino, esse modo de trabalho em colaboração caracteriza a cena experimental, que diverge de diversas produções ligadas a um pensamento da indústria cultural, como aquelas do circuito da Broadway. De

acordo com Overlie³⁰, os *Viewpoints* modificam a forma com que as pessoas trabalham juntas no palco. A estrutura não hierárquica tem também outras influências. Overlie se refere ao local aonde nasceu e cresceu, Montana³¹, como um grande influenciador. Mesmo não se considerando uma praticante constante da meditação Budista, considera também esta influência.

Overlie está interessada na intersecção entre dança, teatro e artes visuais. Conforme sua fala:

(...) In the Viewpoints theory there's a part of a bridge. The very first step on the bridge is called News of a Difference, which comes from meditation. News of a Difference is letting your thoughts refine until they're clarified into a thought and then you transcend. The more I look at this chair, the more possibilities will come out of it. I could find a lifetime of work in this chair. It's a way of talking about what an artist does: look at something and familiarize themselves with it until they can develop a conversation and it can begin to give you ideas. That's a visual arts thing that's been applied to theater now through Viewpoints. (Overlie. In: BOGART, 2012, p. 486)

Na aula-palestra gravada, Overlie também relacionou esse primeiro passo, nomeado *News of a Difference*, à meditação. Para Overlie, a meditação leva a um frequência mental que permite uma ampliação da percepção. Esse estado leva a um aumento da observação e atenção. Overlie afirmou que esta é uma era do observador-participante: o artista é treinado para observar e participar, além de incluir os espectadores na jornada. Uma vez que o artista aprende os *Six Viewpoints*, pode iniciar diferentes processos de criação teatral por cada um deles, já que é uma ferramenta técnica. Overlie destacou ainda o caráter de afecção do teatro – a capacidade de mudar a percepção dos espectadores. Hoje há estudos sobre os neurônios-espelho³², aos quais ela se referiu, que mostram que o espectador, ao assistir a um espetáculo de dança, realiza uma atividade física tão grande quanto à dos *performers*.

³⁰ “Viewpoints changes the way people are together on stage”. (Overlie. In: BOGART, 2012, p. 472)

³¹ “**Montana** é um dos 50 estados dos Estados Unidos, localizado na Região dos Estados das Montanhas Rochosas. Montana é o quarto maior estado norte-americano em área, e o terceiro maior dos 48 estados contíguos. Apenas Alasca, Texas e a Califórnia são maiores. Apesar disto, Montana é um dos estados menos povoados do país, com uma população de 902 195 habitantes, de acordo com o censo americano de 2000, e uma densidade demográfica de 2,39 hab/km², respectivamente a sétima e a terceira menor do país”. (fonte: Wikipedia)

³² Ver, por exemplo, o artigo de SPERBER, Suzi Frankl: *O corpo do ator – sua memória, ação e movimento – e a recepção – à luz da teoria dos neurônios-espelho*. Ilinx – Revista do LUME, n. 2, nov. 2012.

Essas informações acima, condizem também com a citação anterior, na qual Overlie discorreu a respeito de sua percepção de estruturas horizontais ao manipular copos de café. No momento em que manipulava os objetos, Overlie percebeu que os copos tinham uma “vida própria”. A dinâmica da manipulação, provocava uma resposta cinestésica dos materiais. E também, conforme os modos e as formas provenientes da manipulação dos objetos eram estabelecidas relações diferenciadas no espaço, modificando-o. Se um objeto, como uma cadeira, pode proporcionar um número significativo de ideias para o *performer*, é justamente porque passa a ocorrer uma consideração sobre o espaço e sobre a representação. Daí a relação destacada com as artes visuais: parte-se de uma observação sobre o **espaço**. Para compor com o espaço, há uma dinâmica que se dá no **tempo**, por meio do **movimento**; geram-se **formas** que mesmo abstratas ou incompreensíveis, são modos de representação. Essas manifestações, as formas, podem ser combinadas em composições que estabelecem os outros fatores: **emoção** e **história**. Estão assim, enumerados os seis *Viewpoints*.

A questão da “vida própria” dos materiais pode ser pensada também como um encadeamento entre movimentos e ações de *performers* que ocorre na improvisação em grupo. Se um *performer* realiza movimentos no espaço, isso gera uma dinâmica de tempo específica, além de formas. Outros *performers* realizarão ações e movimentos que talvez possam ser consideradas como respostas cinestésicas aos movimentos do primeiro *performer*. Assim, acontece uma ligação entre os movimentos de todos numa improvisação coletiva, de forma instintiva, como reações físicas a algo que é proposto.

Conforme palestra de Overlie, a estrutura horizontal, não hierárquica, é como um haikai³³ – forma de poesia japonesa, de três linhas, na qual são apresentadas, geralmente, elementos justapostos que levam à formação de uma imagem sobre uma paisagem ou sobre as estações do ano. Isto leva a crer que a composição de uma cena a partir dos *Six Viewpoints*, é também uma combinação de seus elementos para produzir uma imagem em cena, como uma colagem de elementos.

Durante o *workshop* com Overlie, realizamos improvisações curtas, em grupos de quatro a cinco pessoas, nas quais erámos convidados a criar movimentos com uma sequência de três

³³ Como exemplo cito: “Salta uma truta/ Somente as nuvens/ Nadam no fundo do rio” (Onitsura).

Viewpoints. Os atores se organizaram em duas fileiras, uma de frente à outra. Ao iniciar a improvisação, cada ator adentrava o espaço cênico e realizava um movimento que era seguido pelo movimento do segundo ator e assim por diante. Antes de cada improvisação, Overlie propunha uma combinação dos *Viewpoints*, como por exemplo: Espaço, História, Emoção; ou, Tempo, Forma, História; etc. Depois dessa prática, discutimos brevemente sobre a dificuldade de estabelecer separações tão formais entre os elementos, já que um contém o outro. Realizamos em seguida, uma improvisação livre com o uso de objetos ou com apropriação dos diferentes locais do estúdio no qual foi oferecido o curso. Cada ator compôs uma sequência de movimentos com o objeto ou espaço tentando se apropriar dos *Six Viewpoints*. Após apresentações individuais, Overlie realizou diferentes montagens com a atuação de três atores realizando suas sequências simultaneamente. Outro exercício realizado consistiu-se na leitura em voz alta, de forma sequencial, de trechos de livros abertos aleatoriamente pelos atores. A leitura dos trechos deveria ser interrompida em uma frase ou uma palavra que sugerisse uma possível continuidade por outro ator. Foi interessante perceber a composição instantânea de um texto pelos atores.



Foto da autora na oficina de Mary Overlie.

A coreógrafa Tina Landau, que trabalha junto à Anne Bogart, destacou que ao usar os *Viewpoints*, os atores se tornam “coreógrafos da ação física”: “A informação que gera o movimento não vem de uma direção, tanto quanto uma resposta para o que já está acontecendo ao seu redor, no espaço do jogo³⁴” (Landau. In: DIXON, 1995, p. 25) (*tradução da autora*). Esta informação é interessante já que enfatiza o trabalho do *performer* como criador das ações e movimentos, em resposta ao jogo improvisacional no espaço, como já mencionado. Landau descreveu os nove *Viewpoints* conforme a abordagem que desenvolveu com Bogart. Muitas vezes, os exercícios podem ser realizados em grupo ocupando o espaço em linhas retas paralelas e formando raias.

³⁴ “The information which causes movement doesn’t come from a direction as much as a response to what is already happening around them in the playing space” (Landau. In: DIXON, 1995, p. 25).

● **Viewpoints de Tempo**

- **Tempo:** Está relacionado à velocidade em que o movimento decorre; se refere à rapidez ou lentidão em que acontece na cena. Para iniciar o trabalho com “Tempo”, pode-se, por exemplo, tomar qualquer ação e a realizar em várias velocidades. Aos poucos, deve-se notar que uma mesma ação física realizada em velocidades diferentes gera significados diferenciados. Uma maneira de perceber isto é trabalhar com extremos, como o tempo muito lento e o tempo muito rápido.

- **Duração:** Por qual período um movimento ou sequência de movimentos é realizado. A duração também se refere, no *Viewpoints*, a qual período o movimento é executado em um mesmo tempo.

- **Resposta Cinestésica:** Uma reação espontânea ao movimento que ocorre ao redor; o instante rítmico (“*timing*”) em que o *performer* responde a eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre a partir do estímulo aos sentidos. O foco do *performer* deve estar nos outros corpos no espaço. A decisão de mover ou permanecer parado deve ser feita quando o *performer* é afetado por outra pessoa que se move ou também permanece em pausa no espaço. Ex: Alguém bate palma em frente aos olhos do *performer* e ele pisca em resposta; alguém bate a porta e o *performer* impulsivamente se levanta da cadeira em que está sentado.

- **Repetição:** a repetição de algo no palco. Repetição inclui:

a) repetição interna (repetir um movimento dentro do corpo)

b) repetição externa (repetir a forma, tempo, gesto etc, fora do corpo) – pode-se repetir o movimento de uma ou mais pessoas ao redor; o próprio movimento ou mesmo, um som.

● **Viewpoints de Espaço**

- **Forma:** o contorno ou formato que o corpo do *performer* (ou corpos) faz no espaço. Toda forma pode ser dividida em:

a) linhas

b) curvas

c) uma combinação de linhas e curvas. Logo, há formas redondas, angulares ou mistas.

As formas podem ser também:

a) estáticas;

b) móveis no espaço.

E, as formas podem abranger:

a) o corpo no espaço

b) o corpo em relação a arquitetura criando uma forma;

c) o corpo em relação a outros corpos criando uma forma.

Há práticas descritas no livro *The Viewpoints Book* que visam o aumento da percepção dos *performers* à respeito das relações espaciais que seus corpos podem construir.

- **Gesto:** um movimento envolvendo uma parte ou partes do corpo. Podem ser feitos com as mãos, os braços, as pernas, a cabeça, a boca, os olhos, os pés ou outras partes.

Podem ser:

a) gestos de comportamento – privados ou públicos; são gestos da vida cotidiana: modos como as pessoas se movem e comunicam.

b) gestos expressivos – expressam um estado ou emoção; pertencem à vida interior.

- **Arquitetura** – ambiente físico em que você está trabalhando e como te afeta. O *performer* deixa que o movimento surja a partir de informações do ambiente, que o afetem. Divide-se em:

a) massa sólida (paredes, teto, chão, móveis, janelas, portas)

b) textura (da massa sólida) – do que são feitos os móveis e elementos do espaço ao redor.

c) luz (fontes de luz e sombra na sala)

d) cor (leva a criar movimentos a partir das cores do espaço)

e) objetos – movimentos e relações podem ser criados também com o uso de objetos.

- **Relação espacial:** distâncias e proximidades.

- **Topografia:** a paisagem, a ocupação do chão, o desenho criado pelo movimento no espaço. Inclui-se no trabalho com a topografia, o preenchimento do espaço pelos corpos, em diferentes níveis: alto, médio e baixo. Estabelece-se assim, uma paisagem tridimensional.

Se a arquitetura se refere ao ambiente em que o corpo está inserido, a topografia é relativa ao desenho gerado pelo corpo.

Segundo Landau, os *Viewpoints* podem ser praticados todos os dias nos ensaios. Pode-se fazer uma sessão de vinte minutos, por exemplo, de improvisação com ou sem temas. Quando há um tema, este inspira a movimentação sem a determinar, conforme uma música. No trabalho com um texto, as diretoras pedem uma sequência de movimentos com os *Viewpoints* para um ou dois atores. O texto será “colocado” no movimento. Assim, a forma é construída, mas a vida emocional das personagens permanece aberta. A encenação passa a ser o recipiente para o que ocorre na vida interior das personagens. Passa a haver uma série de camadas (*tracks*), como num filme. O movimento se liberta do texto - um é informado e se relaciona ao outro, sem ser o mesmo que o outro: “Há uma tensão entre o que é visto e o que é ouvido e, assim, o texto falado nos permite ver o texto físico mais claramente e o texto físico nos permite escutar o texto falado mais claramente³⁵” (Landau. In: DIXON, 1995, p. 25) (*tradução da autora*). A direção realiza a composição do espetáculo ao selecionar e organizar os elementos da linguagem teatral, criando um trabalho coeso para o palco. No processo de composição podem ser pedidas “tarefas” aos atores para criar cenas curtas e específicas.

De um *workshop* ministrado pela SITI Company, tem-se o relato:

Do quarto andar da janela onde acontecem os *workshops* da SITI Company os *performers* são estimulados a olhar para a rua e a reconhecer as relações intersubjetivas que se articulam a partir daquele recorte. Para onde vão/vem, como vão, como passam pelos outros, pelos carros, pelos prédios, pelas vitrines? Como andam e por que param? O que olham? Como são: a rua, os prédios, as janelas (dentro e fora), a arquitetura? A redescoberta do tempo/espço e seus entrelaçamentos, chave das improvisações constitui a experiência destes elementos em seu próprio corpo e são a fonte de toda composição discursiva. Esta descoberta vivencial e originária fundamentada na vida constitui o conhecimento dos *Viewpoints*, uma pedagogia que faz brotar do corpo inesgotáveis combinações de ações e reações para além do senso comum. (Lopes. In: MELE et al., 2010, p.9)

O exercício descrito mostra que o sistema *Viewpoints*, parte da observação e realização do movimento cotidiano, conforme fez o grupo *Judson Dance Theater*. Ressalta-se a organização do **espço** que se modifica através do deslocamento e das relações entre os corpos ou **resposta**

³⁵ “There is a tension between what is seen and what is heard, and now the spoken text allow us to see the physical text more clearly and the physical text allow us to hear the spoken text more clearly”(Landau. In: DIXON, 1995, p. 25) (*original em inglês*).

cinestésica, a **arquitetura** e outros elementos que ocupam o ambiente como veículos e objetos. Essa organização se dá no **tempo**, uma vez que há variações de velocidades e de **duração**, por meio dos deslocamentos ou das pausas. **A composição** de uma cena depende de um trabalho com **o olhar** para perceber as diversas **formas** de ocupação do espaço e também, possíveis significações que podem advir dessas formas. Ou mesmo, pequenas narrativas e, portanto, ficções que podem ser criadas a partir do que se observa.

Em um debate sobre a tragédia, Anne Bogart tomou a definição etimológica, do grego, da palavra teatro como lugar aonde se vai para ver. A diretora acrescentou que para ela, o público se dirige ao teatro para ver atores vendo: “Theater is a place to see seing”. Essa afirmação pode ter tanto a implicação da dimensão reflexiva de uma peça de teatro, que apresenta a transformação de personagens, quanto ao próprio modo de composição das ações físicas, que são resultantes da depuração do olhar do *performer* sobre o seu próprio movimento e ação, bem como sobre o movimento e ação do outro.

Bogart se refere, da mesma forma que Landau, ao fato de que uma peça de teatro possui várias camadas (*tracks*), como um filme: o som, a imagem, o movimento, a luz etc. O significado de uma peça de teatro emerge justamente da interação entre os elementos, mas se todos tiverem a mesma função, um cancelará o outro. Bogart relaciona inclusive, o contraste entre os múltiplos elementos com as peças de Anton Tchekhov, nas quais, em geral, as ações da personagem são contrastantes com suas falas.

Bogart lembra em um de seus livros que a técnica *Viewpoints* não implica em um estilo. O trabalho produzido utilizando essa abordagem pode ser extremamente formal e coreografado ou num modo mais próximo à movimentação cotidiana:

The work produced by Viewpoints can be highly formal and choreographic or highly naturalistic and behavioral. To one extreme, you can use Viewpoints to find movement that you then set, independently from the text (as stated above). The text is put together with the set movement to create tension and juxtaposition. The text and movement become highly legible through their difference from each other. To the other extreme, you can simply rehearse a scene while maintaining awareness of the individual Viewpoints. People talk, sit, drink coffee, play cards, etc., while taking care of Spatial Relationship.... while having a sense of Duration... while using Architecture... (BOGART, 2005, p. 133)

O modo de uso do *Viewpoints*, conduz, portanto, à composição da cena em um determinada estética teatral.

■ *O fio de Ariadne*

As principais inovações do grupo *Judson Dance Theater* podem ser elencadas. Perguntou-se o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser considerado como dança. Realizou-se uma crítica à arte de mercado. Buscaram-se movimentos cotidianos para a composição da cena de dança. Voltou-se a atenção para a relação entre o espectador e a obra, mediados pela dinâmica entre movimento, espaço, tempo e duração. Evitou-se uma construção representacional. Elaborou-se um pensamento estético não-hierárquico. Buscou-se também, destituir a dança de relações hierárquicas. Procurou-se valorizar o dançarino enquanto criador, independentemente do coreógrafo, indicando processos de criação autorais.

No treinamento do dançarino, aumentou-se a realização de práticas da *Educação Somática*, como um campo de estudos do corpo pela perspectiva da experiência pessoal, com referências à processos de cura. Relatou-se que uma das principais questões dessas abordagens se refere aos hábitos que criamos, de pensamentos, de sensações, hábitos físicos e de realização de ações.

Como desdobramento das experimentações do *Judson Dance Theater*, além do Contato-Improvisação, tem-se os *Six Viewpoints* e os *Viewpoints*. Os *Six Viewpoints* se referem ao Espaço, à Forma, ao Tempo, à Emoção, ao Movimento e à História. Já os *Viewpoints* se dividem entre físicos e vocais. São eles: Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia. Além de: Tom, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre. No desenvolvimento dos *Six Viewpoints*, ressaltou-se a importância de pensar a educação de forma não-hierárquica. E ainda, a intersecção entre a dança, o teatro e as artes visuais.

As inovações trazidas à dança, no período das décadas de 1960 e 1970, geraram modificações profundas nas linguagens artísticas, nos anos posteriores até a atualidade. Esse

movimento pode ser entendido em um contexto mais amplo de mudanças políticas, sociais e econômicas, no qual buscaram-se modos diferenciados de existência, em torno da autonomia do indivíduo. **Ao privilegiar a criação do dançarino e a destituição de relações hierárquicas, valorizou-se a autoria.** Mostra-se necessário pensar sobre a autoria, que, conforme procurarei demonstrar, é uma forte característica das artes brasileiras.

■ *Autoria*

A autoria só parece possível quando ocorre um processo de superação de limites internos pelo sujeito, conforme se pode inferir a partir do conceito *pulsão de ficção* (SPERBER, 2009). A criação autoral, resultante do estímulo à *pulsão de ficção* ou artística (SPERBER, 2009), parece proporcionar meios para a elaboração de eventos vividos e emoções profundas. Com a intenção de refletir sobre o valor da autoria de trabalhos artísticos, passo a investigar o conceito *pulsão de ficção*, desenvolvido no campo da literatura e que pode ser estendido para pensar as outras artes.

Sperber investigou a oralidade na literatura e também as formas simples como contos de fadas, mitos, casos, causos e outras coisas, como adivinha, fábula, lenda e saga. Ao desenvolver o conceito *pulsão de ficção*, defendeu a existência dos chamados “universais” ou “saberes básicos”: “Simbolização, efabulação e imaginário pertenceriam ao elemento comum ao ser humano de todas as culturas, em todos os tempos” (2009, p. 98). Aquilo que está à “disposição de todo e qualquer ser humano” (2009, p. 98) deve também ser despertado. Pois, como a autora mostrou, desde tenra idade a criança tem necessidade de criar, a fim de elaborar emoções profundas e eventos vividos. A criação se dá por meio dos recursos que a criança tem, sejam a linguagem falada ou a encenação corporal. Para Sperber, “(...) o imaginário e o simbólico são anteriores à aquisição da linguagem” (2009, p.88). Ou seja: “são inatos e coexistentes” (2009, p.88), competências presentes desde o início da existência humana e que são desenvolvidas ao longo da vida.

Sperber partiu da premissa que a comunicação entre os homens só é possível pela presença de *universais*. Defendeu também que o estudo da oralidade deveria se dar a partir da

experiência infantil, antes da aquisição plena da linguagem. Encontrou em um exemplo dado por Freud, um jogo que a auxiliou a investigar aquilo que acreditava: que a criança começa a trabalhar com o imaginário antes dos três anos de idade. O jogo *fort-da*, estudado por Freud, refere-se a uma criança de um ano e meio, em fase de desenvolvimento normal. A criança observada jogava um brinquedo para longe de si pronunciando um som (*o-o-o*), identificado por Freud como uma referência à palavra *fort*. Jogo este que passou a ser feito com um carretel atado a um fio. A cada vez que a mãe da criança deixava-a sozinha, ela jogava o carretel para longe de si pronunciando *fort* e depois, o puxava de volta exclamando *da*. A expressão *fort-da* pode ser traduzida como “foi-se”/ “voltou” (ou “aqui”) ou, conforme prefere Sperber, “para lá/para cá” (2009, p. 85). Sperber conta que o episódio levou Freud a elaborar o estudo *Para além do princípio do prazer*, “(...) em que tematiza uma característica da psique humana, a de elaborar a decepção, a dor, a perda, manifestando-as, nesta tenra idade, por meio de uma ação, ou jogo; este jogo, na acepção de estagnação de Freud, representaria os compromissos feitos em busca da felicidade, ou da alegria” (2009, p. 86).

Sperber destaca que o episódio analisado por Freud merece mais atenção, já que a manifestação da criança mostra um trabalho com o imaginário, antes da aquisição plena da linguagem e que envolve uma elaboração de eventos vividos, tanto externos, quanto internos ao indivíduo:

O imaginário se expressa mediante um conjunto de recursos sendo o lúdico o mais forte, isto é, o jogo cênico. O imaginário, na minha acepção, tem caráter e força criativos. Corresponde a uma dimensão singular de todo o indivíduo, sua maneira própria de produzir conhecimento por meio do vivido, ou seja, da experiência. (SPERBER, 2009, p. 87)

O jogo criado pela criança envolveu seu corpo, a criação de uma cena e narrativa, ainda que embrionárias. E converteu o sofrimento do evento vivido, em apaziguamento.

A ação do jogo corresponde, portanto, à aquilo que leva a criança ou mesmo o adulto a elaborar eventos vividos. O recurso à ficção seria um instrumento básico para o entendimento, para apreensão do conhecimento, para repetição e re-significação levando à mudança de padrões emocionais. Seria assim, uma forma de lidar com o que Sperber nomeia como “dois grandes mistérios”: a vida e a morte - “A verdade essencial do ser humano, o grande mistério, é o próprio

ser humano: vida e morte. A busca dessa verdade se repete em ritos, cultos, mitos, contos de fadas – literatura” (SPERBER, 2009, p. 329). Essa elaboração do viver e morrer, do perder e do ganhar, da alegria e da tristeza é constante na existência. E é nesse caminho que talvez se ache uma forma de viver mais próxima à uma verdade do indivíduo – seu modo de apreensão da realidade e também a superação no convívio com outros seres. O potencial para expressão inerente a todos os indivíduos é o que possibilita uma existência mais plena e alegre.

No entanto, essa inclinação ou necessidade de elaborar o evento vivido, por meio de uma criação ficcional, que se repete em todas as idades do ser humano, parece incorrer no mal que também recai sobre as artes. Sperber (2009, p.82) mostra que, no ocidente, o pensamento obedece à lógica da identidade que é excludente e que tende à seriedade. Segundo a autora, o enunciado sério, entendido como objetivo e correspondente à realidade, é visto como mais importante e digno de ser investido com o valor de verdade que a representação ficcional. Este fato levaria à desvalorização da representação ficcional, passada a ver como de segundo grau e categoria. Consequentemente, o pensamento manifestado pela via ficcional seria desqualificado ou relativizado.

É sabido que as produções artísticas e literárias no Brasil, ainda são pouco valorizadas por um poderio dominante. À partir da investigação de Sperber, pode-se supor por quê há uma sub-valorização das expressões criativas que usem a palavra, a imagem, o som e o corpo, principalmente se apresentados de forma simples. Expressões essas que não são, literalmente, levadas à sério, já que não apresentam enunciados objetivos, correspondentes à realidade e tampouco massificantes, ou que privilegiem o enriquecimento material e o poder de uns poucos, em relação a outros tantos.

Conforme mencionado, Sperber debruçou-se sobre as “formas simples”- contos de fadas, mitos, casos, causos e outras coisas, como adivinha, fábula, lenda e saga. Segundo a autora, essas formas tematizam a realidade interna e ou externa do ser humano. Através dessas formas, “(...) o indivíduo consegue distanciar-se do sofrimento infringido pelos eventos, encontrando um modo de relacionar-se com as necessidades prementes do cotidiano pragmático” (2009, p. 132). Em

resumo, a ideia é de superação³⁶ - criar seria um ato de elaboração tanto da alegria, quanto da tristeza, da aproximação à pulsão de vida e, simultaneamente, distanciamento da pulsão de morte. A ideia de superação parece implicar também na ideia de perdão – a si e ao outro. Como uma ação de resistência e de procura pela transformação, seria preciso estimular, de forma irrestrita, a *pulsão de ficção*:

É preciso despertar aquilo que as circunstâncias familiares, históricas, sociais e culturais calam, ou reprimem. O produto parece ser, tanto pelo que diz Lemos, como em estudo sobre a análise do discurso, **a criação de um texto**, ou, no dizer de Solange Gallo, **a autoria**. Na escola, que é o universo estudado por Gallo, a autoria seria de um texto escrito. Os saberes básicos consistiriam em se conhecer as estruturas e funções destes, para melhor poder exercitá-los e na aceitação plena do que já está inscrito no indivíduo, permitindo-lhe liberdade para sua atualização, já que não estariam carimbados com o rótulo do não-saber, ou da incompetência. **Assim seria possível suspender a censura que, externa ou interna, restringe a produção, a “autoria”.** E as “determinações discursivas básicas” da análise do discurso seriam algo ao mesmo tempo mais amplo e específico, correspondendo ao que estou chamando de universais. **A autoria existe também em um produto como o encenado pela criança.** A autoria corresponde, em última instância, ao que em fase anterior à alfabetização seria a efabulação. (SPERBER, 2009, p. 99) (*grifo meu*)

Pensando que a *pulsão de ficção* pode ser estimulada pela efabulação, pela encenação simples, chegando até a autoria de textos literários, creio que se estenda à criação complexa de imagens plásticas, visuais, sons, movimentos no espaço e ações, por meio do corpo e da voz. Conforme Sperber esclarece:

Os universais referidos por mim foram o imaginário, a simbolização e a efabulação, compelidos, formados e informados pela **pulsão de ficção – em verdade pulsão de expressão ficcional, portanto artística**, podendo ser usados quaisquer instrumentos: a palavra, a imagem bi- e tri-dimensional, o som, o movimento, a cor, a forma. (SPERBER, 2009, p. 247) (*grifo meu*)

A autoria é um fator, portanto, que se estimulado, pode gerar uma ampla gama de expressões, discursos e linguagens. No devir da criação, o indivíduo re-visita a si mesmo e ao outro, podendo

³⁶ À respeito dos contos de fadas, por exemplo, Sperber afirma que: “Na medida em que os contos de fadas trabalham com aspectos psíquicos, ajudam o leitor ou receptor a suportar e elaborar dificuldades interiores, propondo o não-imobilismo, a ação libertadora, uma confiança na renovação cíclica e na vida” (2009, p. 187).

elaborar suas experiências de vida, em prol de um “melhor contato afetivo com a realidade³⁷”. A criação surge, portanto, daquilo que já está inscrito no indivíduo, como um saber inato.

A característica da autoria, já anunciada nos estudos apresentados sobre o grupo *Judson Dance Theater*, pode ser verificada no trabalho dos artistas Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz – em suas obras como um todo e também em suas práticas pedagógicas. A ideia de superação, bem como a ideia de elaboração de eventos vividos e emoções profundas, por meio do estímulo à *pulsão de ficção*, também pode ser identificada nas obras desses três artistas. Suas trajetórias, para além da produção de trabalhos e espetáculos, indicam uma necessidade de busca da liberdade. Essa questão, da liberdade³⁸, pode ser entendida como um modo de vida mais pleno, em que se exerça a idiossincrasia.

A criação e apresentação de trabalhos de arte, bem como a valorização de processos de transmissão do conhecimento, por meio do ensino-aprendizagem, parecem ser os propósitos da vida e obra desses artistas. Nomeio então, esse aspecto, como uma ocorrência da *ipseidade*³⁹ – uma promessa feita a si mesmo. Esse compromisso profundo e essencial é em prol da valorização da vida. Criar corresponde a re-inventar a si e às realidades ao redor. Nos fenômenos da dança, do teatro e da *performance*, o eixo central para essa re-invenção é o corpo. Para que o *performer* crie imagens e discursos com o corpo, é preciso, primeiro, perceber a imagem que tem de seu próprio corpo. Conforme Sperber (2012, p. 89) esclarece, “(...) a imagem do corpo divulga o conceito de identidade do indivíduo em questão (...)”. Ou como Cunto Motta (2003, p.1), “(...) a imagem do corpo trata das vivências de representações, que, tomando por base sensações provenientes dos músculos e de seus invólucros, assim como das vísceras, entre outros, se tornam objetos de construção dessa imagem, que é ímpar e subjetiva”. Conscientizar-se de seu corpo e de seu potencial de movimentação, bem como sobre a possibilidade de criar imagens, é

³⁷ WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço** – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

³⁸ Ou mesmo, conforme Spinoza indicou, uma superação de autoridades incorporadas que levam a processos de submissão e culpa: o tirano, o escravo, o sacerdote.

³⁹ “A pulsão de ficção apresentou-se como fundamento do conhecimento e da constituição da identidade humana – a ser revelada plenamente na vida adulta. Em termos ricoeurianos, esta identidade corresponderia à *ipseidade*, aquilo que é próprio de um sujeito e que, no adulto, é responsável pela ética. O caminho para a constituição da *ipseidade* é transitado a partir da *mesmidade* (*mêmeté* – isto é, a identidade genética, que vejo no imaginário, na simbolização e na efabulação, subsumidas pela pulsão de ficção)”. (SPERBER, 2009, p. 10)

um modo de transformar a si. E também, de investigar a percepção e a expressividade. Essa atividade deve, no entanto, ser atualizada e refeita a todo tempo.

As análises que se seguem das trajetórias artísticas, dos processos pedagógicos e obras escolhidas de Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz visam mostrar como as suas práticas **privilegiam o trabalho sobre si mesmo e o potencial individual de criação, ressaltando a importância do *performer* como eixo da criação artística, bem como valorizando a autoria.** Certamente, são modos de trabalho particulares e diferentes entre si, que, colocados lado a lado, apresentam um panorama sobre a criação artística nas últimas décadas, no Brasil. Há também essa peculiaridade: mesmo que apresentem correspondências e intercâmbios com culturas estrangeiras, o que desenvolvem é atravessado pela cultura brasileira e por suas realidades sociais, econômicas e políticas. Além da superação individual pela via da criação, há também aspectos de superação na esfera sócio-econômica como artistas. Por uma via ou outra, são *vozes dissonantes*⁴⁰, que falam em prol da valorização da vida.

⁴⁰ *Vozes Dissonantes* é o nome de uma *performance* solo da atriz Denise Stoklos, que estreou em 1999.

■ Capítulo dois: Lygia Clark



■ Capítulo 2

■ *Lygia Clark*

■ *Formação e trajetória*

Lygia Clark⁴¹ nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1920 e, após casar-se, deixou a cidade mudando-se para o Rio de Janeiro. Nessa oportunidade, estudou com o paisagista Roberto Burle Marx⁴², de 1947 a 1949. Entre 1950 e 1952, Clark morou em Paris. Aí estudou com Fernand Léger⁴³, cujas obras de pintura cubista se encontram em museus como o *MOMA – Museum of Modern Art*, em Nova York e o *Reina Sofia*, em Madri. Segundo Herkenhoff, Léger estava entusiasmado com a integração entre arte e arquitetura na reconstrução das cidades europeias (LYGIA CLARK, 1998, p. 37). Estudou também com Arpad Szènes⁴⁴ e Dobrinsky⁴⁵, de 1950 a 1952. Retornou ao Rio de Janeiro, mas esteve em Paris outra vez, em 1964, se instalando nessa cidade posteriormente, em 1968. Lecionou na *Sorbonne, Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, entre 1972 e 1975. E depois, morou novamente no Rio de Janeiro até seu falecimento, em 1988.

A pesquisadora Suely Rolnik propôs a divisão do trabalho de Clark em estágios. **Na primeira parte (1947-1963)**, podem ser identificadas algumas fases: a sua iniciação na prática

⁴¹ “Lygia Pimentel Lins nasce em 23 de outubro de 1920 em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil). Aos 18 anos se casa com Aluizio Clark Ribeiro, um engenheiro de exploração mineral. O casal muda-se para o Rio de Janeiro, onde em breve nascerá sua primeira filha, Elizabeth (1941). Em 1943 nasce o segundo filho, Alvaro, e em 1945 Eduardo, o terceiro.” (LYGIA CLARK, 1998, p. 351)

⁴² “**Roberto Burle Marx** (São Paulo, 4 de agosto de 1909 — Rio de Janeiro, 4 de junho de 1994) foi um artista plástico brasileiro, renomado internacionalmente ao exercer a profissão de arquiteto-paisagista. Morou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde estão localizados seus principais trabalhos, embora sua obra possa ser encontrada ao redor de todo o mundo.” (fonte: Wikipédia)

⁴³ “**Jules-Fernand-Henri Léger** (Argentan, Orne, 4 de fevereiro de 1881 — Gif-sur-Yvette, 17 de agosto de 1955) foi um pintor francês que se distinguiu como pintor e desenhador cubista, autor de muitas litografias.” (fonte: Wikipédia)

⁴⁴ “**Árpád Szenes** (Budapeste, 6 de maio de 1897 — Paris, 16 de janeiro de 1985) foi um pintor, gravurista, ilustrador, desenhista e professor húngaro, naturalizado francês em 1956. Sua trajetória artística ficou profundamente ligada ao mundo latino, devido — em grande parte — ao seu casamento com a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, com quem realizou inúmeras viagens à América Latina para participar de exposições, como em 1946 no Instituto de Arquitetos do Brasil.” (fonte: Wikipédia)

⁴⁵ “**Isaac Dobrinsky (1891–1973)** was born in the city of Makarov, Ukraine. (...) In 1912, he won a prize for his sculpture which allowed him to move to Paris where he lived until his death in 1973.” (fonte: Wikipédia)

artística (1947-53); a autonomia de seu trabalho e a participação no *Grupo Frente* e no *Movimento Neoconcretista* (1954 a 1963). Nessas fases, criou pinturas e esculturas. Começou também a investigar a relação entre o trabalho de arte e o espectador. Conforme Rolnik, **na segunda parte de seu trabalho (1963-1966)**, Clark ainda criava “objetos de arte”, que poderiam ou não ser manipulados pelo espectador. Desse ponto em diante, a artista passou a buscar a reintegração entre vida e arte e seus objetos passaram a não ter existência fora da experiência do participante. Criou então, o trabalho *Caminhando*. E, a partir daí, passou a nomear seus trabalhos como *proposições*, em contraponto com a palavra “obra”, que para ela, transmitia a ideia de passividade e resultado. A participação do espectador passou a ser essencial. **A terceira parte, de 1966 a 1969**, nomeada por Clark como *Nostalgia do corpo*⁴⁶, começou com a obra *Pedra e Ar* (1966). Sobre essa fase, informou que a proposição nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo.

O quarto estágio (1967-69), Clark nomeou como *A casa é o corpo* e passou a explorar ações como vestir o corpo ou o corpo adentrar a obra. De **1972 a 1975**, Clark foi convidada a ministrar um curso de comunicação gestual na *Sorbonne*. Esta fase foi nomeada por ela como *Fantasmática do corpo* ou *Corpo-coletivo*. Suas aulas consistiram-se na realização de práticas coletivas (*proposições*) que investigavam relações entre o corpo e objetos. A **última fase** de seu trabalho é conhecida como *Estruturação do Self*. Clark trabalhou em seu próprio apartamento, com poucas pessoas, individualmente, nomeadas por ela de clientes. Trabalhando na borda da arte e da terapia, numa experiência estética expandida, Clark interferia no corpo dos clientes com seus *Objetos Relacionais*.

Mesmo que Rolnik tenha identificado a busca de Clark da aproximação vida e arte após a segunda fase de seu trabalho, é possível perceber que tal reintegração, bem como o hibridismo entre as linguagens artísticas esteve sempre presente. Talvez essa relação arte e vida tenha sido mais aprofundada ao longo de sua trajetória: “Nunca tive um conceito ‘a priori’. No começo, era uma ‘naive’. Com meu trabalho é que fui ficando mais apurada para sentir e conceituar tudo.

⁴⁶ “Eu denominei essa fase de meu trabalho, a mais variada de todas, de *Nostalgia do corpo*. Eu compreendi que uma das propriedades de *Caminhando* estava então sendo radicalizada: a proposição (pois a palavra “obra” denota a passividade do resultado de um trabalho anterior, e portanto já não era conveniente) *nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo*.” (LYGIA CLARK, 1998, p. 188)

Aliás, eu sempre disse que, para mim, *fazer arte era antes me elaborar como ser humano*; não era ter nome ou ter qualquer tipo de conceituação⁴⁷”. (Clark In: FABRINI, 1994, p. 11) (*grifo meu*) E ainda: “Meu trabalho (...) faz fronteira com tudo. Com a psicanálise, com a expressão corporal, com o teatro. Toco em várias coisas sem estar incluída em nenhuma⁴⁸”. (Clark In: FABRINI, 1994, p. 15)

Para Fabbrini, Clark iniciou sua obra a partir da desconstrução da representação do espaço:

Lygia acelerou a crise da representação, congenial às vanguardas construtivas, transmutando a negação da figura (e de seu suporte material) em potência afirmativa da vida (em reinvestimento do desejo): “Por Deus, a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial⁴⁹”. (FABBRINI, 1994, p. 16)

Essa fala de Clark, citada por Fabbrini, parece bastante significativa para a análise de seu trabalho – *a obra torna-se cada vez menos importante e o recriar-se através dela é o essencial*. Em sua trajetória, Clark realizou experimentações guiadas por preocupações e desejos discutidos, por exemplo, com o artista Hélio Oiticica⁵⁰ (1937–1980), por meio de diálogos e correspondências. Nesse processo de recriar-se através da obra, Clark produziu trabalhos a partir

⁴⁷ Citação de Fabbrini da fonte: Lygia Clark in Jayme Maurício, “As novas dimensões de Lygia Clark”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09/06/65.

⁴⁸ Citação de Fabbrini da fonte: Lygia Clark, Jornal do Brasil, Suplemento Dominical n. 549, Rio de Janeiro, 09/11/86.

⁴⁹ Lygia Clark, “Carta a HelioCaetaGério”, In: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Rio de Janeiro, pp. 14-16 e 15-20. (FABBRINI, 1994, p. 16) A carta foi publicada também no livro: FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). **Cartas** – Lygia Clark/Hélio Oiticica - 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

⁵⁰ A amizade com o artista Hélio Oiticica gerou discussões, principalmente através de cartas. Os dois artistas viviam em cidades e países diferentes: Clark viveu por vários anos em Paris, Oiticica no Rio de Janeiro e, entre 1970 e 1978, em Nova York. Ambos realizaram viagens para cidades da Alemanha e para Londres. Clark visitou o Brasil em períodos nos quais Oiticica se encontrava no exterior. As impressões e experiências trocadas giravam em torno de exposições de arte, comentários sobre as obras vistas, bem como sobre a criação de suas próprias obras. Além disso, os artistas recomendavam um ao outro filmes e livros; compartilhavam experiências de relacionamentos de amizades ou amorosos, com os filhos de Clark, relações com curadores, artistas e órgãos de financiamento. Dialogavam também sobre coisas corriqueiras, sentimentos e estados de espírito. A discussão constante parece ter influenciado o trabalho de ambos.

de sonhos, de imagens, associações e sensações, que foram também expressas por ela em textos ou nas cartas trocadas com Oiticica, com o curador britânico Guy Brett⁵¹ e num constante diálogo com o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), dentre outras pessoas. Yve-Alain Bois⁵², por exemplo, foi um amigo bastante presente em sua vida, quando Clark morava em Paris. Em entrevista à Suely Rolnik, Yve-Alain Bois relatou o gosto de Clark pela obra da artista Sophie Taeuber-Arp e pela obra *Structural Constelattions*, de J. Albers.

1 de janeiro de 1969

Sonhei que estava andando, procurando um caminho num terreno baldio cheio de objetos. O único caminho era um túnel preto de elástico (como o do labirinto). Entrei dentro dele, peguei as bolas que estavam lá e vi espantada que eram feitas de papel amassado e não eram balões. Um menino passou por fora do labirinto e vendo-o, eu disse: "Veja o túnel que eu inventei". Ele rindo disse: "Inventou coisa nenhuma, isso é de nós todos".

Fiz um novo trabalho que é uma espécie de útero-ovo de plástico transparente. Fiquei em seguida doente e passei oito dias com uma grande crise intestinal. Pensei em virar uma poça d'água dentro do meu atelier...

Sonhei, nesse período, que estava dentro de uma caixa de vidro transparente e em volta havia gente. Podia falar com elas e não era angustiante. Acho que me libertei do sonho do quarto fechado sem alto e baixo, sem avesso nem direito, em que me sentia absolutamente sem comunicação com o mundo!

LYGIA CLARK, 1998, p. 250

Outra preocupação central ao longo do desenvolvimento de seu trabalho, foi a **participação do espectador**. Clark, desde a adesão ao *Movimento Neo-Concreto*, desejou

⁵¹ Guy Brett – “Crítico de arte e curador – Conheceu Lygia Clark em 1965, quando a artista teve sua exposição individual na *Signal Gallery*, em Londres. Guy Brett escrevia para a revista da galeria com os pseudônimos Jonathan Bell, Julio Fava e Gerald Turner (na época, não podia assinar textos com seu nome, porque era crítico do jornal *Times*). Desde então, cultivou uma forte e estável amizade afetiva e intelectual com a artista, pontuada por uma farta correspondência. Um dos únicos, se não único crítico que acompanhou a obra de Lygia Clark durante os 26 anos de proposições envolvendo o corpo. Seus ensaios estão entre as principais referências bibliográficas sobre a trajetória da artista”. (Arquivo para uma obra-acontecimento – n. 00)

⁵² Yve-Alain Bois: “Professor no Institute for Advanced Study, Princeton University; historiador e crítico de arte; co-editor da revista *October*. Conheceu Lygia Clark na adolescência em Paris, quando colaborou com a artista na elaboração de textos que ela escreveu para o segundo dossiê dedicado à sua obra na revista *Robho* (1971). Desde então, foi um dos amigos mais próximos da artista em sua última estada em Paris. Seus ensaios sobre a obra de Lygia Clark estão entre as principais referências acerca do primeiro período da trajetória da artista, dedicado à pintura e à escultura.”(Arquivo para uma obra-acontecimento – n. 19)

deslocar o espectador da posição de alguém que contempla e levá-lo à uma interação mais direta com a obra, por meio de uma ação. A participação “sensorial, corporal e vivencial”, conforme Silva (2006, p. 14-15) coloca, “(...) quando ampliada é também política, social e ética (...)”. Nesse processo, Clark questionou a posição do artista como o único autor da obra. Passou a utilizar o termo *espectador-autor* e na última fase de seu trabalho, considerou-se uma *não-artista*. Nessa fase, o espectador-autor tornou-se um cliente de uma experiência estética expandida, ao recebê-lo em seu apartamento para uma sessão com seus *Objetos Relacionais*⁵³.

Mesmo com essas buscas tão importantes de divisão da autoria de sua obra com o espectador, Clark ofereceu a este propostas concebidas através de um apurado trabalho conceitual e artístico. Portanto, posso dizer que sua obra tem um caráter fortemente autoral. A ideia de autoria a que me refiro é aquela sugerida por Sperber, baseando-se em Gallo, que percebeu que o estímulo à autoria de textos literários nas escolas poderia contribuir para um processo de valorização do sujeito. Não tenho em mente um conceito de autoria relacionado à sacralização da obra de arte e do artista, que é contrário ao que Clark e Oiticica, por exemplo, realizaram. A afirmação de Clark de que a obra é menos importante do que o ato de recriar-se através dela, condiz com a ideia de autoria aqui defendida, como um modo de superação de limites internos, de ação frente à um processo de silenciamento do sujeito e de seu potencial criativo.

Nesse sentido, Lygia Clark é uma autora, uma criadora singular, já que rompeu com escolas, modelos e padrões, a fim de desenvolver um pensamento por meio da obra. Parece que buscou uma assinatura única ao criar obras com materiais plásticos diversos e levar suas

⁵³ “O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O “objeto relacional” tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (deslocamento do material diversificado que o preenche): “ele cria formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida”. No momento em que o sujeito manipula, criando relações de cheios e vazios, através de massas que fluem num processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se.” (LYGIA CLARK, 1998, p. 319)

inquietações para a concepção de trabalhos. Há um discurso presente na obra como um todo e que concerne tanto à questão da participação do espectador, quanto à presença do precário, à uma relação com a passagem do tempo, à elaboração de emoções profundas e da sua percepção de mundo. Parecia buscar incessantemente a liberdade, por meio da superação de limites internos e convidar o outro a também superar os seus próprios limites, propondo ao espectador ações ou atividades que ampliassem a percepção do corpo. Extendendo a afirmação de Silva (2006, p.84) sobre o trabalho de Oiticica para o trabalho de Clark, ambos buscavam um “descondicionamento” relacionado ao “despertar da criatividade, consciência de si e liberdade”.

■ *Breve contexto: Contracultura*

Rolnik nos lembra sobre o contexto da contracultura, nas décadas de 1960 e 1970. Para essa pesquisadora, paralelamente ao fortalecimento de um novo regime capitalista, houve a instauração de um *silêncio da percepção subjetiva*⁵⁴ gerando uma reação: “(...) a subjetividade da geração nascida depois da guerra explodiu em um incontrolável movimento de desejo contra a cultura que separava a si mesma da vida, reclamando acesso ao corpo vibrátil⁵⁵” (*Tradução da autora*). No Brasil, nesse período, ocorreu o intenso movimento da *Tropicália*⁵⁶. No auge do movimento da contracultura internacional, em 1968, Clark se mudou para Paris e permaneceu

⁵⁴ Expressão utilizada em entrevista à Hubert Godard (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 14) (*transcrição do vídeo*).

⁵⁵ “(...) the subjectivity of the generation born after the war exploded in an inescapable movement of desire against the culture that separated itself from life, reclaiming access to the vibrating body⁵⁵ as a compass for a permanent reinvention of existence”. (Rolnik. In: THE EXPERIMENTAL EXERCISE OF FREEDOM, p. 66) (*Original em inglês*)

⁵⁶ “**Tropicalismo** ou **Movimento tropicalista** era um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé); manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), o cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema novo de Gláuber Rocha) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa). Um dos maiores exemplos do movimento tropicalista foi uma das canções de Caetano Veloso, denominada exatamente de “Tropicália”.”(fonte: Wikipédia)

nessa cidade até 1976: “O que eu estou propondo já existe em numerosos grupos de pessoas jovens que integram o senso poético em suas vidas, que vivem a arte ao invés de fazê-la”.

O período histórico correspondia a uma grande presença dos movimentos estudantis em todo o mundo. Buscava-se a conquista da participação democrática, além de direitos pelos trabalhadores, pelos negros e pelos imigrantes, em vários países. Havia uma luta contra governos ditatoriais paralelamente a uma revolução sexual, a experiências de transgressão e de procura pela expansão da consciência. Assim, houve um aumento do interesse por práticas e filosofias orientais, abordando a meditação, seja pelas linhagens da yoga ou do budismo e outras vias. O apelo à não violência e à igualdade, a partir do exemplo de Gandhi, apareceu em movimentos como o de Martin Luther King Jr., nos Estados Unidos da América. Nessas mudanças, aumentou, até mesmo, a consciência sobre a alimentação, com um aumento do vegetarianismo, veganismo, crudismo e macrobiótico, além do debate em torno da medicina halopática e das indústrias farmacêuticas. A psicanálise foi bastante desenvolvida nessa época. Na busca da transgressão de limites e ruptura com padrões morais, sociais e políticos houve também experiências com drogas. Em resumo, ocorreram buscas para que o indivíduo recuperasse sua potência de vida, que, supostamente, fora perdida para os sistemas de controle e de poder.

Esse foi o contexto histórico da época do trabalho de Lygia Clark. Pensando em todas as transformações pelas quais se lutou nesse período, parece que havia uma necessidade de voltar-se para as sensações e sentidos do corpo, bem como para o coletivo e sua força de criação autoral. Assim, explorar significados para o conceito de liberdade, discutindo as formas de relação entre indivíduos e a comunidade; as concepções de governo, autoridade e autoritarismo, diferença e existência individual. Havia, conforme dito no capítulo anterior, uma colaboração entre artistas de várias linguagens, incitando a participação do espectador.

De acordo com Silva (2006, p. 73), artistas como Hélio Oiticica e, podemos dizer também Lygia Clark, se interessavam por uma “revolução interior”, modificando “as consciências individuais para que essas experiências na arte se multiplicassem na vida⁵⁷”.

⁵⁷ “Em Hélio Oiticica, esse sentido transformador é claramente intencionado em seu projeto *Éden* em que era proposto o desenvolvimento pessoal através do incentivo à busca de um viver descondicionado que incluísse a consciência de si, a criatividade e a liberdade. Cria, assim, um ambiente, para o exercício desses valores, em que une várias de suas obras como os *Bóldes*, *Penetráveis*, *Parangolés* e *Ninhos*”. (SILVA, 2006, p. 74)

Em 1968, após a morte do estudante Edson Luís, no Brasil, Lygia Clark escreveu:

Se eu fosse mais jovem, eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada. Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade. Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos que não conhecem fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata. (Clark. In: TRINTA ANOS DE 68) (Fonte original: Clark, “Somos domésticos”. In: Lygia Clark, FUNARTE/RJ, 1980, p. 31)

Mesmo que Clark não tivesse um envolvimento social em ações tão pronunciadas quanto outros artistas, seu discurso mostra a força do reconhecimento dos marginalizados. E, sua obra apresenta um caráter de liminaridade. À margem, já que questiona a ideia de obra de arte e com muitas margens em si: ao transitar entre pintura, escultura, objetos, proposições, intervenções sobre o corpo e a terapia; ao colocar em questão modos de comportamento e de vida; ao estimular a percepção e a ação.

■ *Da pintura à escultura*

Fabbrini informa que Clark já partiu do abstracionismo em suas pinturas e não passou pela depuração de formas figurativas. Em seu retorno ao Brasil, em 1952, “(...) Lygia prosseguiu, de maneira mais sistemática, em sua pesquisa de formas construídas, participando da implantação do abstracionismo geométrico no país”. (FABBRINI, 1994, p. 21) Entre 1954 e 1956, participou do *Grupo Frente* formado por diversos artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann e Ivan Serpa⁵⁸, sendo que o grupo realizou quatro exposições. O *Grupo Frente* contava também com o apoio teórico e reflexivo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. O *Grupo*

⁵⁸ Ivan Serpa liderou o *Grupo Frente* durante dois anos.

Frente era formado por artistas que atuavam no Rio de Janeiro e suas ideias se opunham ao *Grupo Ruptura* (1952), de São Paulo. O rompimento do *Grupo Frente* com o *Grupo Ruptura* se deu em 1956, quando os grupos se encontraram no MAM, *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro (criado em 1949). Em 1959, ocorreu a *I Exposição de Arte Neoconcreta*, no *Museu de Arte Moderna*, do Rio de Janeiro.

Na ocasião, Lygia Clark assinou o *Manifesto Neoconcreto*, escrito por Ferreira Gullar:

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

(...)

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

(FERREIRA GULLAR – MANIFESTO NEOCONCRETO)
(GEOMETRIC ABSTRACTION, 2001, p. 152-155)

A respeito de algumas de suas experimentações na pintura, Clark informou: “Comecei a fazer o que chamo de ‘superfície modulada’ compondo ainda com formas seriadas, considerando-as *não como obra de arte*, mas simplesmente como um *campo experimental* para mais tarde integrá-las num ambiente⁵⁹” (*grifo meu*). (LYGIA CLARK, 1998, p. 84) Em outra fase de suas pinturas, Clark justapôs placas de madeira a fim de substituir a tela e as cobriu com tinta industrial. A junção das placas formava uma fenda demarcando o relevo. A esta junção, Clark nomeou como “linha orgânica”:

⁵⁹ Texto do catálogo da Fundació Antoni Tàpies extraído de: “Lygia Clark e o espaço concreto expressional” [Ed. Edelweiss Sarmento]. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) (2 de julho de 1959): Suplemento Dominical, 3.

O artista poderá pesquisar também em função das linhas que chamarei “orgânicas”, linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos, etc., para modular toda uma superfície. Essa é precisamente a minha experiência pessoal, dentre inúmeras outras já feitas por outros artistas no mesmo sentido.

Vou explicar como uso estas linhas nos meus trabalhos expostos. O problema plástico é simplesmente a “valorização ou desvalorização dessa linha”. Foi me baseando nesta observação que encontrei a relação entre esta linha pesquisada por mim em quadros e as linhas funcionais arquitetônicas. Passei a trabalhar as “superfícies moduladas” feitas em madeira condensada, cortadas antes em dimensões diversas e pré-estudadas, procurando integrar pedaços dessa linha real com cores contrastantes.

(Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte, em 1956) (LYGIA CLARK, 1998, p. 72)

A “linha orgânica” passou a aparecer em seus quadros de superfície de madeira lisa, em que a cor preta ou cinza é “emoldurada” ou dividida ao meio pela cor branca (*Unidade I; Espaço Modulado* etc). A moldura dada pela linha poderia ser também interrompida deixando um espaço aberto na superfície do quadro. É interessante notar que Lygia Clark utilizou tinta e pistola industrial na criação de alguns quadros.



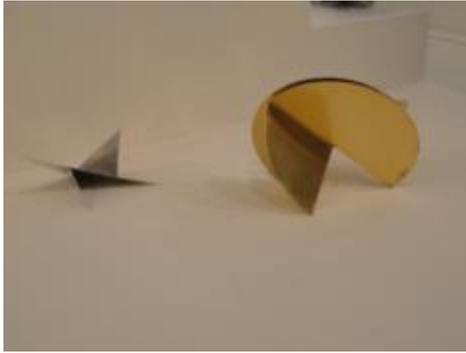
Lygia Clark

Clark criou também uma série de maquetes nomeada como *Projeto Ambiental* para “salas, quartos, halls etc”, de acordo com Fabrinni (1994, p. 42). Mais tarde, criou formas

manipuláveis⁶⁰ com placas metálicas usadas para fazer aviões, chapas de ferro, alumínio, aço inoxidável e borracha como *Casulo* (1958), *Contra-relevo* (1960), *Bichos* (1960), *Trepante* (1965) e uma variação com borracha, *Trepantes (Obra mole)* (1964).

Os *Bichos* são formas geométricas construídas com alumínio anodizado ou folhas de flandres. Em sua maioria, os *Bichos* são manipuláveis e possuem dobradiças unindo as placas de alumínio para que o espectador-autor possa mudar sua forma. É interessante tentar identificar a mencionada “linha orgânica” nos *Bichos*, já que esses são esculturas dobráveis – como se essa linha fosse o eixo da escultura, que se desdobra. Os nomes dos *Bichos* são bastante interessantes como: *Articulado; Articulado-Duplo; Caranguejo; Bicho Ponta; Sobre o Redondo; Vazado; Prisma; Ponta-Alumínio; Em si; Carruagem Fantástica; Cidade; Constelação; Desfolhado; Vegetal; Invertebrado; Monumento a Descartes; Metamorfose; Linear; Máquina; Relógio de Sol; Objeto de um Mundo de Fora; O Dentro é o Fora; O Antes é o Depois; Contrário*. E também: *Bicho Flor; Projeto para um Planeta; Pancubismo; Monumento a todas as situações; Bicho de bolso* (LYGIA CLARK, 1998);(FABRINNI, 1994, p. 63) (*grifo meu*).

⁶⁰ No Brasil, esse processo de negação do quadro até a chegada ao objeto tem início com Lygia Clark, em 1954, com a desintegração do quadro tradicional, mais tarde, do plano, do espaço pictórico até a saída para o espaço real, arquitetural, com seus *Casulos*, e depois, com os *Bichos*. Esse processo, que ela construiu lentamente, em outros artistas, a partir de 1959, aparece de forma muito mais rápida: em Hélio Oiticica é quase imediato: passa dos *Metaesquemas* (1958, guache sobre cartão), para os *Monocromáticos* ou *Invenções* (1959, pintura sem figura-fundo, quadro se destaca da parede), logo depois, sai da parede para o espaço com os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais*, em 1959 (placas de cor geométricas de madeira, soltas da parede, penduradas por fios transparentes). (SILVA, 2006, 38)



FOTOS DA AUTORA – EXPOSIÇÃO ITAÚ CULTURAL SÃO PAULO, 2012.

A respeito de um dos *Bichos*, *O dentro é o fora*, Clark relatou que foi criado a partir de um sonho:

Outro sonho: no interior, que é o exterior, uma janela e eu. Através dessa janela, desejo passar para fora, que para mim é o dentro. Quando acordo, a janela do quarto é a do sonho, o dentro que eu procurava é o espaço de fora. Desse sonho nasceu o *Bicho* que chamei *O dentro é o fora*. É uma estrutura de aço inoxidável, elástica e deformável. No meio da estrutura existe um vazio. Quando a manipulamos, esse vazio interior dá à estrutura aspectos completamente novos. Considero *O dentro é o fora* o resultado de minhas pesquisas sobre o *Bicho* (imediatamente antes de *O dentro é o fora*, fiz um *Bicho* sem dobradiças que chamei de *O antes é o depois*). (LYGIA CLARK, 1998, p. 164) (fonte original: “Do Ato”; Livro-obra. Rio de Janeiro, 1983)

Na continuidade do texto, Clark relata que tem medo do espaço, mas que a partir dele, ela se reconstrói. Essa artista se referiu muitas vezes às crises e aos sonhos, desenvolvendo trabalhos para sair de crises psicológicas. Seu relato se refere à percepção do corpo e a um “espaço afetivo”:

O que me toca na escultura *O dentro é o fora* é que ela transforma a percepção que tenho de mim mesma, de meu corpo. Ela me modifica, estou sem forma, elástica, sem fisionomia definida. Seus pulmões são os meus. É a introjeção do cosmos. E ao mesmo tempo é meu próprio eu cristalizado em um objeto no espaço. *O dentro é o fora*: um ser vivo aberto a todas as transformações. Seu espaço interior é um espaço afetivo.

(LYGIA CLARK, 1998, p. 165) (fonte original: “Do Ato”; Livro-obra. Rio de Janeiro, 1983)

Os pensamentos e a produção do *Bicho* nomeado *O dentro é o fora*, parecem evoluir em outros trabalhos com a forma da Fita de Moebius na qual dentro e fora se confundem. Esses trabalhos serão analisados adiante neste capítulo. Mostram também uma aproximação ao corpo. Conforme Sperber esclarece:

O corpo é o cismógrafo da cartografia social e geográfica. Nele repercute o que sucede fora dele e as palavras que falam sobre isto se encontram em um lugar intermediário, que, por isto, não é nem o corpo, nem fora dele, um fora feito das coisas em si. Fita de Moebius. Porque as coisas e os eventos só correspondem às referências dos instrumentos cuja vibração e sonoridade se inscreveu no corpo. (SPERBER, 2012, p. 94-95)

O sonho de Clark pode ser interpretado, portanto, como uma referência à aproximação e distanciamento entre experiência e linguagem— o que se inscreve no corpo e o seu relato. A referência à forma da fita de Moebius, na escultura *O dentro é o fora*, mostra uma correspondência feita por Clark entre aquilo que acontece no corpo e fora dele – ao ato de afetar e ser afetado, ao corpo como um cismógrafo, conforme as palavras de Sperber.

Refletindo ainda sobre os *Bichos*, Clark se referiu à *Action Painting*, de Jackson Pollock. A *Action Painting*⁶¹ consistiu-se no ato de esticar a tela no chão para pintá-la, dispondo a tinta de

⁶¹ “Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão... no chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar na pintura... Quando estou em minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo.” Estas palavras do pintor norte-americano Jackson Pollock (1912 - 1956), em 1947, definem de modo sintético os traços essenciais de

maneira enérgica, valorizando o envolvimento corporal na ação de pintar. Pollock produziu suas obras nos Estados Unidos da América, entre 1940 e 1950, participando de um movimento que valorizava a *performance* - o desempenho e a atitude do artista. Para Clark: “Ele seria um iniciador e revolucionário a maneira de expressar a sua obra, mas no momento dela ser percebida pelo espectador ela retoma o seu lugar tradicional” (LYGIA CLARK, 1998, p. 123). Assim, chama a atenção para o fato de que a revolução que Pollock promove, está no ato de pintar e para a *performance* deste ato, mas que a tela, conforme outros quadros planos, é exposta na parede para ser observada pelo espectador. Por isso, afirma que com os *Bichos*, sai do plano construindo esculturas bidimensionais, mas que quando se desarmam, voltam ao plano. Nesse sentido, destrói o caráter fixo do plano:

Não é à toa também que a minha experiência sai do plano e vai dele para os *Bichos* e também nas últimas concepções os *Bichos* se desarmam e voltam à sua condição do plano. Eu destruo o plano fixo que tem avesso e o reconstruo solto no espaço sem suporte e avesso. Com este brinquedo mostra-se a precariedade do conceito do plano fixo e da escultura que tem base (avesso). Quando o homem brinca com os *Bichos* ele começa a aventura de se desligar deste conceito ético e aprende o seu desligamento com tudo que é fixo e morto. Ele brinca com a vida, ele se identifica com ela, se sentindo na sua totalidade; participando de um momento único, total, ele existe. (LYGIA CLARK, 1998, p. 123)

A fala citada, aproxima a obra de arte ao universo lúdico. Mostra uma recuperação pelo espectador-autor do sentido de existir, ao se desligar de “tudo que é fixo e morto” e, logo, estimula-se a pulsão de expressão ficcional, a *pulsão de ficção*. Brincar mudando a forma da escultura, leva a tornar-se momentaneamente, um construtor – alguém que move e é movido pelo objeto.

Clark alerta para os movimentos próprios dos *Bichos*:

sua técnica e estilo de pintura, batizado de action painting pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952. Pollock estira a tela no solo e rompe com a pintura de cavalete. Sobre a tela, a tinta - metálica ou esmalte - é gotejada e/ou atirada com "paus, trolhas ou facas", ao ritmo do gesto do artista. O pintor gira sobre o quadro, como se dançasse, subvertendo a imagem do artista contemplativo - ele é parte da pintura - e mesmo a do técnico ou desenhista industrial que realiza o trabalho de acordo com um projeto. O trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do autor e o material. "Antes da ação", diz Pollock, "não há nada: nem sujeito, nem objeto." Descarta também a noção de composição, ancorada na identificação de pontos focais na tela e de partes relacionadas. O tratamento uniforme da superfície da tela e o abandono de idéias tradicionais de composição - por exemplo a de que a obra deve ter um centro - levam à pintura denominada de *all-over* pelo crítico norte-americano Clement Greenberg." Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>.

O *Bicho* tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como num jogo. Ao contrário: suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento dessas partes é interdependente. (LYGIA CLARK, 1998, p. 12)

Há, portanto, uma resposta cinestésica do *Bicho*, de acordo com os estímulos do espectador-autor, gerando uma nova forma. A manipulação da escultura, por vezes, provoca sons das placas de alumínio. Pode-se dizer, assim, que a interação com os *Bichos* estimula a visão, o tato e a audição.

Em outro depoimento, Clark opõe o tempo mecânico ao tempo absoluto, que associa aos *Bichos*. O tempo mecânico estaria ligado ao imediatismo da vida, à “um dia depois do outro”; o tempo absoluto seria a “maturidade ética e religiosa”(LYGIA CLARK, 1998, p. 144), que conduziria a uma integração da totalidade da experiência de vida. Esse tempo absoluto talvez seja a suspensão momentânea da temporalidade cotidiana, o tempo da criação em que há um diálogo entre a subjetividade de quem cria e o espaço a seu redor. Remete também à ideia de contemplação, de fluxo e do sagrado, como se uma outra temporalidade fosse vivenciada quando o espectador-autor se envolve com o movimento dos *Bichos*.

■ *Objetos*

Clark utilizou, em alguns momentos, materiais bastante simples para criar objetos, como sacos plásticos, pedra, elásticos, pano, dentre outros. Esses materiais mostraram servir à suas proposições e, ao mesmo tempo, parecem ter sido escolhidos mediante uma restrição financeira, conforme se pode inferir a partir de uma carta enviada por ela a Hélio Oiticica, de Paris, em setembro de 1968:

Comecei já a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante, como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça. Tem um plástico

sensorial que você, depois de meter as mãos nas luvas e o capacete na cabeça ficando com as mesmas ligadas à cabeça, você toca na altura dos olhos esse plástico cheio de ar. Fiz também duas luvas de plástico coladas por um dedo e você vive a mão como uma totalidade. Fiz também um plástico ultra-erótico com um pano de guarda-chuva velho, preto, o que dá um enorme mistério e é mais erótico que todos os outros. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 36)

O uso de materiais descartáveis representa uma espécie de superação de dificuldades práticas – diante da ausência de dinheiro, Clark não interrompeu sua criação e passou a dar novos usos àquilo que seriam restos. A funcionalidade dos materiais permitiu a elaboração de proposições que estimulavam a percepção sensorial e tátil do receptor.

Em uma entrevista, o crítico de arte Guy Brett, discorreu a respeito do uso desses materiais:

Definitivamente, para mim, a economia de seu trabalho sempre foi muito importante. Outra coisa de que acabo de lembrar é que havia um elemento de improvisação na procura dos meios materiais para concretizar a percepção. Ela usava velhos sacos de cebola pegos nas ruas, redes, pedras, elásticos... Então, havia uma espécie de improvisação técnica... E o uso de materiais cotidianos que não eram *high-tech* e não implicavam numa sociedade ou economia altamente desenvolvida, ou algo assim. Não era material de arte. Coisas cotidianas. Esse é um aspecto importante de seu trabalho, pouco mencionado. (Arquivo para uma obra-acontecimento 18) *(transcrição do vídeo)*

Há um comentário de Clark que vem auxiliar a investigação e complementar a observação de Brett à respeito da “procura dos meios materiais para concretizar a percepção”: “Nunca o material se impôs a mim. Quando tenho que expressar um ‘pensamento’ eu busco o material que corresponde à linguagem que procuro. Não trabalho em função de novos materiais⁶²” (Clark. In: FABRINNI, 1994, p. 12). Nesse sentido, parece que o próprio ato de coletar os materiais já se constitui como parte da concepção do trabalho.

Sobre o mesmo assunto, Oiticica se refere à formação dos dois como artistas: “Para nós não, parece que a economia de elementos está diretamente ligada à estrutura, à formação desde o início, à *não-técnica como disciplina*, à liberdade de criação como a supra-economia, onde o

⁶² Citação de Fabrinni da fonte: Crítica - Belo Horizonte, 1974, p. 11-13.

elemento rudimentar já libera estruturas abertas”(grifo meu) (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 54). Ora, a liberação de estruturas abertas se dá pelo fato de que o conceito do trabalho surge do encontro entre um “pensamento”, uma intenção e o material. Assim, parece que a concepção do trabalho era elaborada aos poucos, partindo-se de uma intenção de expressar ou estimular algo e a concretização no contato com aquele material específico. Por isso, havia o elemento de improvisação na obra, referido por Brett, levando à uma “composição em tempo real”, ao criar o trabalho.

É interessante a observação de Oiticica à respeito de uma *não-técnica como disciplina*, afinal, que técnica estaria disponível para que Clark criasse seus objetos e proposições utilizando materiais descartáveis, da maneira como o fez? A sua execução dos objetos interferia minimamente na forma como os materiais eram encontrados. No entanto, não podem ser considerados como *Ready-Mades*⁶³, propostos por Marcel Duchamp, pois neste caso, o objeto encontrado era transportado para a galeria como estivesse e passava a ter o atributo de obra. Os primeiros *Ready-Mades* de Duchamp, foram, por exemplo, uma roda de bicicleta invertida e um mictório invertido. O trabalho de Clark apresentava um rearranjo dos materiais, a partir de uma ideia conceitual que buscava a participação do espectador. Em *Pedra e Ar*, por exemplo, uma pedra foi colocada sobre um plástico cheio de ar. A proposição sugerida era que o espectador-autor manipulasse o saco de ar e observasse o movimento da pedra no plástico, bem como notasse a sua própria respiração. Não havia a aplicação direta de nenhuma técnica pictórica, de desenho ou de escultura, como em obras anteriores. E a sua disciplina criativa obedecia também às condições materiais do momento em que se encontrava. Obedecia portanto, à uma *não técnica*, criando com o que tinha à mão e voltando a atenção para a percepção do corpo.

⁶³ “O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Duchamp chama esses ready-mades compostos de mais de um objeto de ready-mades retificados. Posteriormente, expõe um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado por R. Mutt, a que dá o título de *Fonte*, 1917.” (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais – online)

■ *Espectador = Participante*

Na obra de Clark, aos poucos, passou a não existir algo exclusivamente para ser visto e sim, tocado, moldado e experimentado. O receptor da obra foi considerado não só espectador como também, um participante do ato artístico:

Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. (...) A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 84)

Clark enfatizava o ato de recriar-se pela ação artística: “Sem nada controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra antes projetada para fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade⁶⁴.” (LYGIA CLARK, 1998, p. 277)

Em diversos momentos, Clark demonstrou preocupações a respeito da participação e sobre sua banalização, o que nomeou como “estetização da participação”, conforme carta enviada para Hélio Oiticica:

Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma esteticização da participação (*sic*): a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 69-70)

⁶⁴ A carta foi enviada para Hélio Oiticica de Paris, no dia 17 de maio de 1971 - **Cartas: 1964-1974** – Lygia Clark/Hélio Oiticica.

Em outra carta para Hélio Oiticica, datada de 1964, Clark descreveu uma exposição que visitou em Paris e a levou a algumas reflexões a respeito do que nomeou como “crise do plano (retângulo)”, gerada pela obra de Mondrian:

Estou mais do que convencida sobre a crise do plano (retângulo) – Mondrian, o maior de todos, fez com o retângulo o que Picasso fizera da figura. Esgotou-a de vez. Só que pela própria época a crise “declanchada” por Mondrian é mil vezes mais séria e maior que a “declanchada” por Picasso. É crise de estrutura – não estrutura formal como sempre houve mas *estrutura total* -, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser *colocado* na parede que ele estabelece automaticamente o diálogo sujeito/objeto (representação) pela própria posição.



Pintura de Mondrian



Les Femmes d'Alger (O Version O) – Picasso

No estágio de pesquisa para escrita desta tese, pude ver os dois quadros acima, de Mondrian e de Picasso, que são parte do acervo do *MET – The Metropolitan Museum of Art*, em Nova York. A observação de Clark mostra a radicalidade da pintura de Mondrian, que se abstém de formas figurativas e recorre à formas geométricas jogando com quadrados, retângulos e com o triângulo, ao mudar a disposição do quadro na parede.

A continuidade da carta citada acima mostra como Clark via na produção contemporânea a ela, a reação à crise do plano em ações que, por vezes, se apresentavam como novas “tentativas de organizar o mundo”, ou seja, de representar a realidade. Ao que tudo indica, essas ações funcionavam, para Clark, como exercícios, mas não apresentavam uma mudança estrutural da composição no espaço, conforme ela buscou. Sendo assim, afirmou que “(...) todos te dão a possibilidade de atuar na obra, mas o seu gesto é completamente destituído de expressividade. É

o brinquedo”. Em seguida, descreveu o trabalho de um grupo na Alemanha que “chama de arte ao ato de carregar objetos e de os transportar”:

Acho que estes transpuseram o mesmo sentido representativo do espaço (que era o quadro) ao espaço da própria vida. Continuam expressando algo *composto* ainda no espaço ambiente. Daí a meu ver esta necessidade de adição – no fundo eles talvez estejam querendo organizar o mundo – não no sentido de recuá-lo numa visão interior mas na própria exterioridade da realidade. (...) O que existe de bom neles é que mesmo que eles não saibam eles provam que há realmente a crise do *retângulo*. De positivo, o que eles nos dão é a nova visão do objeto na vida com toda sua expressividade. Só que *sempre* o objeto visto depois do que eles fazem é mais expressivo nele mesmo, embora mais imbuído de sua funcionalidade que através da obra deles. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 16 – 19)

É interessante notar que Clark destacou a importância da expressividade⁶⁵ das ações e dos objetos. Nesse sentido, a mudança na relação sujeito/objeto, não pressupõe a eliminação da expressividade do evento artístico.

Há dois textos desta artista que apresentam claramente seus propósitos. Através desses manifestos pode-se perceber a coerência de sua obra. Seguem alguns trechos do texto *Nós recusamos...*, de 1966:

(...) recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva;

recusamos todo mito exterior ao homem;

recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição;

⁶⁵ A questão da expressividade já era discutida desde a assinatura do Manifesto Neo-Concreto, conforme indica o texto de Ferreira Gullar: “O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano – os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica”. (Manifesto neo-concreto) (GEOMETRIC ABSTRACTION, 2001, p. 154)

recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive;

recusamos toda transferência no objeto – mesmo no objeto que pretendesse apenas salientar o absurdo de toda expressão;

recusamos o artista que pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador;

recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade.

Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.

(CLARK, 2012, a)

Em 1968, o texto *Nós somos os propositores* esclarece ainda mais a importância das mudanças na relação entre sujeito/objeto e artista/espectador/obra: “(...) Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação” (CLARK, 2012, b).

Em outra carta à Oiticica, Clark continua:

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar.

(...) O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os *Bichos* são isto, sem modéstia e sem exageros. O teu trabalho idem.

(Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 34-35)

A questão do tempo colocada acima é extremamente instigante: a obra deixa de ser regida pelo espaço e passa a ser regida pelo tempo. Parece que interessava à Clark valorizar o momento de experiência do participante em contato com a obra. Cada espectador-participante tem uma experiência diferente da obra, que é imaterial, já que interna, individual – algo que só pode ser

visto no espaço através da sua reação corporal. Ainda mais interessante é a afirmação de Clark da necessidade de uma nova expressão dentro de uma nova ética; ou seja, o artista deveria redimensionar a potência de sua produção, além de suas posturas políticas, intenções e formas de trabalho. A ética parece advir do próprio ato de criar, não sendo, portanto, algo exterior ao trabalho.

O que seria essa nova ética? Clark ressalta a importância de que se descubram estruturas que correspondam às novas necessidades do artista de se expressar, para além da construção da forma. Sua fala parece mostrar a existência de um compromisso do artista com a criação. A questão proposta por Ricoeur a respeito da *ipseidade* parece indicar uma possível interpretação dessa fala: “A *ipseidade* corresponde ao poder de um sujeito pensante de ser fiel a seus valores, apesar das mudanças psíquicas e físicas que ocorrem a um indivíduo ao longo de sua vida. Neste sentido, a *ipseidade* equivale a uma promessa feita a si mesmo – e mantida ao longo da existência” (SPERBER, 2009, p. 12). A necessidade da expressão, que leva a procura por novas formas, poderia corresponder a uma ocorrência da *ipseidade* do artista. A “promessa feita a si mesmo” seria um compromisso com a criação, que pressupõe experimentação, tentativa e, portanto, re-criação. E, também uma procura pela coerência entre pensamento, sentimento e ação.

Conforme Rolnik⁶⁶, as proposições de Clark ativam processos de subjetivação no coletivo ao libertar o participante da condição de espectador (do trabalho de arte, mas também da vida). Assim, as proposições correspondem a uma iniciação do espectador ao que Mário Pedrosa definiu como um *exercício experimental de liberdade*. Nesse sentido, para Rolnik, a estética é re-apresentada à ética.

A visão de Rolnik pode ser confrontada com as ideias presentes no ensaio *O espectador emancipado*, de Jacques Rancière, já referido na introdução desta tese. Isto porque, ao refletir sobre o teatro, problematizou as tentativas de retirar o espectador de sua condição de observador. Ser um espectador, para Rancière, não é uma condição passiva que deve ser transformada em

⁶⁶ “In Clark’s proposition, the artist effectively abandons his condition of dweller in the ghetto of the poetic plane in the processes of subjectivation and makes a contribution toward activating it in the collective by freeing the user from his or her condition as spectator (of the work of art, but also of life), to initiate him or her to what Mário Pedrosa defined as the “experimental exercise of freedom”. Aesthetics is reintroduced to ethics. Life in its creative power thanks” (Rolnik. In: THE EXPERIMENTAL EXERCISE OF FREEDOM, 1999, p. 102).

ativa. Por meio da hipótese defendeu que a condição de espectador é a nossa situação normal: aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, criamos associações entre o que vemos e o que vimos, entre modos como falamos e como agimos.

A hipótese de Rancière pode ser transposta para refletir sobre o trabalho de Clark. O contexto histórico da obra de Clark, nos anos de 1960 e 1970, abrangeu movimentos contrários ao autoritarismo e favoráveis ao resgate da indivíduo-ação, bem como a força da coletividade. Ser um espectador-autor, nesse sentido, corresponde à esse resgate. No entanto, conforme Rancière mostra, a condição de espectador é a nossa condição normal, não implicando a necessidade de libertar dela. O que a obra de Clark parece propôr é uma negociação dessa condição. Afinal de contas, sem o espectador que se torna participante, a obra de Clark não se efetiva. Certamente, a ativação de processos de subjetivação é de extrema importância. O *exercício experimental de liberdade* pode ser considerado ao verificar a relação com a obra que parece perguntar que tipo de espectador queremos ser.

Guy Brett também propôs uma pergunta à esse respeito: “Que surge desta grande agitação das inter-relações mútuas de artista, obra e espectador que Lygia Clark efetuava?” (Brett. In: LYGIA CLARK, 1998 , p. 20) Em sua reflexão, Brett indica que um dos significados desta agitação é uma crise que afeta as nossas relações com nós mesmos, com o outro e o mundo. As mudanças na relação sujeito-objeto correspondem, para Brett, à modelos ou propostas para outros binários como: “corpo e mente (ou o cerebral e o sensual), interior e exterior, real e imaginário, masculino e feminino, arte e vida”(Brett. In: LYGIA CLARK, 1998 , p. 20). A economia e simplicidade no trabalho de Clark tocava nessa crise e apresentaria uma solução: “É por isso que ela não descreveu a sua obra com a velha linguagem da arte, como uma representação da realidade, mas como uma ‘preparação para a vida’” (Brett. In: LYGIA CLARK, 1998 , p. 20).

Retomando a questão da importância da autoria do trabalho de arte, podemos pensar na relação entre o conceito de *pulsão de ficção* e a ideia da arte como uma *preparação para a vida*. Por meio do estímulo à *pulsão de ficção* - “pulsão de expressão ficcional, portanto artística” (SPERBER, 2009, p. 247) – haveria um consequente e processual amadurecimento do indivíduo, a elaboração de emoções profundas, eventos vividos e questões psíquicas. No exercício artístico emergiria um testemunho, uma singularidade e portanto, características autorais. Nesse sentido, Clark não só desenvolve um trabalho autoral como se posiciona politicamente diante da questão

da autoria. Ao dividir a autoria com o espectador e nomeá-lo espectador-autor, estimula no outro a pulsão de expressão ficcional. Ora, o que é um autor senão alguém que consegue retomar a capacidade de agir e de criar, valorizando à si mesmo, renovando o compromisso em prol da vida? E também, defender e expressar seu ponto de vista, sua visão de mundo, sua idiossincrasia. Independente da profissão que se escolha, o desenvolvimento desses traços pode ser considerado como uma *preparação para a vida*.

■ ***Do Caminhando à Pedra e Ar, ao Diálogo de Mãos***



Imagine que você entra em uma galeria de arte. Olha ao redor e percebe que não há nada a ser visto. Ao invés de telas, esculturas ou mesmo vídeos e instalações, você encontra um pequeno texto, tesoura, papel e cola. Lendo o texto você é convidado a fazer uma obra nomeada *Caminhando*:

Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em

entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.



Enquanto você corta o papel tomando cuidado para não separar a fita em dois pedaços, ocorre uma organização sutil de seu pensamento e de seu corpo para realizar a ação. Você opta por cortar à direita ou à esquerda e percebe as consequências de suas escolhas. Ao final, você tem um grande círculo de papel que pode ser guardado ou descartado. A obra já acabou, pois era o próprio ato de fazê-la. Você pode fazer muitas outras, em qualquer lugar, a qualquer tempo:

Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. (LYGIA CLARK, 1998, p. 151)

Clark acrescenta, dirigindo-se a você, espectador-autor: “Em sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis”(LYGIA CLARK, 1998, p. 151).

O curador Guy Brett, convida-o a outra experiência:

1. Por um momento imagino que não estou me dirigindo a você por meio de palavras, que não estou escrevendo um artigo sobre a obra de Lygia Clark, mas simplesmente entregando-lhe um dos seus objetos. Nem sequer talvez um objeto acabado, mas os meios de como fazê-lo ou instruções para o seu uso. Poderia entregar-lhe um saco de plástico de um rolo de cozinha, um elástico e uma pedra. Ensinar-lhe-ia como encher o saco, como fechá-lo com o elástico, como comprimir a pedra num dos cantos e apertar o saco com suavidade entre as mãos.

Não seria necessário troca de palavras e eu teria gostado de observar a sua reação.

Sinto que ao entregar-lhe um dos objetos de Lygia eu estaria fazendo tudo o que é necessário para inicia-lo na sua obra. (...)

(Brett.In: LYGIA CLARK, 1998, p. 17)

O objeto descrito por Brett é nomeado *Pedra e Ar* (1966). Os materiais simples levaram Clark a pensar sobre a relação entre a obra e o corpo:

Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha.

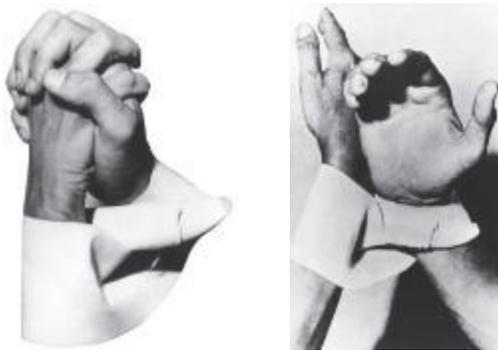
Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por causalidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo, até 1966. Enchi de ar um saco de plástico, e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo. (LYGIA CLARK, 1998, p. 205)



(*Pedra e Ar*)

(foto da autora: Itaú Cultural SP, 2012)

Agora, você é convidado a se juntar a outro espectador-autor. Tomando uma tira de elástico, deve conectar seu punho ao punho de seu parceiro, formando uma fita de *Moebius*. Com os punhos unidos, vocês podem se movimentar estabelecendo um *Diálogo de Mãos*. As suas mãos podem dançar e também os seus corpos unidos pela fita. O toque é também possível tanto de uma mão na outra, quanto das mãos nos corpos um do outro: “Mãos que dialogam com outras mãos à procura dos dedos que se entrelaçam, engrenagem da máquina primeira, oração que ultrapassa o entendimento, magia do ritual do corpo, mãos que fazem amor primeiro e que neste gesto propõem a opção na imanência do ato do amor” (LYGIA CLARK, 1998, p. 202).



Diálogo de Mãos (1966) foi criado por Clark em colaboração com o artista Hélio Oiticica. A proposição surgiu após a artista sofrer um acidente automobilístico que teve como consequência a necessidade de realizar práticas fisioterapêuticas para o punho.

As proposições com a forma da fita de *Moebius* – *Caminhando* e *Diálogo de Mãos* - geram uma ideia de movimento contínuo no tempo, como se Lygia Clark recriasse através de ações a ligação das figuras da obra de M. C. Escher. Nesta obra, a repetição de uma figura e sua transformação, ou mesmo a oposição de duas imagens espelhadas em um mesmo quadro, estabelecem o movimento. Pode-se comparar, inclusive, *Diálogos de mãos* (1966), de Clark, a *Zeichnende Hande* (1948), litografia de M.C. Escher. Nesta litografia, há a representação de uma folha de papel no qual estão desenhados dois punhos e as mãos desses punhos parecem “sair” do papel, já que estão em perspectivas diferentes. Cada mão segura um lápis e uma está voltada para a outra. As mãos desenham uma à outra ao traçar o risco do punho no papel.



Se a litografia de Escher estabelece o movimento e a transformação a serem observados, a obra de Clark os gera através da ação dos participantes e da união dos corpos vivos. A obra de Clark, conforme ela mesma disse à respeito dos *Bichos*, “sáí do plano”. De acordo com um comentário do curador Yve-Alain Bois, as mãos tornam-se *performers* autônomos. A observação é bela e mostra uma aproximação crescente da obra de Clark ao corpo. A fala destaca ainda, a expressividade das mãos ao portarem a fita de Moebius. Outro ponto comum às três obras citadas de Clark – *Caminhando*, *Pedra e Ar*, *Diálogo de Mãos* – é a ideia ou a sensação de respiração e a sutileza. No uso de materiais simples e afastamento de uma obra pronta, Clark enfatizou a ação promovida por suas *proposições*. Este dado pode ser considerado como um aspecto *performativo* da obra de Clark.





Diálogo de mãos (fotos do acervo da Associação O Mundo de Lygia Clark)

O aspecto performativo pode ser percebido já que a obra só se efetiva por meio de uma ação, que por sua vez, não representa algo a ser decifrado. O conteúdo da obra é a própria ação. A experiência estética é expandida do ato de ver e ouvir para o ato de participar realizando a proposição. É como se a artista não se preocupasse mais em oferecer uma obra a ser vista, mas compartilhasse com o espectador-autor o processo e o gosto pela criação. O olhar que contemplava a obra volta-se para a experiência de realizar a proposição e a contemplação ganha um caráter mais ativo.

Para Brett, há na obra de Clark uma desenfatisação progressiva do sentido visual, em prol da integração entre o tato, a visão, a audição e o olfato: “Torna-se fascinante interpretar as experiências de Lygia Clark nos anos 60 como uma tentativa pioneira de reintegrar a percepção visual com o corpo como um todo, reconectar o mundo interior e exterior, e o conhecedor e o conhecido” (Brett. In: LYGIA CLARK, 1998, p. 22). Os órgãos dos sentidos são convocados como um todo. A experiência pode ter dimensões variadas sendo lúdica, erótica e voltada para a percepção do orgânico – pele, músculos, ossos, calor.

■ *A negociação da performance*

A pesquisadora Suely Rolnik e o curador Guy Brett debateram a respeito da classificação inadequada do trabalho de Clark como *performance art*:

SR – Ela não se identificava com a *Body Art* ou a *Performance Art*.

GB- Não. *Body Art*?

SR- Não, realmente.

GB- Não, com a *performance*, não. Até hoje chamam seu trabalho de *performance*, mas ele não era.

SR- Não, porque o trabalho... não está na *performance* que será vista pelo outro. O trabalho passa entre si e o outro.

GB- Exato. Não há espectador.

SR- E nessa coisa de que você falava há pouco na solidão mais extrema e ao mesmo tempo na relação extrema com o outro... as duas coisas estão totalmente ligadas e isso é bem diferente do que se colocar em espetáculo frente ao outro... isso acontece em outra esfera.

GB- É completamente diferente. Não há nenhuma categoria onde a enquadrar.

(Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 18) (*transcrição do vídeo*)

Outra fala de Brett complementa: “Por um lado, há as forças institucionalizadoras que tentarão fazer que a obra de Clark se conforme às categorias existentes – escultura, *performance*, *body art* – com que ela decididamente cortou. Isto é inevitável” (Brett. In: LYGIA CLARK, 1998, p. 32). A tentativa de classificação em categorias corresponderia, portanto, a um processo de institucionalização da arte, que ignora a multiplicidade de uma determinada obra e mesmo a sua inadequação. Conforme Clark: “Sinto-me sem categoria, onde é meu lugar no mundo?” (LYGIA CLARK, 1998, p. 267)

O próprio nome *performance art* tentava, na década de 1970, abranger uma diversidade de práticas realizadas tanto no campo da dança, quanto do teatro, da música e das artes visuais que ultrapassavam fronteiras e categorias. Essas práticas eram, por si, híbridas, já que havia uma colaboração próxima entre artistas com formação e trabalho nos vários campos da arte. E, como sustentação ideológica e política da *performance art*, havia o desejo de romper a fronteira *arte e vida*: tornar a vida uma obra de arte.

Por outro lado, verificando as cartas trocadas entre Clark e Oiticica, notei que a partir de 1970, por diversas vezes, Lygia utilizou a palavra “espetáculo” para referir-se a seus trabalhos:

Recebi convite para expor aí no mês de janeiro na mesma galeria em que expôs o Gerchman, e aceitei, em princípio, dependendo de dinheiro para realizar os *Bichos* que seriam vendidos durante a exposição. *Faria espetáculos também*. Por hora estou parada e pensando. Nem sei se farei mais alguma coisa de arte. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 195) (*grifo meu*)

As proposições de Clark, na verdade, passam a depender da negociação da participação do espectador, conforme Ferreira Gullar indica:

A participação do espectador é o rumo que Lygia escolhe para ampliar sua ruptura com as linguagens do passado. Daí por que transfere ao espectador a função de fazer a obra em vez de apenas participar de sua explicitação. (...)

Tira daí a conclusão de que “todo homem é criador⁶⁷”. Mas um criador que não cria nada. Na verdade, trata-se de preencher o vazio criado com a eliminação da obra de arte. Se o propósito da prática artística não é mais fazer a obra, há que encontrar outra finalidade para ela. É isso que Lygia busca nas suas proposições de experiências sensoriais e, finalmente, quando procura atribuir-lhes finalidades terapêuticas. (LYGIA CLARK, 1998, p. 67)

A visão de Gullar é de que a experiência moderna, da qual Lygia Clark participa, é niilista já que subestima a “verdade da fantasia”:

Eu não digo que a Lygia é niilista. Eu digo que a experiência, que é moderna, não é só dela, há uma das linhas de desenvolvimento da arte contemporânea que caminha para isso. E também não caminhou de propósito para o niilismo. Foi caminhando na busca de uma exigência ética da arte de dizer que a arte não é ilusão e de buscar uma verdade na arte que não existe. (risos) A ciência tem muito a ver com isto. A ideia de que a verdade científica é a única verdade influenciou sobre a arte do século XX, conduziu as pessoas a subestimar a verdade da imaginação, a verdade da fantasia; como se a única verdade que houvesse fosse a verdade científica”. (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 07) (transcrição do vídeo)

⁶⁷ No texto *Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo*, de 1965, Lygia Clark afirma: “Tenho refletido sobre o paralelo que existe entre a evolução religiosa e artística. Desde a arte antiga até a atual, que solicita a participação do espectador, a distância psíquica entre o sujeito e o objeto não cessou de diminuir, ao ponto de se fundirem hoje um no outro. Assim o “Caminhando”. A religião, por sua vez, conheceu uma mesma fusão progressiva. Passamos do Deus-Pai, todo-poderoso, ao Cristo, que tem já uma dimensão humana. O mesmo aconteceu na religião grega, em que o Olimpo se aproxima pouco a pouco do homem, até tomar a sua aparência física. Com Nietzsche, todas as projeções religiosas do homem para o exterior são rejeitadas, o sentimento religioso se introverte. O homem é divino. O mesmo ocorre na arte: a proposição, antes percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador.” (Disponível em: website *Associação O Mundo de Lygia Clark*)

A meu ver, mesmo que Lygia Clark inicie sua trajetória no contexto modernista, sua obra não participa desta experiência que subestima a “verdade da imaginação”. Parece que a obra de Clark transpõe o lugar da imaginação - da obra que antes era vista (pintura, escultura, objeto) e sugeria imagens, sensações, associações, para a experiência da relação do participante com a obra, atuando diretamente num campo imaterial, já que mental, perceptivo e sensorio. Ao manipular um dos *Bichos*, um dos *Objetos Relacionais* de Clark, ou, por exemplo, adentrar a instalação *A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão*⁶⁸ (1968), o participante pode “dar asas à sua imaginação”:

A obra *A casa é corpo. Penetração, ovulação, germinação e expulsão* (1968) é um exemplo entre vários em que Lygia Clark desenvolve a proposta de participação corporal do público. Nesta obra, há um conjunto de “penetráveis” em que o público, ao entrar em cada compartimento, é motivado a despertar diferentes sensações táteis e simbólicas de: “penetração”, com um chão instável de espuma; “ovulação”, num espaço a ser percorrido, todo preenchido com bolas de ar até o teto; “germinação”, entrando em uma grande bolsa de plástico transparente em forma de gota; e “expulsão”, em espaço com chão de bolas e fios finos e grossos pendurados no teto e pendendo até o chão. Ao sair desse último penetrável, a pessoa encontra um espelho deformador de imagem. Esse conjunto de penetráveis em contraste com o espelho fecham a idéia do sentido de interioridade e exterioridade entre o que é tátil e a imagem que engana, pois assim aproximadas, mostram suas distâncias. Por isso, Lygia Clark define essa obra como uma “experiência tátil, fantasmática e simbólica da interioridade do corpo” (1999, p.229). (SILVA, 2006, p. 69)

E é justamente nessa “experiência tátil, fantasmática e simbólica da interioridade do corpo” que a obra tem seu principal ponto de sustentação. Ao propor o toque na obra e o toque no corpo, mediado por uma veste ou um objeto, bem como ao reproduzir no espaço ambientes que remetem ao interior do corpo feminino ou masculino, Clark enfatiza o orgânico, o sensual, o libidinoso, lado a lado ao lúdico e ao poético. A experiência corresponde à um despertar do corpo – à um resgate do indivíduo pela via da percepção e sensação física. Essas características podem ser percebidas por exemplo, nas *Máscaras Sensoriais*, nas *Máscaras Abismo* e na série

⁶⁸ A instalação é uma estrutura com oito metros de comprimento que permite ao espectador/participante atravessá-la em toda sua extensão. Dentro da estrutura existem diversos compartimentos com materiais diferentes em suas entradas e também no chão como bolas de plástico, balões, tecido etc.

Roupa-Corpo-Roupa. É como se Clark criasse camadas para o corpo ou destacasse os chamados corpos sutis (energéticos) em torno do corpo físico.

▣ *O homem objeto de si mesmo*



“Querido Hélio,

(...)

(...) estou fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram muito o seu *Parangolé*. Talvez pelo material empregado, pois uso uma espécie de sacos de aniagem em cor com pedras e sacos de plástico cheios. São imensas e quando se olha no interior debruça-se num verdadeiro abismo! (...) Parecem papos de aves, barrigas de animais, e às vezes, além de máscaras, parecem mais roupas. Aí também lembram o *Parangolé*. Desculpe se estou te digerindo por circunstâncias do acaso e também pela visão que aprendi de ti em relação a esse material e também à própria cor!

(...)

Clark.”

(Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 82)



As *Máscaras Sensoriais*, de Clark, seguem todas o mesmo formato, variando suas cores – verde, rosa, azul, cor-de-abóbora, cereja, branco e negro – bem como, os estímulos sensoriais em seu interior. À altura dos olhos, há orifícios e revestimentos internos ou externos, a fim de mudar a perspectiva visual. Da mesma forma, na região do nariz há saquinhos com sementes de folhas de ervas e, à altura dos ouvidos, materiais que provocam sons.

As *Máscaras Sensoriais* foram também descritas por Brett (1964, p. 62) afirmando que Clark produziu uma série de dispositivos para dissolver o sentido visual em prol da consciência do corpo. Assim, fundem sensações óticas, auditivas e olfativas. Sobre o uso de espelhos à altura dos olhos, em uma das máscaras, Brett destacou que proporcionavam ao participante olhar tanto para o mundo, quanto para si mesmo ou para uma combinação fragmentada dos dois.

Já os *Parangolés* (1964), de Hélio Oiticica, referidos por Clark na carta citada acima, constituíam-se como capas de tecidos coloridos. Considera-se que esta proposição inaugura na poética de Oiticica uma nova relação com o corpo e o espaço. As capas deveriam ser vestidas e o corpo seria o sustentáculo da obra, que dança no espaço e o recria com seus movimentos. A experiência com os *Parangolés* foi realizada pela primeira vez, em 1965, na abertura da exposição *Opinião 65*, no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)*. Oiticica convidou passistas da Escola de Samba da Mangueira, moradores do Morro, para vestir as capas e dançar samba ao som da bateria, desencadeando um *evento* performativo no museu. À criação das capas *Parangolés*, seguiram-se bandeiras e tendas, contendo escritos como: “*Da adversidade, vivemos*”; “*Seja marginal, seja herói*”; “*Incorporo a revolta*”; “*Estou possuído*”. Conforme mostra Silva (2006, p. 53), outros eventos com o uso dos *Parangolés* foram *Manifestações Coletivas Bandeiras na Praça* (1968) e *Apocalipopótese* (1968).

A similaridade entre os *Parangolés*, de Oiticica, e as *Máscaras Sensoriais*, de Clark, sugerida pela artista, pode ser percebida pelo uso do tecido colorido e do fato de que ambos devem ser vestidos, se efetivando enquanto proposição através da participação do espectador, num envolvimento corporal. A proposição de Clark só ganha sentido no momento em que é vestida pelo *espectador-autor*. Podem ser observadas fora do corpo do participante, mas suas redes de sentidos só se tornam completas na medida em que são usadas. Haroldo de Campos fez observações parecidas sobre os *Parangolés*, de Oiticica:

(...) o usuário acaba quase que se metamorfoseando num pássaro surpreendente e aquelas capas (que, postas em sossego, têm apenas o aspecto de asas fechadas e quase murchas de um pássaro), de repente, com o usuário, com o corpo do usuário, elas esplendem e decolam como um vôo transfigurador, investidas de vida pela própria presença do usuário e espectador. (Campos, 1996 b, p. 218) (apud SILVA, 2006, p. 53)

Os *Parangolés* sugerem e necessitam do movimento. As *Máscaras Sensoriais* mesmo que também indiquem o mover, apresentam um aspecto de interiorização e de diferença. As duas obras sugerem uma experiência regida pelo prazer que está em transformar o próprio corpo num processo de invenção, conforme Oiticica buscava. E, conforme o teatro e a dança o fazem:

O artista, o papel dele é deslanchar no participador, que é o ex-espectador, o estado de invenção. [...] as pessoas normais se transformam em artistas plásticos [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num deslanchador de estados de invenção. (OITICICA apud Jacques, 2003, p. 109) (apud Silva, p. 48)



Reprodução das *Máscaras Sensoriais* (Clark Art Center, RJ)



Parangolé (1964), de Hélio Oiticica

Nesses “estados de invenção”, com as *Máscaras Sensoriais*, o *espectador-autor* oculta seu próprio rosto e identidade, revelando outros modos possíveis de interação com os demais participantes. As máscaras, elementos que remetem imediatamente à ideia de representação, não se assemelham a nenhuma figura ou rosto específico, neste caso. De acordo com Clark, “parecem papos de aves, barrigas de animais, e às vezes, além de máscaras, parecem mais *roupas*” (CLARK. In: FIGUEIREDO, 1998, p.82). Mesmo que, para a criadora, as máscaras pareçam algo, não reproduzem nem a figura de uma ave, nem a barriga de um animal e tampouco uma roupa. Enfatiza-se o movimento do corpo e um deslocamento do cotidiano ao vestir a máscara e tornar-se uma figura estranha. Conforme se sabe no teatro, o ato de vestir uma máscara e ocultar o rosto, leva o restante do corpo a aparecer. Já que não se tem o recurso da expressão do rosto e da fala, tão usadas cotidianamente, procuram-se por novas formas de comunicação e linguagem com as outras partes do corpo. Além disso, com o rosto oculto é mais fácil brincar, como no carnaval. Possibilita-se um espaço e um estado de transgressão em que o sério e a norma dão lugar à brincadeira, ao ridículo, à diferença, à criação. Gera-se um espaço liminóide, no qual, conforme Turner mostrou, prevalece o *estágio de reparação*.

Algum tempo depois da criação das *Máscaras Sensoriais* e também da carta referida acima, Clark comenta com Oiticica:

Passei ou ainda passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos, tal a identificação, menos eu própria! Estou à procura da minha cara e tem dias que me encontro, mas é raro e espero o dia lindo em que poderei fixar minha fisionomia tal qual é e aceitá-la na maior alegria. (Clark. In: FIGUEIREDO, 1998, p. 171)

É interessante perceber possíveis dimensões dos processos criativos de Clark. Se no trabalho *Máscaras Sensoriais*, Clark propõe ao *espectador-autor* velar sua identidade ou reconhecê-la de outra maneira, em outro ponto de sua vida sente-se sem rosto, num processo de despersonalização⁶⁹: “A arte pode aparecer justamente como espaço possível para o ‘retorno do

69 Pode-se aqui fazer um paralelo subjetivo com um texto literário de Clarice Lispector: “A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a

recalcado: a oportunidade de sustentar a abertura para o que ultrapassa o representável” (QUILICI, 2006, p. 3). O irrepresentável pode corresponder a aquilo que aparece “desfigurado”, esburacado, como a fantasmática, referida por Clark.

Depois das *Máscaras Sensoriais*, Clark criou roupas que, ao serem vestidas, estabelecem novas proposições. Da série *Roupa-Corpo-Roupa* tem-se: *O Eu e o Tu* (1967), *Cesariana* (1967).



O Eu e o Tu (fotos: Associação O Mundo de Lygia Clark)

Em 1968, ano seguinte à criação das *Máscaras Sensoriais*, Clark criou as *Máscaras Abismo*: “Em sacos de náilon, colocam-se pedras e sacos plásticos cheios de ar. Com este material serão confeccionadas máscaras que os participantes vão usar. As máscaras se caracterizam pelo equilíbrio entre o ar (leve) e a pedra (pesada). O efeito sensorial dos materiais cria uma unidade entre a máscara e o participante” (LYGIA CLARK, 1998, p. 238). Segue um comentário:

Formulo grandes “máscaras-órgãos” com plásticos, sacos de cebolas com pedras. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é o reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade estou diluída no coletivo. Vejo-me através de todas as pessoas independente de sexo de idade (*sic*). Tento reconstruir a arquitetura da minha cara me apropriando das fisionomias que vejo. “Eu sou o outro”. (LYGIA CLARK, 1998, p. 266)

barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres.” (LISPECTOR, 2009, p. 174)



A associação entre as *Máscaras Abismo* e os órgãos do corpo mostra o caminho de aproximação, cada vez maior, à *materialidade* dos objetos e do corpo. Saindo do campo da representação, Clark chegou aos poucos ao campo da sensação e da percepção.

O processo de “perder a cara⁷⁰”, referido por Clark, parece representativo de uma procura pela identidade de seu próprio trabalho, que se modifica aos poucos, chegando até as proposições sobre o corpo de clientes nos atendimentos terapêuticos. Esse processo pode ser entendido também como uma procura pela *linguagem poética*, que necessita de uma “lenta maturação”, conforme Quilici indicou, referindo-se à metáfora proposta por Zeami no Teatro Nô, da “eclosão da flor”. Metáfora esta que pode ser estendida do trabalho do ator para outras artes e que leva à recordar o haikai de P. Leminski (1995, p. 135): “longo o caminho/até uma flor/só de espinho”.

⁷⁰ “Desviar-se desse verdadeiro “sistema de forças”, que nos prende numa espécie de fantasmagoria, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte. Artaud se refere à “angústia que está na base de toda verdadeira poesia”. O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir a dissolução da própria representação do “sujeito”. “Escrevo para morrer, para dar a morte sua possibilidade essencial” (Kafka). Descobrir a “morte do sujeito” como experiência limite, torna-se aqui um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética. Experiência de uma lenta maturação, cuja metáfora privilegiada no campo do teatro talvez ainda seja o da “eclosão da flor”, de Zeami.” (QUILICI, 2006, p. 3-4)



Máscara Abismo (1968) – Foto: Acervo da Associação *O Mundo de Lygia Clark*

Clark criou outra máscara para envolver a cabeça e os braços, nomeada *Camisa de Força*: “Com esta proposição, que é uma denúncia à violência do tratamento terapêutico, Lygia aproximou-se das críticas formuladas pela ‘antipsiquiatria’ no final dos anos 60.” (FABRINNI, 1994, p. 130) O trabalho foi criado por ela em janeiro de 1969, após assistir a um filme sobre crianças confinadas num hospital psiquiátrico. Numa carta do dia 13 de janeiro de 1969, Lygia descreveu sua impressão sobre cenas de angústia do “medo do medo” e afirmou que, depois de assistir ao filme, sonhou que estava muito bem vestida e mascarada. Logo depois, escreveu outra carta:

15 de janeiro de 1969

Fiz um trabalho baseado na vivência de uma cena do tal filme. Fiquei muito impressionada pois, em vez da camisa de força, o método empregado era o próprio corpo dos enfermeiros que procuravam apaziguar toda a violência das crianças em crise... Foi belo! Fiz um trabalho em que a posição dos braços toma a posição da camisa de força. Eles estão ligados e têm por contrapeso pedras em cada ponta. No meio, uma máscara. A pessoa veste os braços e fica na posição da camisa de força, então começa o movimento. Esse trabalho é dramático mas belo (*sic*). (LYGIA CLARK, 1998, p. 241)



A Camisa-de-Força e outros métodos para conter o paciente, em casos extremos de crise psiquiátrica, tentam impedir o movimento e a agressividade. A proposição de Clark, ao contrário, estimula o mover – seja pacífico ou agressivo. Oferece a sensação de peso, o que pode atuar como algo para “trazer de volta à realidade”. De forma semelhante, na fase *Estruturação do Self*, Clark pedia a seus clientes que segurassem uma pedra em suas mãos, durante a sessão com os *Objetos Relacionais*. A pedra, considerada por Clark como uma “prova da realidade”, foi o mote da canção composta por Caetano Veloso, cuja letra diz: “Se você segurar uma pedra, segure-a em sua mão; Se sentir o peso, não tardará a entender⁷¹” (*minha tradução*).

Em diversas fases de sua obra, se nota o caráter de re-integração, conferido por Clark à arte, como se pode perceber pelas reflexões nomeadas como “Pensamento Mudo”(1971):

Estive lendo sobre a Ante-Psiquiatria (*sic*) e sobre Laing. Vejo um problema muito curioso. Esquizofrênicos que reaprenderam a viver se tornando pintores, como o caso de uma doente que estava no último estágio de regressão, e vejo o meu caso em que também fazer arte foi para sobreviver à crise do nascimento de Eduardo⁷² e agora, que deixo de fazer a arte que me ensinou a viver, aprendendo, mais madura, o significado da vida em si mesma sem sentir necessidade de formular mais nada! (LYGIA CLARK, 1998, p. 270-271)

O caráter de re-integração da arte pode ser investigado em trabalhos de fases variadas, considerando que o ato de recriar-se implica na contemplação de si e do outro, em busca por

⁷¹ *If you hold a Stone (Caetano Veloso): “If you hold a Stone, hold in your hand; If you feel the weight, you’ll never be late to understand”.*

⁷² Eduardo Clark, terceiro filho de Lygia Clark e de Aluizio Clark Ribeiro, nascido em 1945.

modos diferenciados de existência. Conforme Quilici: “Cuidar-se é curar-se, desaprender os vícios, desmanchar hábitos nocivos, trabalhar os humores, cultivar a ação reta” (QUILICI, nov.2012, p. 5). Talvez os modos diferenciados de existência possam referir-se não só a uma relação exterior do sujeito com a sociedade, mas do sujeito em relação a si mesmo, às suas memórias, comportamentos, princípios e expressões. A re-integração é algo que necessita de constante estímulo e, por isso, não se esgota em um único trabalho ou proposição. É tema e motivo que pode ser percebido em várias proposições de Clark, já que se refere à uma busca de uma vida inteira. Despertar e re-despertar o corpo, afirmar e re-afirmar a vida.

■ *Aulas na Sorbonne*

Lygia Clark morou em Paris, tendo passado por Veneza e por cidades da Alemanha, entre 1970 e 1976. Na França, o crítico de arte Jean Klée a apresentou a um arquiteto que, segundo Clark, “(...) levava os alunos de arquitetura dele para fazer espetáculos, para brincar com aquelas coisas todas” (In: Fabrinini, p. 157). Este arquiteto convidou Clark para realizar uma prática na *École de Beaux-Arts*, a fim de que ela concorresse a uma vaga para trabalhar lá. Nessa ocasião, estavam presentes pessoas ligadas à *Sorbonne*. Diante da recusa da *École de Beaux-Arts*, a *Sorbonne - Saint Charles Faculte des Arts Plastiques* - a convidou para ministrar um curso de comunicação gestual, em outubro de 1972.

As aulas na *Sorbonne* consistiram-se de *proposições* de Clark para os alunos. Nas diversas práticas, havia um envolvimento do grupo de alunos. Através do movimento e da realização de uma ação, os corpos interagiam entre si, por meio do contato físico e da mediação de objetos plásticos. Esta fase de seu trabalho é conhecida como *Fantasmática do corpo* ou *Corpo coletivo*. Após a realização das práticas, os alunos eram convidados a falar sobre suas experiências. Esse momento era considerado o mais importante. A oportunidade de falar e escutar representava a possibilidade de criar um diálogo sobre traumas incorporados, referidos por Clark como *fantasmática*, e que eram vomitados pelos participantes durante as proposições. A experiência do diálogo correspondia ao estabelecimento de um *corpo coletivo*.

Clark conta que na primeira aula só havia uma aluna e na semana seguinte já havia dez, depois trinta e depois “a *Sorbonne* inteira”. É interessante notar mais uma vez, o uso da palavra “espetáculo” para designar suas práticas:

Quando eu chegava trazendo a minha maletinha ou a minha mala grande cheia de coisas, a *Sorbonne* inteira subia a escada atrás de mim. *Aí eu fazia um espetáculo, quer dizer, fazia um trabalho com eles.* E eles gritavam tanto, a coisa era tão incrível que do lado de lá do botequim a gente escutava. É, foi um trabalho muito bonito. Depois, começou o negócio das pessoas terem descompensações. Eles morriam de medo, mas eu já estava acostumada. Um dia uma menina teve um desmaio sério, deu um grito, caiu deitada, praticamente fora de si. *Aí eu peguei a garota, botei no meu colo e acarinhei bem, soprei no ouvido dela, falei muita coisa com ela e ela foi voltando.* Depois disso o grupo ficou apavorado, não queria nem chegar perto para ver. Depois, no final do curso, porque eu fiquei bastante tempo lá, eles próprios é que prestavam os cuidados a qualquer pessoa que tinha uma crise, nem me deixavam chegar perto. No final eles já nem olhavam mais para mim, eu ficava jogada fora da turma. (In: FABRINNI, p. 158) (Lygia Clark; Folha de S. Paulo, 04/03/1986) (*grifo meu*)

Há registros de fotos, vídeo, entrevistas com ex-alunos e breves descrições de algumas *proposições* realizadas na *Sorbonne*. Dessas *proposições*, pode-se inferir um pensamento conceitual a respeito da *imagem do corpo*:

Inclusive, como aconteceu na *Sorbonne* que eu peço depoimentos de pessoas antes de fazer a experiência, durante e depois... Pessoas que se sentiam, por exemplo, com a imagem do corpo muito deformada ou do próprio rosto e que descobriram a própria imagem de uma maneira muito mais íntegra, muito mais bonita e que tiveram um relacionamento com os outros de uma maneira muito mais livre, mais descondicionada. *Então a imagem do corpo aí adquiriu um sentido muito mais positivo, que eu acho que é muito importante.* (*grifo meu*) (transcrição de depoimento de Lygia Clark no filme “O Mundo de Lygia Clark”, de Eduardo Clark)

A reconstrução ou re-significação da imagem do corpo tem para Lygia um caráter terapêutico, conforme pode-se inferir de sua fala acima. Seu objetivo, ao conduzir as aulas, era instigar a experiência da percepção do corpo e da ação no coletivo. Nesse sentido, há uma aproximação entre arte e vida: “Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do

que a própria coisa em si que eu proponho a vocês” (O Mundo de Lygia Clark,1973, filme dirigido por Eduardo Clark).

■ *Proposições na Sorbonne*

Em entrevista à Suely Rolnik, o casal Gaelle Bosse e Claude Lothier, que se conheceu nas aulas de Clark, compartilhou sua experiência. Bosse e Lothier contaram que o curso oferecido, em 1974, chamava-se *Abordagem Sensorial*. Bosse afirmou que era necessário um esvaziamento para se engajar totalmente numa proposição de Lygia; esvaziar-se das imagens de si mesmo, do que dizia respeito aos bons costumes e à sociedade. E que era preciso tentar reencontrar o que era a “(...) carne mental, quer dizer... o conhecimento do nosso próprio corpo nos mais antigos graus. Havia em mim algo que era da ordem do desfuncionamento. Eu investia, mas para ela, havia o conhecimento do outro. Tínhamos como antenas que se lançavam em direção aos outros. Normalmente, era o que ela desejava” (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13) (transcrição do vídeo). Destacou que as propostas de Lygia eram perturbadoras, pois “havia sempre o erótico na superfície do que era solicitado. Havia algo do encontro com o outro e do desejo. O desejo era muito veiculado em todas as suas proposições” (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13) (transcrição do vídeo).

Bosse e Lothier relataram que as aulas eram organizadas seguindo-se um roteiro que incluía: o relaxamento; uma proposição; a verbalização.

Segundo o relato, havia muitos procedimentos envolvidos no relaxamento. Lygia contava com três ou quatro ajudantes, que tinham frequentado o curso anteriormente. Geralmente, os alunos deitavam formando uma estrela no chão com os pés no centro e as cabeças para fora. No centro havia sacos plásticos inflados sobre os quais pousavam os pés. Num círculo, as mãos se cruzavam sobre o dorso da pessoa que estava ao lado. Lygia vedava os olhos dos alunos e depois, fazia circular seixos, além de pequenos objetos que eram passados de mão em mão e que eram aquecidos pelos corpos. Abria as torneiras da sala e, com isso, um frescor e o som da água caindo se exalavam. Lygia passava perto dos alunos e os fazia escutar coisas. Bosse relata que havia um cano anelado de borracha que unidos pelas extremidades, era manipulado por Lygia,

puxando a borracha; o que gerava o som da respiração (esta proposição é nomeada *Respire Comigo*). Os procedimentos podiam variar. Por vezes, Lygia cobria todo o grupo com folhas de jornais, o que criava uma camada isolante e os aquecia. Ou então, levava plantas e esfregava flores e ervas a fim de gerar odores. Pedia aos alunos que também levassem plantas e os cobria com as folhas. Os ajudantes esmagavam as flores e faziam com que os alunos as sentisse. Em outras práticas, os ajudantes passavam sacos plásticos cheios e os punham sob as blusas dos alunos o que gerava a sensação de gravidez. Passavam-se conchas também.

Após o relaxamento, seguia-se a realização de uma *proposição*. Ao final, iniciava-se a *verbalização*. De acordo com o relato de Bosse, os alunos se reuniam num círculo, sentados no chão, descalços, sob um grande tapete que desenrolavam. Lygia pedia que deixassem sair palavras em relação às experiências que tinham vivido: “Para ela, era necessário para retomar o pé no real. Ela nunca concebia uma sessão sem que houvesse o retorno do verbal” (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13) (transcrição do vídeo). Bosse contou que, mesmo que alguns preferissem permanecer calados, na escuta podia se produzir algo também. À respeito do quê falavam, Bosse relatou: “Partíamos do sensorial, e, em seguida, um pouco... como uma cura analítica, esse tipo de coisa... era preciso tentar ter uma distância em relação ao que foi vivido... para não ficar fechado na sensação” (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13) (transcrição do vídeo).

Bosse relatou ainda que Lygia pedia sempre que os alunos levassem proposições e que esperava que eles criassem objetos à altura daqueles que oferecia ao grupo.

○ Cabeça coletiva, 1975

Uma enorme cabeça foi construída no meu apartamento em Paris, porque era tão grande que não conseguimos lugar para guardá-la na Sorbonne. Meus alunos me visitavam permanentemente, levando sempre cartas de amor, segredinhos, bilhetinhos, frutas, sapatos, biscoitos, serpentinas, confetes etc, que eram guardados dentro da cabeça. Ela ficou assim como uma espécie de repositório de todas as coisas do mundo.



1

Até o dia em que a gente resolve ‘viver’ a cabeça,



2

ou seja, a gente levou para fora do apartamento, se juntou em torno dela e tirou as coisas guardadas, comendo o que era possível. Essa experiência foi ‘vívuda’ também com a participação de crianças e passantes ocasionais. Ela foi assim destruída parcialmente”. (Clark. In: FABRINI, 1994, p. 182)



3



4

A proposição acima, descrita por Clark, pode ser analisada como uma *performance*. Conforme carta de Clark para Oiticica, a criação partiu de uma ideia dela: “(...) e agora estou com outras ideias, sendo que uma é muito forte. A *Cabeça Coletiva*: uma grande cabeça construída é colocada por um jovem que se senta no meio do grupo; o grupo vai abrindo várias fendas e tirando de dentro desde bichinhos, plantas, terra, pedrinhas até o saber, provavelmente frases como as que escrevo atualmente. Que tal?⁷³” (LYGIA CLARK, 1998, p. 288)

A ideia referida foi desenvolvida por meio da construção de uma estrutura compartimentada de madeira, pela aluna Gaelle Bosse. Nos compartimentos, foram dispostos materiais diversos. E, em sua base, uma abertura para que pudesse encaixar na cabeça de um participante e ser carregada com o apoio de seus ombros. Bosse e Lothier, em entrevista à Suely Rolnik, relataram que o conjunto de participantes desceu para os pátios do *Boulevard Brune*, aonde Clark morava. Claude Lothier portava a cabeça. Interagiram com as crianças que estavam lá, que pegaram coisas: “Virou um carnaval como no Brasil. Acho que alguém tocava música, violão...” Os dois destacaram que a experiência não aconteceu na rua e sim, nos pátios entre os prédios: “O tipo de manifestação de rua não era o sentido da obra. Esta experiência é estranha e ficou deslocada das outras” (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13) (*transcrição do vídeo*). Para Bosse isso ocorreu porque perdeu-se o aspecto reflexivo e de exploração da proposição. Pelo relato de Bosse torna-se claro que houve uma decepção pessoal sua, tendo se responsabilizado pelo preenchimento de um dos lados da *Cabeça*, após construir a estrutura de madeira, que

⁷³ A carta original encontra-se publicada no livro ‘Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74’; tem como local e data: Paris, 06 de julho de 1974.

depois foi modificado por Clark. E, conforme o depoimento de Yve-Alain Bois⁷⁴ em entrevista à Suely Rolnik, houve um desgosto por parte de Clark também desta proposição.

Mesmo assim, parece ter sido um trabalho desenvolvido por meio de uma relação afetiva entre Clark e seus alunos. A estrutura guardada no apartamento de Clark foi preenchida aos poucos com objetos, cartas e coisas diversas por seus alunos em suas visitas. O nome original do trabalho era *Cabeça Cosmogônica* e foi dado pelo crítico de arte Mário Pedrosa. Lygia Clark, conforme citação acima, referiu-se ao trabalho como um “repositório de todas as coisas do mundo”. A ideia de “cosmogonia” remete a uma criação hipotética do mundo. A cabeça seria preenchida pelos elementos primitivos do mundo – pequenos animais, plantas, terras, pedras e frases⁷⁵. A construção privilegiou materiais orgânicos, mas que possuem também um aspecto sensível e ligado à memória, como um mundo infantil. Dentro da cabeça cabem desde “pedrinhas até o saber” – um saber das coisas do mundo, sem o atravessamento do conhecimento científico.

Nas máscaras criadas por Clark anteriormente (*Máscaras Sensoriais*, *Máscara- Abismo*, *Camisa de Força*), a face e a cabeça eram cobertas. Na série *Roupa-Corpo-Roupa*, o corpo era coberto e também dissecado, através das aberturas para introdução das mãos tateando os materiais dentro das roupas. A *Cabeça Coletiva* se aproxima de um adereço cênico, conforme uma máscara⁷⁶, uma vestimenta ou um boneco podem ser usados no teatro. No entanto, não há a intenção de estabelecer uma representação cênica por meio da proposição. O que pareceu interessar foi o processo de construção no contato dos alunos com Clark, na escolha e depósito provisório dos objetos. Finalmente, a experiência de vestir a cabeça e compartilhar os objetos. Como se pode ver pela foto 2, a figura formada – um homem com roupas cotidianas portando um objeto que cobre sua face e cabeça – deve ter gerado a curiosidade, a aproximação e mesmo a repulsa de transeuntes. Até porque, a aparência do objeto é estranha e precária. Ao final, a proposição configurou-se por meio de um trabalho coletivo.

⁷⁴ Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 19.

⁷⁵ É possível fazer um paralelo entre os elementos que preenchiam a *Cabeça Coletiva* e a encenação *Gaivota – tema para um conto curto*, dirigida por Enrique Diaz. Nessa montagem, são levados para o palco: plantas, terra, frutas, legumes e objetos diversificados. A palavra é um dos elementos essenciais da encenação, contando a história da peça de Tchecov e também impressões e depoimentos dos atores.

⁷⁶ As máscaras na maioria das vezes, não são usadas como adereços cênicos e sim, como elementos de técnicas de atuação. Porém, podem também ser usadas como parte de figurinos e caracterização cênica.

Em 1965, no texto *Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo*, Clark escreveu sobre uma mudança na forma de comunicar suas proposições, que enfatizam tanto o instante do acontecimento, quanto o sentido do precário. A questão da precariedade está na ideia de uma proposição a ser realizada pelo espectador-autor e que não produzirá nenhuma obra a ser observada ou guardada. Ao contrário, a ação do participante constitui-se como a obra, cuja duração limita-se ao ato. A obra é assim consumida no próprio ato de fazê-la. Na proposição *Cabeça Coletiva* e também em outras proposições, há também a precariedade dos materiais utilizados, conforme já dito. Clark opôs o precário ao eterno ressaltando a transitoriedade: “As coisas não são eternas, mas precárias. Nelas, está a realidade. No meu trabalho, se o espectador não se propuser a fazer a experiência, a obra não existe”(LYGIA CLARK, 1998, p. 228). Nesse sentido, há uma aproximação do transitório à própria vida:

Essa experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse o ato da participação. Esse sentimento da totalidade apanhado no ato precisa ser recebido com muita alegria, para aprender a viver na base do precário. É preciso absorver esse sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência. (Texto disponível no *website* da Associação *O Mundo de Lygia Clark*)

A proposição *Cabeça Coletiva* adquire um novo sentido no momento em que é levada para fora do apartamento de Lygia, efetivando e concluindo o *evento* que começou com a sua construção. No encontro entre os criadores-participantes e os espectadores-autores, há novas escolhas: o que cada espectador recebe e também o que faz com o quê recebe é uma decisão no momento do acontecimento. A obra é “destruída parcialmente”, já que são distribuídos os materiais inseridos nos compartimentos da cabeça. Mas, podemos dizer, que parte da obra é incorporada pelo espectador-autor que recebe uma fruta ou um biscoito e os come, ou mesmo, um objeto - que leva de lembrança ou gera uma brincadeira, como os confetes, que podem ser vistos na foto 4. O aspecto lúdico e festivo parece ter sido muito importante, pela presença das crianças e pela referência ao carnaval.

Esta proposição sugere um aspecto – a teatralidade – que pode ser percebida se imaginarmos a ação ocorrendo: um homem portando uma cabeça precária de madeira, caminhando; outras pessoas retirando objetos da cabeça e os distribuindo; passantes interagindo

e criando outras pequenas ações a partir dos objetos recebidos. A proposição pode, inclusive, ter gerado narrativas – no momento do acontecimento, espectadores podem ter criado oralmente pequenas histórias para explicar o que viam a outros; após o acontecimento, observadores podem ter relatado o que viram a outras pessoas; os participantes podem também ter relatado suas experiências a outros. O próprio ato de ocultar a cabeça com o objeto (foto 2) gera uma fissura no cotidiano: a figura formada divide o espaço entre algo que está “dentro” e algo que está “fora” da teatralidade.

Em 1973, Clark realizou outra proposição com os alunos da *Sorbonne*, nomeada *Canibalismo* e descrita da seguinte forma no catálogo da *Fundació Antoni Tàpies*:

○ **Canibalismo, 1973**

Um participante se deita no chão com os olhos vendados. Está vestido com um macacão de plástico forrado de tecido. À altura do abdome, o macacão tem um fechoclair horizontal que dá acesso a um saco interior. Os demais participantes se sentam junto a ele, também com os olhos vendados, tiram fruta do saco e as comem, deixando e recolhendo os pedaços que outros mordiscam. (LYGIA CLARK, 1998, p. 302)



A proposição, neste caso, não conta com espectadores. Mesmo os participantes, não vêem as ações uns dos outros, já que vestem faixas de pano em torno da cabeça tapando os olhos. Um dos participantes, deitado no chão “empresta” seu corpo como suporte para a obra. Vestindo um macacão azul, cujo centro tem uma abertura com zíper, sustenta frutas que são retiradas e devoradas pelos outros participantes.

Da mesma forma que na análise da proposição *Cabeça Coletiva*, pode-se verificar a teatralidade nesta proposição. A teatralidade pode ser considerada pelo olhar que analisa a foto da proposição. Há uma organização do espaço dada pelos dez participantes sentados no chão, em torno de um participante deitado. Todos têm os olhos cobertos por faixas coloridas. A interação se dá através do toque que retira as frutas do interior da *Roupa/Corpo/Roupa* do participante deitado e que passa as frutas de um participante para o outro, levando-as também à boca. A luminosidade da foto indica que há sol no corpo dos participantes e a proximidade entre os corpos sugere calor e cheiros, incluindo os cheiros das frutas que possuem também texturas e cores peculiares. O participante deitado pode experimentar o gosto das frutas e o toque. É certamente uma situação não cotidiana e que pode sugerir narrativas. As fotos sugerem ainda uma operação cirúrgica ou mesmo uma dissecação.



■ *Fase final: Estruturação do Self*

A fase final da obra de Lygia Clark foi considerada por ela como uma prática não-artística, nomeada como *Estruturação do Self*. As proposições dessa fase possuíam, declaradamente, sentidos de cura de si e do outro, através de uma reelaboração da experiência estética.

Clark passou a receber pessoas em seu apartamento no Rio de Janeiro, individualmente, para uma sessão terapêutica. Tais pessoas eram chamadas de clientes, numa apropriação do mesmo termo da psicanálise. Durante a sessão, um cliente se deitava em um grande colchão feito de plástico transparente e preenchido com pequenas bolas de isopor. Totalmente em silêncio,

Clark dispunha alguns de seus *Objetos Relacionais* sobre o corpo do cliente – em seus olhos, ouvidos, barriga ou sexo, por exemplo. Ela poderia também pressionar ou esfregar partes do corpo com os objetos, respeitosamente. Após a sessão, o cliente abria os olhos e se quisesse, poderia conversar sobre as sensações ou sobre outros assuntos. Conforme ela mesma descreveu:

A pessoa deita-se, sumariamente vestida, sobre um grande colchão de plástico recheado de isopor, coberto por um lençol solto. Com o seu peso a pessoa já abre sulcos no colchão dentro dos quais seu corpo se acomoda. Massajo longamente a cabeça e a comprimo com as mãos. Pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente e com firmeza, o que dá a muitos a sensação de “colar” ou “soldar” pedaços do corpo. Para outros o toque tem o poder de “fechar” os “buracos” do corpo ou “deslocá-los” para outras áreas. Trabalho o corpo inteiro com as “almofadas leves”, friccionando longamente a planta dos pés e a palma das mãos. Coloco numa das mãos do sujeito uma pedrinha envolta num saquinho de textura macia (dos que se utilizam para vender legumes). (LYGIA CLARK, 1998, p. 320-321)

Essas sessões foram o ponto final da obra de Clark. No entanto, todas as fases anteriores evoluíram em uma radicalização, por meio da simplicidade dos objetos e de mudanças em suas concepções, privilegiando uma prosposta de ação feita ao espectador. À mim, parece que Clark percorreu caminhos em busca de uma essência para sua arte, guiando pessoas para afinar seus sentidos e percepções. Como Guy Brett (1994, p. 58) explica, a trajetória de Clark, que começou com a pintura e terminou numa prática próxima à psicoterapia, não apresentava, para ela, uma mudança de *métier*. E sim, um contínuo no qual as implicações de seus experimentos modificaram o entendimento do que significava ser um artista. Passou de uma linguagem visual para uma “linguagem do corpo”, que não era executada (*performed*) e nem assistida, mas vivida pelo participante, buscando uma relação de cura diante de crises e situações de vida.

Brett afirma que ele não avalia a eficácia ou não-eficácia das propostas terapêuticas de Clark. E explica, que a relação entre a arte, a medicina e a cura remete à Grécia Antiga e à culturas do Oriente. Nessas culturas, os campos da filosofia, medicina e arte estão interligados. Brett pontua que a obra de Clark tenta reunir essas forças no período moderno pretendendo “recuperar uma noção de plenitude do corpo” (1994, p.108). A ideia de plenitude do corpo não implica em virtuosidade. Talvez, a plenitude do corpo possa ser considerada como um instante de consciência ou de percepção do corpo-mente, ou mesmo, do “tempo absoluto”, ao qual Clark

se referiu ao falar da experiência de mover os *Bichos*. Há ainda uma possível relação entre a ideia de “plenitude do corpo” e práticas filosóficas da Antiguidade, na qual os conhecimentos e atributos específicos da arte, da filosofia e da medicina estavam interligados. Logo, a plenitude do corpo é também a plenitude da mente, a plenitude do espírito, do sujeito.

Parece mesmo difícil avaliar a eficácia da função terapêutica e curativa do trabalho de Clark, no sentido dessas palavras conforme utilizadas pelos profissionais de saúde. Esse trabalho foi continuado por Lula Wanderley com pacientes diagnosticados como psicóticos, após ser cliente e orientando de Clark. Em seu livro⁷⁷, Lula Wanderley apresentou seu testemunho e trajetória que o levou a abrir uma clínica no Rio de Janeiro, o *Espaço Aberto ao Tempo*, oferecendo tratamento para pessoas diagnosticadas com distúrbios mentais graves. O autor relata casos de seus pacientes e a utilização dos *Objetos Relacionais*⁷⁸, de Lygia Clark, como parte do processo terapêutico. Conforme a apresentação do livro, por Guy Brett: “*Lula nunca fala de obtenção de uma “cura” através do método de Lygia, mas de trazer um “melhor contato afetivo com a realidade”, ou um “desbloqueio de nossa relação com o mundo”*”. (BRETT. In: WANDERLEY, 2002, p.9) (*grifo meu*) Fabrinni também enfatiza aspectos semelhantes:

A aplicação dos objetos relacionais não é um tratamento de doenças diagnosticadas segundo as categorias nosológicas tradicionais do discurso médico; embora tenha trabalhado com pessoas saídas de outras experiências psicanalíticas, inclusive esquizofrênicas, Lygia recusou a oposição entre o normal e o patológico: qualquer paciente submetido a esta terapia passa por um processo de estruturação do self que em diferente medida produz a recuperação de suas potencialidades originárias; sem dar importância à “eficácia” das “classificações” voltou-se, entre outros, aos “drogados”, aos “casos de impotência ou de frigidez sexual”, às “pessoas incapazes de se concentrarem no trabalho”, às “que se limitam ao pensamento lógico”, às “que sofrem de um sentimento de ausência, de artificialidade ou de inutilidade no relacionamento”, ou mesmo às “que possuem dificuldade de verbalização”. *Este trabalho com o corpo não procurou adaptar os desvios individuais mas, ao contrário, despertar o participante à invenção de novas normas: sua única prescrição foi o valor vital atribuído à sensorialidade de um corpo natural colocado em interação criativa com o meio externo, para o desenvolvimento de uma nova sociabilidade.* (Fabrinni, 1994, p. 197) (*grifo meu*)

⁷⁷ WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço** – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

⁷⁸ O nome parece ser uma referência aos Objetos Transicionais, de Winnicott, e que eram referidos por Clark, de acordo com entrevista Gaele Bosse à Suely Rolnik. (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 13)

No entanto, se não é possível avaliar a eficácia das propostas de Clark como terapia, seu discurso mostra claramente um caminho de auto-recuperação e auto-reconstrução, por meio de seu trabalho criativo, conforme pode-se deduzir da carta enviada de Paris, em agosto de 1971:

Sonhei: Estava dentro de uma casa com outras pessoas. Entrou um menino doente, meio débil mental ou então patológico, sei lá. Todos queriam tirá-lo à força da casa mas eu consegui fazê-lo sair de uma maneira gentil porém firme.

Acho que a casa é o meu corpo e que dentro há um menino doente e eu estava dando atenção demasiada a esse lado meu e do meu trabalho que toca a psicanálise ou a ante-psiquiatria na regressão. Acho que o botei para fora ou, como diria o Heli Pelegrino (*sic*), talvez eu o reincorporei num contexto amplo em mim mesma e hoje, quando acordei, senti, apesar do trauma do sonho, que estava com a cabeça no lugar. Pensei que começar a ler Groddeck⁷⁹ era também me identificar com o lado da patologia, sendo que o meu trabalho era muito mais do que esse lado. Foi uma redescoberta do meu sentido, do sentido que tem o meu trabalho e que eu mesma passo a ter e que está me tirando da crise. *Deixarei a patologia a quem interessar e continuarei a fazer o meu trabalho com gente dita normal ou condicionada pela sociedade em que vivemos.* (LYGIA CLARK, 1998, p. 282) (*grifo meu*)

A redescoberta do seu sentido, do sentido que tinha o seu trabalho, por meio da “retirada” ou da “re-incorporação” do “menino doente” é a identificação com seu lado saudável, a opção pelo aspecto criativo ao verificar a importância para si de seu trabalho; a re-afirmação da potência de vida. O aspecto de auto-recuperação e “melhor contato afetivo com a realidade” pode ser estendido para o espectador-autor em várias obras de Clark, se considerarmos o instante de experiência da “plenitude do corpo”. O exercício da arte é um portal para a possibilidade de entendimento psicofisiológico e elaboração da experiência de vida. Por esta razão, percebo uma relação entre *performance* e cura.

Nesse sentido, um dos pontos cruciais do trabalho de Clark parece ser a busca da transformação da *imagem corporal*, já iniciada nas proposições anteriores, desde as *Máscaras*

⁷⁹ Em outra carta, Clark conta que estava lendo um artigo de Groddeck chamado “Do ventre humano e da sua alma”. Clark faz associações entre esse texto e um de seus *Bichos – O dentro é o fora*. A carta pode ser encontrada no catálogo da Fundació Antoni Tàpies à página 282.

Sensoriais, passando pelas aulas na *Sorbonne* e culminando na fase *Estruturação do Self*. Conforme Fabrinni esclarece:

A reintegração do self é a recuperação da imagem do corpo: se há resistência do paciente à terapia, a mão da mediadora realinha com toques alisadores toda a continuidade de seu contorno devolvendo-lhe a densidade de seu interior (a plenitude de suas vivências); estes contatos reescrevem seu corpo, agora sem rasuras ou intermitências, possibilitando-lhe interagir com o mundo externo sem o risco da desfiadura de seus limites. A linha divisória, uma vez restaurada, relaciona-se com o espaço circundante integrando-se a novas composições, afastando deste modo o perigo da desfiguração do self. (FABRINNI, p. 202) (grifo meu)

Essa questão, da *recuperação da imagem do corpo*, remete às análises de trabalhos de outros artistas. É possível fazer um paralelo com trabalhos no campo da dança. O desenvolvimento do *Contato-Improvisação* ou das práticas de *Educação Somática*, já mencionado nesta tese, por exemplo, não foi intencionado para aprimorar a *performance* do dançarino ou do ator, a ser vista pelo espectador. Algumas dessas abordagens de movimento, foram desenvolvidas como práticas alternativas para a cura de lesões e sofrimentos físicos, outras para que o *performer* aprimorasse seus sentidos perceptivos e descobrisse novas possibilidades de movimentar-se. Todas essas abordagens de movimento são regidas pela busca da transformação da *imagem corporal*. Uma fala de Clark se aproxima bastante do pensamento das práticas de movimento da *Educação Somática* e da dança pós-moderna:

Sozinha nesse processo vou eu e é por isso também que a minha comunicação não pode ser feita por meio de espetáculo a priori, manifestações de grupos como nos outros, mas é uma experiência tão biológica, celular, que só é comunicável também de uma maneira celular e orgânica.

De um a dois, a três ou a mais, mas sempre uma coisa sai da outra, e é uma comunicação extremamente intimista de poro a poro, de pêlo a pêlo, de suor a suor. (LYGIA CLARK, 1998, p. 249-250)

Ora, essa declaração poderia corresponder a um depoimento de alguém que passasse por práticas de dança e da *Educação Somática*, que envolvem justamente, “uma experiência tão biológica, celular, que só é comunicável também de uma maneira celular e orgânica”; conforme as práticas que serão descritas no próximo capítulo desta tese.

Essa relação do trabalho de Clark com a dança contemporânea foi notada por Hubert Godard⁸⁰. Em entrevista concedida à Suely Rolnik, Godard relata que vê correspondências entre as práticas propostas por Clark com outras, vistas por ele, no campo da dança. Nessas práticas se dispunham, por exemplo, materiais no chão e pedia-se para os dançarinos andarem em cima, com os olhos fechados. Intencionava-se estabelecer uma relação diferenciada com o espaço e depois, a partir desta percepção, criar novos gestos. Para Godard, é uma ilusão aprender gestos: só se muda o gesto, mudando-se a percepção. Informa que o que chamamos de coordenações e hábitos corporais, são hábitos perceptivos. E que isto tornou-se evidente para os dançarinos contemporâneos. Logo, se há o desejo de mudar a natureza de um gesto, sair de uma certa forma de gestual, recomenda fazer um trabalho através da percepção. Segundo Godard, poderíamos retomar os *ateliers* de Lygia e, depois, encontrar com pessoas num estúdio de dança fazendo exatamente a mesma coisa. Assim, estabelece paralelos com a abordagem da dança Contato-Improvisação:

Isto é, eu não posso mudar meu gesto se eu não mudo a relação que mantenho com o meu corpo e o espaço... esta relação através da percepção. Portanto, se dermos a alguém os óculos [refere-se a um trabalho de Lygia]... que modificam a maneira como vai se perceber o espaço... de repente, ele vai mexer de maneira diferente. O que me bloqueia, em relação à criação de novos gestos... são as paradas da percepção, em que todo o trabalho... que podemos ver de Lygia ou que praticamos nos ateliers ou no que chamamos de dança contato... ou que, num dado momento, tentamos inventar... uma outra forma de relação com o outro. Qual forma de relação com o outro? A do peso? Da gravidade? Do espaço puro? Quer dizer, num dado momento... não é o outro com uma história psicológica, é o outro como peso. (Arquivo para uma obra-acontecimento, n.14) (transcrição do vídeo)

⁸⁰ Hubert Godard é “Professor no Rols Institut Bulder (Colorado) e fundador do departamento de dança na Université Paris VIII, Saint Denis. Desenvolve desde os anos 1970 uma abordagem do corpo orientada por sua múltipla experiência nessa área como coreógrafo, praticante da “medicina manual” e colaborador de pesquisas médicas voltadas para o sensorial. Compartilha com Lygia Clark o contexto cultural dos anos 1960 e 1970, no qual a questão do corpo ganha um lugar de relevância.”(Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 14)



Óculos

(Ass. O Mundo de Lygia Clark. Foto da autora)



Diálogo de Óculos (1968)

(Acervo: Lygia Clark)

Godard⁸¹ chama a atenção para o fato de que Lygia Clark opera através de sua obra, uma **revolução da percepção** e que, portanto, **atua na esfera política**. Defende que não devemos nos prender às palavras que ela usou, que remetem à ideia de terapia. E sim, falar de uma “**clínica política**”, “de algo que iria na direção de uma **transformação daquilo que bloqueia a sociedade... que bloqueia o Eros, que bloqueia o movimento... e de recolocá-lo em jogo**”. Citando Michel Bernard, afirma que não há diferença entre imaginário e percepção; quando um pára, o outro pára. E defende que há um movimento da estrutura psicológica à estrutura perceptiva e vice-versa. Para Godard, “a questão de Lygia é de religar sempre as modalidades que permitem fazer isso”:

Acho que não há essa censura entre o psíquico e a percepção... são tão ligadas que é artificial usar duas palavras. Por isso que há essa confusão entre arte e terapia... já que as duas trabalham com uma remodelagem... um religamento da percepção. Do ponto de vista fenomenológico o que acontece é diferente... o que muda consideravelmente é o contrato, isto é, o quadro. Ou estamos num quadro clínico, com um contrato preciso... ou estamos em outra forma de contrato. As operações envolvidas por cada contrato se parecem muito. (Arquivo para uma obra-acontecimento, n.14) *(transcrição do vídeo)*

A diferenciação entre arte e terapia, mostrada acima, parece bastante coerente, na questão do contrato e do quadro clínico. Mesmo assim, Godard percebe que, ainda hoje, muitas terapias com base na descoberta sensorial podem ser analisadas como uma espécie de “continuidade” do trabalho de Clark.

⁸¹ Todas as citações de falas de Hubert Godard foram transcritas do dvd da entrevista concedida à Suely Rolnik (Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 14).

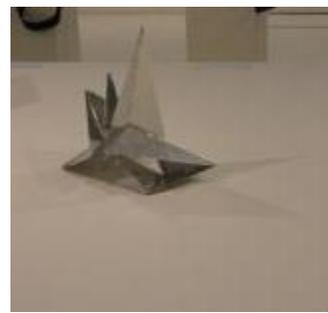
Godard destaca também, que o trabalho com os sentidos pode levar à uma percepção diferenciada do espaço. Relata que, quando ele mesmo desenvolveu práticas visando a abertura dos sentidos, percebeu que muitas pessoas tinham um limite dos sentidos, em geral do olhar, do olfato ou o outro. E que essa limitação interferia na relação com o espaço – espaço este que não é uniforme, que muda de densidade e que é cheio de fantasmas, machucados e buracos. O corpo tomaria a forma da maneira como se percebe o espaço: “É muito trabalho, em direção da percepção. É de reabrir o espaço para que, de repente... O corpo possa tomar seu lugar no interno”.

Para exemplificar, cita um trabalho que fez em um laboratório, em Milão. Nesse experimento, colocou um eletrômetro no braço de mulheres diagnosticadas com câncer de mama. Isto porque, havia notado que, ao saber que tinham câncer, muitas mulheres passavam a andar num movimento pendular e paravam de mexer um dos braços. Isso não era resultante de nenhum comprometimento neurológico ou do próprio câncer, em seu estágio inicial: “Era completamente fantasmático”. Percebeu que o problema se encontrava na relação com o espaço: ao saber do câncer, as mulheres paravam de projetar no espaço o lado da lesão. Pedia que as mulheres, portando o eletrômetro, realizassem um movimento do aikidô que implicava no alongamento do braço e elas não conseguiam realizá-lo. Media as manifestações no eletrômetro a fim de escrever sobre isso na área médica, com um experimento passível de ser reproduzível e mensurável. Buscava então, “recriar a abertura do espaço, para o corpo existir”.

À partir desse exemplo, Godard relata que no recém-nascido há uma espécie de central dos sentidos, sem divisões entre um e outro. Para ele, o trabalho de Lygia Clark e também da dança contemporânea busca suprimir as divisões entre os sentidos “provocadas pela catástrofe da linguagem, pela história”. Logo, há tanto um trabalho de distinguir os sentidos, quanto de relacioná-los, numa inter-sensorialidade.

O ponto tocado por Godard, da remodelagem, do religamento da percepção e do retorno da atenção aos sentidos e ao espaço é essencial para um entedimento da dimensão do trabalho com as linguagens artísticas. Pelos próprios exemplos dados, há uma integração da percepção, da psique e do imaginário com o movimento e o “estar corporal no mundo” (FISCHER-LICHTE, 2008).

Para Sperber, “o desenvolvimento humano, psíquico e do conhecimento parece dar-se e revelar-se pelo uso, em jogos, em cenas, em efabulações, do imaginário e da simbolização” (2009, p. 91). Se há, portanto, um bloqueio de nossa relação com o mundo, ou mesmo um processo de silenciamento do sujeito, por circunstâncias pessoais ou da sociedade, necessitam-se de operações e práticas que lidem com o despertar da percepção e do imaginário. Há uma cura que nos falta... Os caminhos para a possível cura devem ser descobertos e atualizados. O trabalho de Lygia Clark mostra-se como um empreendimento nessa busca. Sua trajetória foi concluída adereçando uma fronteira entre a arte e a terapia para abandoná-la em seguida. Nos últimos momentos de sua vida, Clark retomava exposições de obras do início de sua carreira. Sua obra é ainda hoje impactante, estudada e conhecida nacional e internacionalmente. Se não é possível avaliar a eficácia de suas proposições, é possível reconhecer o seu comprometimento e incessante procura por respostas: pelo entendimento.



(exposição da obra de Lygia Clark – Itaú Cultural SP – 2012) (fotos da autora)

▣ Capítulo três: Dudude Herrmann



Dança = corpo
espaço
vida
pensamento
presente
acontecido
registro
memória
guardado
vivido
passado
jamais esquecido
arte
tensão
intensidades

(HERRMANN et. al. , 2011, p. 136)



Poética de um andarilho: a escrita do movimento no espaço de fora (Acervo: Dudude)

Para dançar é preciso também pensar, chorar muito com a
qualidade de nosso propósito nesta vida

não quero parecer mais do que sou

estou aprendendo sempre e todos os dias ganho lindos presentes
pelos olhos
pela pele
de outras raças

borboletas me visitam
eu recíprocamente as visito com saudações gentis

Trabalho a delicadeza e como mágica o espaço muda sua textura
coisas invisíveis aparecem
então continuo a dançar...

(HERRMANN et. al., 2011, p. 302)



Iphigênia (Acervo: Dudude)

■ Capítulo 3

▪ *Dudude Herrmann*

■ *Apresentação*

“Às vezes percebo que minha dança abstrai do físico”

(HERRMANN et. al., 2011, p. 243)

A ideia de uma obra como “preparação para a vida”, notada como característica do trabalho de Lygia Clark, condiz com o trabalho da dançarina Dudude Herrmann. Nascida em 1958, adota, hoje em dia, apenas o primeiro nome artístico como assinatura. Sua trajetória é bastante consolidada em Belo Horizonte (MG), como dançarina, coreógrafa, diretora, professora, bem como conduzindo práticas de preparação corporal para diversos grupos teatrais.

Entre os anos de 1990 a 2008, geriu a *Dudude Herrmann Companhia de Dança*, que, em 1999, passou a se chamar *Benvinda Cia. de Dança*. Geriu também, de 1994 a 2008, o *Estúdio Dudude Herrmann – Núcleo de Estudos Corporais (EDH)*, em Belo Horizonte.

O **Estúdio Dudude Herrmann – Núcleo de Estudos Corporais (EDH)** caracterizou-se como um espaço para investigação e pesquisa sobre a linguagem do movimento e da dança contemporânea brasileira, através de ações como: o oferecimento de cursos regulares de dança e improvisação; promoção de *workshops* e oficinas curtas; apresentações de trabalhos artísticos em processo de construção por diversos convidados; palestras e debates sobre aspectos contemporâneos da criação e das linguagens artísticas; sessões abertas à improvisação (*Jam Sessions*); grupos de estudos; mostras de vídeos de dança (*Sessões Drops de Anis*). O EDH levou a Belo Horizonte, vários profissionais do Brasil e do exterior, alguns deles ligados ao extinto *Estúdio Nova Dança*, de São Paulo, que contribuíram para fomentar a discussão, a prática e o ensino da dança na cidade.

Na **Dudude Herrmann Companhia de Dança**, a artista concebeu diversos espetáculos. Suas funções variaram atuando como dançarina ou coreografando e dirigindo: *Plus – Intersecções Barrocas em Andamento Latino* (1993), *Iphigênia* (1995), *O que fazer para o jantar*

(1996). Em 1999, ao abrir uma nova sede para o EDH, Dudude modificou o nome de seu grupo para **Benvinda Cia. de Dança**. Criou: *O Armário* (1999), *Barrocando* (2000), *4 solos para 3 intérpretes* (2002), *Poética de um andarilho – a escrita do movimento no espaço de fora* (Bolsa Vitae) (2003), *Quero que isto seja uma cena* (2004), *Um solo para uma dança e um violão* (2005), *Solos Benvindos* (2005), *Às voltas com o dançar* (2006), *Naplanícelogomontanhaapareceomar...* (2006), *Sem – um colóquio sobre a falta* (2007).

Dudude criou também *solo performances* em que acumula as funções de dançarina, diretora, coreógrafa e, em alguns casos, dramaturga: *A Visita* (1998), *Dissertação sobre um nada* (2002), *Maria de Lourdes em Tríade* (2004), *Pedaços de uma Lembrança* (2004), *Às voltas com o dançar*. Em parceria com o artista plástico e *performer* Marco Paulo Rolla concebeu e atuou em: *Tanque* (2003), *Disyquilíbrio* (2008), *Vaga – uma experiência de ocupação* (2012). Além disso, dirigiu e coreografou *Como habitar uma paisagem sonora* (2008), em praças e ruas, que depois passou a se chamar *Paisagens Alteradas* (2008).

Em 2008, ao anunciar o encerramento dos trabalhos da *Benvinda Cia. de Dança* e, em seguida, do *Estúdio Dudude Herrmann* (EDH), a artista preferiu o uso da palavra *desaparecimento*. A ação passou a ser um ato político, da esfera privada atingiu a esfera pública: desapareceram como muitos outros espaços de cultura, por escassez de recursos e suporte. Conforme divulgado: “Fomento, valor imaterial: não nos é possível levá-lo para casa como um mero material, mas tudo isso está registrado na carne, na memória das células, no espaço afetivo” (HERRMANN, Folder, 2008). E em uma carta para os alunos do EDH:

Venho nesta agradecer pela confiança de se colocarem sob a minha orientação dentro da pedagogia que venho desenvolvendo no ensino da dança durante todos estes anos. Um professor não desenvolve sozinho, ele precisa de cúmplices para experimentar suas tentativas de compreensão, ele necessita então de alunos-pessoas que depositam nele uma confiança para assim crescerem juntos. Durante toda a existência deste lugar nomeado de ESTÚDIO DUDUDE HERRMANN, não deixei desperdiçar um só momento, alimentando o lugar do convívio, do encontro, da descoberta. Deixando que cada um cuidasse de si próprio, e que assim deixasse a dança ser possuída pelo CORPO-PENSAMENTO de vocês. (HERRMANN, 2008)

A partir de 2010, a artista passou a desenvolver seu trabalho em Casa Branca, município de Brumadinho, próximo a Belo Horizonte, MG, em um atelier particular. A sala foi

especialmente projetada para a prática da dança, tendo ao redor uma mata preservada. Neste ambiente, foi criado o solo *A Projetista* (2011), dirigido por Cristiane Paoli-Quito, que levou à cena a palavra e o movimento para discutir as políticas culturais, o fazer artístico e a prática da sensibilidade.

Pode-se dizer que uma das principais características do trabalho de Dudude é o aspecto autoral. Há ao longo de sua carreira o desenvolvimento de uma linguagem através do movimento na composição de espetáculos que apresentam elementos de teatralidade e performatividade. A improvisação é a base de sua linguagem, largamente influenciada pela *dança moderna*, *dança pós-moderna*, *Contato-Improvisação* e *Educação Somática*.

Como dançarina, destaca-se por sua impressionante capacidade expressiva apresentando um corpo em transformação contínua. Nas peças que concebe, há um forte aspecto lúdico na composição dos movimentos, trilha sonora, figurinos e ambientes cenográficos. A ludicidade aliada à transformação, conduz a diversos estados do corpo da dançarina revelando uma ação interior que mobiliza a sensibilidade daqueles que a assistem. O espectador é confrontado com esses aspectos, podendo fruir da beleza da movimentação, mas também ser tocado pela subjetividade da *textualidade cênica* ou confrontado com seu discurso político. A improvisação aparece também em seus espetáculos que, mesmo com um roteiro estruturado, possibilitam a composição em tempo real. Há uma busca constante pelo frescor da ação, como se fosse realizada pela primeira vez.

Como professora, estimula o potencial para mover particular de cada aluno e processos de consciência pelo movimento. Acima de tudo, valoriza o desenvolvimento do potencial criativo do aluno. No ensino da dança trabalha com aspectos da memória através de sequências coreográficas, da improvisação e da escuta – termo que utiliza para referir-se à percepção de si, do outro, do espaço e do momento.



■ *Formação*

Os estudos práticos da dançarina Dudude foram iniciados na *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*, que, mais tarde, passou a se chamar *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*⁸², dirigido pela dançarina Marilene Martins, entre os anos de 1970 a 1980, em Belo Horizonte (MG), que contava com o seguinte currículo:

Inseriam-se no curso de moderno, além das aulas técnicas, outras matérias como o Estudo do Espaço, Estudo da Forma, Rítmica, Composição, Improvisação e Coreografia em Grupo. Como técnicas acessórias, havia o Jazz, a Belly Dance e a dança Afro, que segundo Marilene, favoreciam a soltura geral do corpo, seu relaxamento e proporcionavam formas diferenciadas de alongamento. Para aqueles que não pretendiam fazer todo o curso de formação, foi criado o curso de Dança Livre. Contava, também, com uma biblioteca especializada em dança, arte universal e cultura brasileira; uma discoteca com música erudita e popular (moderna e folclórica) e uma ampla área de convivência. (ALVARENGA, 2002, p. 179-180)

Neste centro surgiu o *Trans-Forma – Grupo Experimental de Dança*, integrado por alunos mais avançados. E, mais tarde, o *Oficina Trans-Forma*. O nome do grupo passou a ser o nome da escola. A criação coletiva, a experimentação e a identificação com o pensamento da Contracultura caracterizaram o grupo *Trans-Forma*.

A escola e grupo funcionavam no terceiro andar do *Colégio Arnaldo* – um antigo seminário e colégio de Padres, ocupando o extenso espaço do dormitório desativado. É interessante notar que alguns grupos de teatro⁸³, de Belo Horizonte, ensaiavam no mesmo espaço e também colaboravam como professores ou participando na direção de espetáculos. Havia, portanto, uma colaboração entre os artistas de dança e de teatro. Formaram-se aí, diversos

⁸² “Última produção do *Trans-Forma*: “Vidros Moídos: coração de Nelson”, coreografado por Sônia Mota. A montagem recebeu, em 1986, do Ministério da Cultura e do INACEN, os prêmios de Melhor Espetáculo de Dança em Belo Horizonte, Melhor Roteiro e Melhor Bailarino para Arnaldo Alvarenga, Melhor Bailarina para Lúcia Ferreira. Prêmio João Ceschiatti de Melhor Espetáculo de Dança, de Belo Horizonte.” (CHRISTÓFARO, 2010, p. 66) Para maiores informações a respeito do *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*, bem como a respeito do desenvolvimento do ensino da dança em Belo Horizonte, consultar a dissertação de Mestrado “Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)”, de Arnaldo Alvarenga.

⁸³ Em entrevista, Arnaldo Alvarenga destacou a presença do *Grupo Galpão*, do *Grupo Camaleão*, dos diretores João das Neves, Eid Ribeiro, Paulo César Bicalho, Carlos Rocha, Cida Falabella – nomes importantes da cena teatral de Belo Horizonte.

artistas que prosseguiram suas trajetórias originando, por exemplo, o *Grupo Corpo* e o *Grupo de Dança Primeiro Ato*.



Aula na escola *Trans-Forma*. Acervo: Dudude.

Marilene Martins, ao gerir a escola *Trans-Forma*, procurou suprir na cidade de Belo Horizonte uma lacuna em torno da ausência de professores de dança moderna. Naquele momento, havia poucas escolas na cidade e estas eram voltadas para o ensino da técnica do ballet clássico. Foi nesse contexto que, alguns anos antes, se iniciou a trajetória dos bailarinos Klauss Vianna e Angel Vianna, que posteriormente, deixaram o estado de Minas Gerais em busca de complementar suas formações e desenvolver seus trabalhos.

É interessante notar que o primeiro curso de formação na técnica de dança clássica no Brasil se estabeleceu na data de 1927, no Rio de Janeiro. Essa escola contava com o direcionamento da dançarina russa Maria Olenewa. O dançarino Carlos Leite, natural de Porto Alegre, RS, obteve sua formação sob tutela de Olenewa na Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, destacando-se como primeiro bailarino da companhia do Teatro Municipal. Mais tarde, Carlos Leite integrou o *Ballet da Juventude* como bailarino e diretor de cena. Durante uma turnê do grupo *Ballet da Juventude* por Belo Horizonte, Carlos Leite foi convidado pelo DCE da UFMG para criar uma escola de dança clássica. Carlos Leite mudou-se para Belo Horizonte e fundou a escola e o *Ballet Minas Gerais* que deu origem à atual *Companhia de Dança Palácio das Artes*, sediada pela Fundação Clóvis Salgado.

O dançarino Klauss Vianna foi o primeiro aluno do sexo masculino a se matricular na escola de Carlos Leite e aí permaneceu de 1948 até 1956. Além de obter nessa escola grande parte de sua formação, Vianna tornou-se também assistente de Carlos Leite e professor da escola.

Passou a discordar de abordagens de Carlos Leite da técnica de dança clássica e também dos modos de tratamento para com seus alunos. Posteriormente, mudou-se para São Paulo aonde frequentou aulas de Maria Olenewa, que aí se estabelecera. Klauss Vianna e sua esposa, Angel Vianna fundaram, em Belo Horizonte, uma escola e mais tarde, em 1959, o *Ballet Klauss Vianna*. Klauss Vianna pretendia valorizar tanto a transmissão da técnica de dança clássica quanto a individualidade dos alunos:

O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções. Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 1990, p. 88)

O *Ballet Klauss Vianna* estava empenhado em contribuir para a criação de um ballet brasileiro. Vianna mudou-se para Salvador, em 1963, com o intuito de lecionar na escola de dança da UFBA e mais tarde, para o Rio de Janeiro e para São Paulo.

Marilene Martins deixou a escola e grupo coordenado por Carlos Leite, o *Ballet Minas Gerais*, para se juntar a Klauss e Angel Vianna na escola e no grupo *Ballet Klauss Vianna*. De acordo com Alvarenga (2002, p. 171), o trabalho com Klauss Vianna, abriu perspectivas diferenciadas sobre a dança, para Marilene Martins. Essa influência abrangeu desde a relação entre o movimento e a música, até ao que concerne à pesquisa de uma brasilidade nos movimentos dos bailarinos.

Em 1961, Marilene Martins mudou-se para Salvador, a fim de cursar Dança Moderna na escola de dança da UFBA, que era gerida, então, pelo bailarino Rolf Gelewski. Passou a lecionar dança clássica nessa escola e a estudar dança moderna. Tornou-se mais tarde, assistente do professor Rolf Gelewski e integrante do grupo da UFBA *Juventude Dança*. O dançarino Rolf Gelewski esteve presente nos anos iniciais do primeiro curso de graduação em dança, no Brasil, na UFBA:

Nascido em Berlim, **Rolf foi aluno de Marianne Vogelsang e Mary Wigman**, com quem estudou dança criativa, tornando-se solista e professor do Teatro Metropolitano de Berlim. Em 1960, a convite, passa a lecionar na UFBA, onde introduz vários métodos didáticos

para o ensino da dança e também produz ensaios e contribuições teóricas, criando a cadeira de Filosofia da Dança. Em 1968, durante uma turnê pela Índia, encontra-se com Mira Alfassa, dirigente do Sri Aurobindo Ashram, chamada A Mãe, que, ao reforçar sua atividade como dançarino, influenciou-o a deixar qualquer coreografia e só dançar espontaneamente; a partir daí, efetua-se uma mudança decisiva e progressiva em sua vida. (ALVARENGA, 2002, p. 174) (*grifo meu*)

Autor do livro *Ver, ouvir, movimentar-se*, Gelewski trabalhava com a improvisação na dança. É interessante notar que Gelewski foi aluno de Mary Wigman, uma das principais representantes da dança expressionista alemã que, por sua vez, estudou com Rudolf Von Laban. Ou seja, a introdução do ensino da dança moderna no Brasil, foi diretamente influenciada tanto pelo expressionismo quanto pela questão da improvisação na dança e de sua relação com o teatro, presentes no trabalho de Wigman e Laban. Alguns anos antes da chegada de Gelewski em Salvador, o compositor Hans Joachim Koellreutter, imigrante da Alemanha, fundou a *Escola de Música da UFBA* (1954) trabalhando com a improvisação na música.



Mary Wigman – Hexentanz (Witch Dance)- Version 2, 1926, Dança, coreografia e atuação por Mary Wigman.

Entre os anos de 1964 e 1966, Marilene Martins mudou-se de Salvador para o Rio de Janeiro, integrando o *Grupo Skindó*, de danças brasileiras. No Rio de Janeiro, trabalhou também em coreografias para programas de televisão, realizou cursos diversos de dança e retomou suas aulas com Klauss Vianna, que junto a Angel Vianna, estava estabelecido nessa cidade. Retornou a Belo Horizonte em 1967 e trabalhou com grupos de dança e teatro. Fundou em 1969, a *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*, que mais tarde teve seu nome modificado para *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*. Marilene Martins

deu continuidade a sua própria formação viajando junto a Klauss e Angel Vianna para aulas no exterior e complementou o ensino em sua escola convidando profissionais de outras cidades e países para ministrarem cursos. Klauss e Angel Vianna, bem como Rolf Gelewski, atuaram também como professores colaboradores do *Trans-Forma*. Outros colaboradores foram a uruguaia Graciela Figueroa⁸⁴ e Décio Otero, um dos fundadores do *Ballet Stagium*⁸⁵, em São Paulo. Além deles, a escola contou com aulas da dançarina Carmen Paternostro, bem como, dos dançarinos Freddy Romero, Denilton Gomes, Ivaldo Bertazzo, Hugo Rodas, Betina Bellomo. E mesmo, de rítmica musical com Rufo Herrera, argentino radicado no Brasil.

Certamente, o ensino e prática da dança moderna em Belo Horizonte foi influenciado pela experiência de Rolf Gelewski e também, pelo pensamento do trabalho de Klauss e Angel Vianna. Já Freddy Romero, dançou na companhia de Alvin Ailey. No *Trans-Forma*, Romero introduziu o ensino da técnica Graham, de dança moderna. Em entrevista, Dudude discorreu sobre o fato de que o ensino desta técnica por Romero não era feito de forma pura, mas misturado com sua experiência na companhia de Alvin Ailey. Dudude destacou, também, a grande influência que recebeu da dançarina Graciela Figueroa. O pesquisador Arnaldo Alvarenga, que também foi aluno, professor e diretor na escola e grupo *Trans-Forma*, contemporâneo a Dudude, destacou a proximidade do trabalho de Figueroa e Dudude. Graciela Figueroa havia dançado na companhia da dançarina norte-americana Twyla Tharp⁸⁶, levando

⁸⁴ “Graciela Figueroa nasceu em Montevideu, Uruguai, em 15 de janeiro de 1944, começou a ter aulas de balé muito cedo, com uma professora russa chamada Madame Hintz. (...) Em 1965 recebeu uma bolsa da Fundação Fullbright, e foi para Nova Iorque para estudar na *Juilliard School of Music and Dance*. (...) Ainda em Nova Iorque, Graciela participou de importantes companhias de dança moderna, como o grupo de Lukas Hoving e na *Twyla Tharp Dance Company*. Também foi professora de dança na *Merce Cunningham School* e no *Connecticut College*, importantes referências da dança moderna norte-americana.” (Fonte: Wikidança.net) (Acesso em: 01/03/2012)

⁸⁵ “O Ballet Stagium foi fundado em Outubro 1971 na cidade de São Paulo, sob a direção de Marika Gidali e Décio Otero. Contou com o apoio e influência da classe teatral local e ficou reconhecido nacionalmente por seu projeto de engajamento político.” (fonte: <http://stagium.esfera.mobi/companhia/sobre-o-stagium/>)

⁸⁶ “In 1965, Ms. Tharp founded her dance company, Twyla Tharp Dance. Her dances are known for creativity, wit and technical precision coupled with a streetwise nonchalance. By combining different forms of movement – such as jazz, ballet, boxing and inventions of her own making – Ms. Tharp’s work expands the boundaries of ballet and modern dance. In 1965, Ms. Tharp founded her dance company, Twyla Tharp Dance. Her dances are known for creativity, wit and technical precision coupled with a streetwise nonchalance. By combining different forms of movement – such as jazz, ballet, boxing and inventions of her

portanto, esta experiência técnica. No grupo *Trans-Forma*, Figueroa dirigiu e coreografou o espetáculo *Bola na Área*, com a música de Hadyn, no qual o primeiro movimento era um solo de improvisação de Dudude.

Dudude tornou-se professora no *Trans-Forma* bastante jovem, assim como outros dançarinos que hoje são professores de dança em Belo Horizonte. Conforme informado em entrevista por Alvarenga, Marilene Martins convidava alguns alunos para serem professores. A partir do convite, esses alunos observavam as aulas de Marilene e registravam as práticas com desenhos e notas. Quando começavam a ministrar aulas sozinhos, Marilene observava e comentava as aulas, durante um extenso período de tempo. Alvarenga enfatizou que o *Trans-Forma* era uma escola de formação de dançarinos e principalmente, de pedagogos. Na estrutura da escola, setenta por cento de uma aula era composto por práticas iguais para todos os alunos de um mesmo nível e, trinta por cento, ficava a cargo de cada professor, que poderia propor o que quisesse. Desse modo, apareciam particularidades no ensino de cada um. Dudude começou também a coreografar na escola e grupo *Trans-Forma* criando seu primeiro trabalho *Escolha seu sonho* e mais tarde, *Quanto tempo faz que não dançamos*, dentre outros.

A formação de Dudude é contínua e não se atém à experiência primeira na escola de dança moderna. No ano de 2001, por exemplo, realizou residência artística no Centro Coreográfico de Orleans, França, a convite do coreógrafo Josef Nadj⁸⁷, com o suporte da *Bolsa Virtuose*, do Ministério da Cultura brasileiro. Em 2003, desenvolveu um projeto de criação com o apoio da *Bolsa Vitae de Artes*, nomeado: *Poéticas de um Andarilho - a escrita do movimento no espaço de fora*. Esse projeto gerou um livro com notas de Dudude sobre o movimento e artigos de outros pesquisadores: *Caderno de notações – a poética do movimento no espaço de fora* (2011).

own making – Ms. Tharp’s work expands the boundaries of ballet and modern dance”. (<http://www.twylatharp.org/bio>)

⁸⁷ Josef Nadj was born in 1957 in Kanjiza, a province of Vojvodina in the former Yugoslavia, in what is today Serbia. In 1980, he left for Paris to continue his training with Marcel Marceau, Etienne Decroux and Jacques Lecoq. Simultaneously he discovered modern dance, at the time in a period of swift expansion in France. He followed the teachings of Larri Leong (who combined dance, kimomichi and aikido) and Yves Cassati, also taking classes in tai-chi, butoh and contact improvisation (with Mark Tompkins), began himself to teach the movement arts in 1983 (in France and Hungary), and participated as a performer in many works (...). Since 1995, Josef Nadj has been the director of the Centre Chorégraphique National d’Orléans. (Fonte: Wikipédia)

No entanto, é notória a influência do *Trans-Forma* ao longo da trajetória de Dudude. A fundação do *Estúdio Dudude Herrmann* (EDH), em 1994 e sua mudança de endereço em 1999, por exemplo, está ligada a esta formação inicial da dançarina. O EDH surgiu da necessidade de criar um espaço de reunião para as pessoas interessadas em pesquisar dança e desenvolver seus trabalhos artísticos e criativos, após alguns anos do fechamento da escola *Trans-Forma*. Conforme reportagem publicada em um jornal, no ano de 1999:

Depois de dar aulas em quase todas as escolas de dança da cidade, Dudude concluiu que seu trabalho ‘não combinava mais com escola formal’, por seu interesse em ‘*dar aula para quem nunca dançou, resgatar o corpo vivo, desperto, e fazer o pensamento atuar no corpo, no movimento*’, explica. (*Jornal Pampulha, BH/MG*) (grifo meu)

O EDH era um espaço aberto à experimentação e invenção, tornando-se uma referência para artistas de diferentes linguagens e pessoas que buscavam aproximarem-se da criação artística através da dança. O fechamento do EDH, em 2008, gerou uma lacuna no ensino e prática da dança em Belo Horizonte, já que era um espaço centralizador de ideias e investigações. Ao mesmo tempo, percebe-se que o EDH influenciou diversos profissionais que continuam a atuar na cidade. Eu fui aluna de Dudude no EDH de 1999 a 2004, quando embarquei para Inglaterra para cursar Mestrado. E de 2006 a 2008, até o EDH desaparecer. Fui também aluna do dançarino Tuca Pinheiro⁸⁸ que geriu o EDH em 2001, no período em que Dudude se encontrava na França realizando Residência Artística. Ingressei no EDH, portanto, com dezesseis anos de idade e saí aos vinte e seis anos.

Em suas aulas, no *Estúdio Dudude Herrmann* (EDH), eram combinadas práticas pelo toque corporal, sequências de movimento, células coreográficas (conforme Dudude nomeava) e improvisação. Os alunos do EDH eram dançarinos profissionais, atores e iniciantes, além de muitos profissionais de outras áreas que buscavam o trabalho corporal, como arquitetos e médicos. Diferentemente de uma escola formal, não havia avaliação, notas, níveis ou diploma e sim, um espaço sempre aberto à experimentação, convivência, compartilhamento. Nesse modo

⁸⁸ “Bailarino, professor e coreógrafo com formação clássica e contemporânea, vêm desenvolvendo seus estudos no Brasil e no exterior junto a professores com linguagens e técnicas diferentes, mas sempre voltado à pesquisa da investigação e da improvisação como ponto de partida para a criação e composição coreográfica. Já integrou Zikzira Physical Theatre (Brasil/Inglaterra) e foi selecionado pelo Programa Rumos Itaú Cultural. Diretor coreográfico e pesquisador em dança contemporânea, seus procedimentos durante os processos de criação envolvem participação direta com os intérpretes criadores e pesquisadores envolvidos nos mesmos.”(fonte: Wikidança.net)

de abordagem do movimento, cada aluno deveria trabalhar dentro de suas possibilidades, naquele determinado momento, visando sua paulatina transformação.



Conversa com o Prof. Fernando Antônio Mencarelli no Estúdio Dudude Herrmann, em Belo Horizonte (MG). Acervo: Dudude.

No *Estúdio Dudude Herrmann* sempre foi constante o oferecimento de oficinas relacionadas à improvisação e às abordagens da *Educação Somática*. Outra prática do Estúdio era a realização de *Jam Sessions*, sessões de improvisação pelo movimento, abertas aos alunos e interessados em geral, em que se experimentavam as possibilidades de movimento do *Contato-Improvisação*, bem como outros modos de improvisar. Além disso, havia, constantemente, apresentações de trabalhos em processo de profissionais e cenas dos alunos.

Dudude trabalhou na coordenação da área de dança de diversas edições do Festival de Inverno da UFMG, que oferece cursos de aprimoramento para artistas. As oficinas tinham duração de duas a três semanas, constituindo cursos intensivos. Durante seu período na coordenação do festival, Dudude convidou professores para o oferecimento de oficinas de *Contato-Improvisação* e de Improvisação, levando professoras como Tica Lemos e Katie Duck⁸⁹.

⁸⁹ “Born in Oxnard California (1951), Katie Duck is a dancer, choreographer and teacher. She left the United States in 1976 to live in Amsterdam. (...) Presently Katie holds a yearly five week improvisation summer course and the collective workshop orgelpark in Amsterdam. She is contracted with the AHK theater school in Amsterdam for the SNDO choreography department and for the Modern Dance department. She launched her Magpie project in 2011 in collaboration with Alfredo Genovesi.” <<http://katieduck.com/home.html>>

A parceria profissional com Tica Lemos merece destaque. Tica Lemos especializou-se em Nova Dança, em 1987, na *SNDO – School for New Dance Development* - em Amsterdam, Holanda. O currículo do curso era voltado para a consciência corporal - por meio da *Ideokinesis*, *Body-Mind Centering*, *Técnica de Alexander* etc – improvisação e composição. O curso oferecia também aulas de técnicas de dança e diversos *workshops*, voltados principalmente para o Contato-Improvisação e a composição. Tica Lemos ficou conhecida por introduzir a prática regular e a pedagogia do Contato-Improvisação no Brasil, formando pelo menos três gerações de dançarinos no *Estúdio Nova Dança*, em São Paulo. A respeito de sua própria formação informou, em entrevista como contribuição para esta tese (2012), que os primeiros *workshops* de Contato-Improvisação que fez foram ministrados pela dançarina Nancy Stark Smith, que desenvolveu a abordagem junto a Steve Paxton. Outros *workshops* foram ministrados por Alito Alessi e Karen Nelson, que desenvolveram a prática do Contato com pessoas portando necessidades especiais, nomeada *Dance Ability*. Além deles, citou Andrew Harewood, Lisa Nelson e Steve Paxton, tendo, inclusive trazido os dois últimos ao Brasil por três vezes.

O *Estúdio Nova Dança* (SP) foi aberto no ano de 2000, após visita de Tica Lemos ao EDH, que junto a suas sócias já alimentava a ideia de ter um espaço próprio e viu ali, a proeminência dessa possibilidade. Tica e Dudude trocaram sempre ideias sobre questões relativas à consciência corporal, improvisação, composição e dança contemporânea. Estabeleceram uma colaboração intensa com convites recíprocos para diversas *performances* em São Paulo, além de cursos ministrados no *Estúdio Nova Dança*, no EDH e nos Festivais de Inverno da UFMG.

Na mesma entrevista, Tica Lemos relatou que a parceria profissional com Dudude foi extremamente importante para sua trajetória e para o *Estúdio Nova Dança* (SP). Destacou a formação sólida de Dudude, somada à seu potencial criativo. Considerou que Dudude é uma coreógrafa muito forte, além de improvisadora. E destacou a sua condução pedagógica e capacidade de estimular o processo criativo individual, levando ao acesso a uma segurança no ato de criar. Nesse sentido, enfatizou que Dudude, em sua prática pedagógica, conduz processos de alinhamento psicológico e emocional dos alunos, numa compreensão afetiva, que a leva a perceber se tais pessoas estão lidando com um medo ou timidez muito profunda, por exemplo.

Tica Lemos contou sobre a qualidade e diversidade das oficinas de dança que eram oferecidas nos períodos em que Dudude coordenou o Festival de Inverno da UFMG. Não havia o privilégio de nenhuma técnica específica e sim, uma visão plural da dança. Tica Lemos enfatizou também a capacidade criativa, de reunião e organização de Dudude, que convidava professores e alunos de oficinas de áreas diversas do festival para elaborarem juntos uma grande *performance* pelas ruas de Ouro Preto (MG), que sediava os festivais, na finalização das atividades. A *performance*, como um grande *Happening*, se dava como um percurso em procissão, com a integração dos conteúdos ministrados nas oficinas, a participação dos alunos, dos professores e dos moradores da cidade. Tica lembrou de alguns episódios em que houve a participação dos alunos das oficinas de dança, de alunos das oficinas de música e instrumentos, como aquelas ministradas pelo grupo UAKTI⁹⁰, bem como de participantes da área de artes plásticas e visuais. Em um dos relatos, por exemplo, contou sobre uma procissão pelas ruas até uma praça em que havia cinco postes ressonantes, cujos sons, junto à alguns sinos de igrejas, formaram uma composição sonora, com o apoio de instrumentos musicais tocados pelos participantes das oficinas do UAKTI. Os dançarinos criaram improvisações enfeitando uma pequena árvore seca com flores de papel marchê, feitas por participantes de uma oficina de artes plásticas.



Dudude no Festival de Inverno da UFMG, em Ouro Preto (MG). Acervo: Dudude.

⁹⁰ “O **Uakti** é um grupo brasileiro de música instrumental, formado por Marco Antônio Guimarães, Artur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos. O Uakti é conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais, construídos pelo próprio grupo”. (fonte: Wikipedia) A sede do grupo é em Belo Horizonte (MG).

Em outro ponto de sua trajetória, Dudude organizou encontros em Belo Horizonte (MG) nomeados como *Ciclos de Confluência*. O primeiro deles, *Ciclo de Confluências Ideias de Fresta*, aconteceu em 2006, no EDH. O segundo, *Ciclo de Confluências Ideias de Imagem*, foi realizado em 2009, no espaço da Escola Guignard, faculdade de artes visuais da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Os dois eventos reuniram profissionais com habilidades distintas, tais quais dançarinos, atores, artistas plásticos, cozinheiros, filósofos, médicos, professores etc. Mais tarde, foram publicadas duas revistas bilíngues relativas ao ciclo. Sobre a primeira publicação, consta no editorial:

Este é bilíngue. A razão para isso é a própria poesia e a necessidade de experimentação. Talvez os próximos sejam em espanhol, tupi, hebraico, latim, grego, dentre várias vertentes de poder das letras, das fronteiras, dos territórios. Neste momento escolhemos português/francês, mas se me perguntarem o por quê, respondo: puro desejo de poesia, simplesmente degustação através da fonética, da música, da palavra, da coincidência, da atração, da sedução... e por aí vamos nos experimentando!

(Herrmann. In: CICLO DE CONFLUÊNCIAS IDEIAS DE FRESTA, p. 5)



Dudude – Lançamento da revista Ideias de Imagem (foto da autora)

Na primeira revista há também um texto de Dudude que se inicia da seguinte forma:

Há quantas anda a imaginação no plano da liberdade de simplesmente usarmos as asas em vôo livre, de soltarmos o lastro e seguir, seguir, continuar a seguir? Poder de imaginar algo imaginado, sem ter a precisão da lógica – nesse caso a lógica é a da própria ação da imaginação, sem entendimento prévio.

(CICLO DE CONFLUÊNCIAS IDEIAS DE FRESTA, p. 13)

Esses textos que brincam com as palavras, possuem o espírito dos Ciclos de Confluências. É uma tarefa difícil descrever o que foram tais ciclos, pois se deram como a realização de encontros para conversar, dançar, desenhar e escrever (havia um grande rolo de papel pendurado no teto das salas, à disposição de quem quisesse se expressar), beber e comer, experimentar com total liberdade e respeito. Participaram dos ciclos pessoas como a coreógrafa Cristiane Paoli-Quito, o filósofo Luiz Fuganti, dentre vários outros artistas e pensadores de Belo Horizonte e do Brasil. O que resume esses ciclos é a prática da liberdade e da alegria, do intenso fluxo criativo, que pulsam em Dudude; criadora que ensina que a dança está no olhar e na escuta.



Ciclo de Confluências: Ideias de Fresta e Ideias de Imagem (Acervo: Dudude)

■ *Modo de trabalho*

Dudude compõe a cena através da improvisação pelo movimento. A partir da interseção entre abordagens somáticas e processos criativos, estabelece o eixo de seu trabalho: a escuta e atenção para o corpo e o espaço, produzindo imagens através do movimento. O dançarino age com o seu repertório de movimentos revelando a sua percepção sobre o instante e o espaço ao redor. A improvisação, para esta artista, é uma forma de composição em tempo real: um estado de composição continuada, na qual o dançarino se integra de tal forma com o espaço, que passa a deflagrar situações por meio de seu corpo. Por meio de associações, improvisador e espectador interpretam o que vêem.

As práticas de improvisação propostas por Dudude receberam influências de várias fontes, como as criações coletivas na escola e grupo *Trans-Forma*, por meio dos diálogos estabelecidos com outros artistas nos Festivais de Inverno da UFMG, nos intercâmbios no exterior e também, pela abordagem do Contato-Improvisação.

Conforme Judith Dworin⁹¹, a improvisação como uma das artes cênicas, sofre com a frequente crença de que improvisar é uma atividade sem estrutura, uma “forma livre”, que não requer habilidades ou formação. No entanto, a improvisação ao vivo é um processo no qual se cria no momento mesmo da *performance* e requer que o público, por meio de sua presença, passe a ser parte desse processo de criação. A improvisação difere, portanto, da apresentação de um trabalho coreográfico com uma estrutura fixa criada previamente. Dworin continua suas reflexões afirmando que, da mesma forma que um coreógrafo ou compositor pode usar a improvisação como uma ferramenta para descobrir novo material, que será então coreografado numa peça, o dançarino-improvisador ou musicista-improvisador utiliza elementos de composição para criar no momento da *performance*. Logo, os *performers* da improvisação ao vivo devem conhecer e experimentar a composição formal. Esse conhecimento, se torna a base, ao invés do fim em si, para a composição espontânea. O atuar e compor acontecem no mesmo momento. Ao contrário de uma coreografia fixa, o trabalho não é repetido.

A improvisação é iniciada a partir de um tema ou uma estrutura. O que se passa a partir daí, decorre da sensibilidade do *performer* para desenvolver o tema e também, da sua sensibilidade para com os outros *performers* e o público:

At the same time that the dancer or the musician is considering the aesthetic elements of time, space, repetition, variation, and rhythm, she/he is also allowing the subjectively felt life of the piece to run its course. There is a felt moment when the work has begun and an equally important felt moment when it has ended. The performer must have the skills to perceive these moments and to allow them to happen. (DWORIN. In: *Contact Quarterly*, spring/summer 81)

Os momentos de início e fim de uma improvisação são bastante trabalhados por Dudude em suas aulas. É preciso que o *performer* desenvolva sua atenção para perceber o momento de entrar em

⁹¹ O texto *Improvisation in Performance* foi publicado na revista *Contact Quarterly*, spring/summer 81.

cena, já que a presença de seu corpo modificará o espaço da cena. O final de uma improvisação geralmente é percebido através da duração das imagens compostas no espaço.

Dudude enfatizava, em suas aulas no EDH, alguns elementos estruturais da composição da cena que eram explorados na improvisação, como: a relação com o espaço, com o parceiro de dança, com o receptor e também do dançarino com o próprio corpo. Lembro-me, como ex-aluna de Dudude, de dois pontos que regem seu trabalho como improvisadora e professora: a consideração de que *o corpo também é espaço*; a composição pelo movimento percebendo *o espaço como uma paisagem*.

A consideração do corpo como espaço estabelece uma perspectiva diferenciada, na medida em que apaga o foco sobre a personalidade do dançarino. Isto não significa que a sua individualidade esteja comprometida. Ao contrário, Dudude sempre enfatizou a capacidade particular de seus alunos e dançarinos de se movimentar:

O que é o espaço?
É tudo além de seu corpo e inclusive
o seu corpo e
o pensamento que permeia o todo.
(HERRMANN et al., 2011, p. 77)

A afirmativa a respeito do corpo como espaço volta a atenção à *materialidade* expressiva do corpo. Podem ser produzidas diversas significações e sentidos através de seus posicionamentos, movimentos no espaço e de suas relações com objetos, texturas, cores, sonoridades e outros corpos. Refere-se também a percepções, a sensações do corpo e aos pensamentos, conforme mencionado na citação acima. O corpo é atravessado por afetos ou impressões que despertam também memórias. Ao olharmos para uma imagem temos percepções, sensações e pensamentos, que podem servir de apoio para produzir outras imagens por um corpo em movimento.

Já a consideração do espaço como paisagem, implica na capacidade de escuta e atenção do dançarino para o lugar aonde se encontra e também para as transformações trazidas pelos corpos de seus parceiros e dos receptores, através do movimento ou da observação. O trecho

When you go to look, don't *try* to move your muscle or your bones, but let the eye respond to the light that's being reflected. Once you become receptive to that phenomenon, let *go* of the reception as your purpose and let that become the *support* for seeing. (1993, p. 120)

Essa fala de Bainbridge Cohen, me transmite a sensação de algo que é impresso no olhar. Ao invés de tentar ver, deixar os olhos receberem a imagem. Parece haver uma atenção para um processo físico de ser afetado. A fala citada lembra os exercícios e as propostas de Dudude.

A improvisação, para Dudude, está intimamente relacionada à “composição em tempo real⁹³”, conforme entrevista:

(...) o toque está em várias abordagens somáticas, como o BMC, a Eutonia, Feldenkrais, Alexander, Craniosacral etc. Daniel [Lepkoff] pratica mais o Contato-Improvisação, mas Lisa [Nelson] investiga cada vez mais a questão da potência do olhar. A meu ver, os dois cada vez mais se interessam pela improvisação. Como diz Lisa [Nelson], improvisação atualmente é uma palavra gigante, onde cabem muitas coisas, justamente por isso, nomeiam - COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL. Nos workshops que fiz com os dois, não trabalhamos o contato em si, mas realizamos muitos trabalhos ligados à potência dos sentidos. Outro comentário deles, como escrevi, é que o Contato-Improvisação abriu caminhos para se chegar em outros lugares de potência.

(Dudude Herrmann - entrevista por email no dia 04/04/2011).

Em 2012, o dançarino Daniel Lepkoff estava presente em uma das exposições de vídeo e discussões em comemoração aos cinquenta anos do grupo *Judson Dance Theater*, em Nova York. Da plateia, perguntei a ele se o trabalho dele com a improvisação havia mudado desde o início das práticas de Contato-Improvisação até agora. Transponho aqui sua resposta, apesar de ter somente o registro das minhas anotações. O dançarino respondeu que o Contato-Improvisação era um projeto e não uma carreira. E também, que Steve Paxton nunca se referia a improvisação. Havia uma pesquisa do movimento funcional, seguindo o ambiente. Assim, disse

and cerebral-spinal fluids. By approaching everything with the same mind, you are constantly initiating activity from the same place.” (BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 64) (*grifo meu*)

⁹³ (Citação no artigo de minha autoria: BELÉM, Elisa. Abordagens do movimento: o contato-improvisação e toque nas práticas do Estúdio Dudude Herrmann. **Cena**. Dossiê Dança em Desdobramentos. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, n.9, p.2 - 17, 2011.)

que, quando atravessamos uma rua, há uma resposta funcional de acordo com o ambiente – se não há perigo, atravessamos a rua. A improvisação seria então “fazer o que se tem que fazer”, seguindo o ambiente. A resposta funcional de um corpo ao ambiente, remete à ideia de afeto e de reação. Deve-se notar, no entanto, que a reação inclui a pausa e o não movimento.

Steve Paxton publicou um depoimento sobre a criação do Contato-Improvisação que ajuda a entender o fato de que, naquele momento, não havia referência direta à improvisação:

Although improvisation has long been a sophisticated approach to music and, more recently, to drama in the U.S., in my background it didn't exist. Although there were many references to improvisation as an important factor in the development of modern dance (Isadora Duncan and Rudolf Laban), by the time I came to study, Modern Dance seemed in a period of codification. From the many 'mainline' modern dancers with whom I studied, I can recall only classes full of rote exercises.

(Steve Paxton: Round Up – Contact Improvisation in perspective)
(CONTACT QUATERLY, Winter 81, p. 47-48)

Nesse comentário, Paxton esclarece que a improvisação foi usada na dança moderna como procedimento, para o desenvolvimento de códigos de movimento e criação em processos coreográficos. Foi no período da dança pós-moderna que a improvisação passou a ser experimentada ao vivo, diante de espectadores.

No entanto, assistindo aos vídeos que registram o início do desenvolvimento do Contato-Improvisação, é possível perceber que a intenção não era realizar a improvisação como um espetáculo. E sim, pesquisar as respostas possíveis, por meio de movimentos, de um corpo em contato com o outro – que pode oferecer suporte, deslizar, aproveitar o fluxo do movimento do parceiro para mover. Muitos movimentos do Contato-Improvisação têm por base, a arte marcial Aikidô, como a queda e o rolamento. Daí, a relação com as leis da física que foram frequentemente referidas por Paxton ao se referir ao Contato-Improvisação: a gravidade e o *momentum*. Essas leis se aplicam ao ato de mover gerando relações com o peso, o suporte, a queda, a verticalidade, a horizontalidade, o rolamento, a não ação, a reação funcional do corpo ao receber um impacto, o toque e, quando há música, a resposta ao som.

De acordo com Bonnie Bainbridge Cohen, uma das formas de saber aonde estamos no espaço é através da gravidade, já que esta se constitui como uma força contra a qual nos

movemos. Complementa que nós podemos também obter várias informações pelo toque. Se alguém segura nosso braço, podemos soltá-lo um pouco, deixando de sustentá-lo totalmente e, dessa forma, perceber o seu peso. O toque informa também aonde está a parte tocada em relação ao resto do corpo. O labirinto do ouvido indica aonde o corpo está em relação à gravidade, em relação a outros corpos e a mudanças na velocidade. Assim, o ato de cair contando com o suporte do contato de um parceiro, oferece informações para as quais o corpo responde automaticamente. Se o contato não oferecer a sensação de suporte, será mais perigoso porque então, o dançarino tentará sustentar o peso do próprio corpo (ao invés de entregá-lo para o corpo do outro ou para o chão) e perceberá menos a ação da gravidade. Se não há ninguém, o dançarino terá que confiar em sua memória. Para Bainbridge Cohen, cair com suporte possibilita uma memória que é bastante peculiar:

CQ: Isn't falling one of our earliest experiences?

BC: Yes, we have a lot of falling experiences in our early childhood. How do we fall out of the birth canal? How are we lowered into the crib? How are we handled? Depending on how the baby is handled, it will learn that governing through space is either a supported experience or a terrifying experience. That's how the baby KNOWS to be moved, and they'll begin to move that way. What Contact offers is a chance to repattern being held and falling. So we go back to an old situation but have a chance not to just recapitulate it but to modify and integrate it.

(BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 59)

A resposta de Bainbridge Cohen mostra como as práticas de movimento e, especificamente, o Contato-Improvisação⁹⁴ podem despertar memórias profundas e talvez, até mesmo, subconscientes. Ao praticar o suporte e a queda há uma possibilidade de recuperar sensações e também refazer caminhos levando a uma mudança de padrões de movimento e integração do sujeito.

⁹⁴ “It is striking to me that in Contact Improvisation you are constantly engaged in experiencing this process of initiation through touch. You are playing between these two possibilities where the point of contact can either initiate movement of that part through space, or become the support or base for movement of the rest of the body through space. You see this is true for the baby as well. So, Contact Improvisation is a recapitulation of a very early process, which makes it a very enticing form of a dance”. (BAINBRIDGE COHEN, 1993, P. 108) (Entrevista à Lisa Nelson e Nancy Stark Smith)

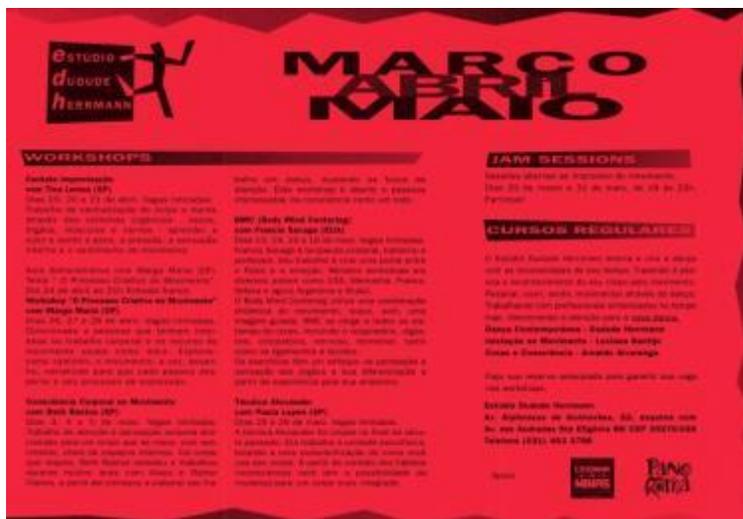
Os princípios referidos sobre a prática do Contato-Improvisação e da composição em tempo real estão presentes nas aulas de Dudude, em suas práticas de improvisação e mesmo nos espetáculos por ela dirigidos ou em que atua. Nesse sentido, as improvisações são marcadas pelo caráter de transformação do movimento e das condições perceptivas do dançarino, naquele momento e naquele espaço. As improvisações e os espetáculos apresentam imagens e ideias, mas que são também modificadas no decorrer de seus acontecimentos. As narrativas presentes nas peças de Dudude são fragmentadas mostrando diferentes estados do corpo da dançarina ou dos dançarinos. Não há, portanto, a intenção de transmitir uma mensagem única ao receptor referente à significação da obra.

A improvisação como uma composição em tempo real enfatiza a arte como processo. Para Dworin, o tipo de consciência necessária para improvisar é tomada a partir da disciplina e auto-conhecimento, utilizando habilidades de vida e as aplicando diretamente à criação e às artes cênicas. Essas habilidades seriam, por exemplo, a capacidade de liderar, de seguir, de agir espontaneamente, de deixar uma ideia se desenvolver suficientemente para comunicar a outros, de ser sensível a outras pessoas e ao ambiente, abandonar estilos e afetações para expressar sentimentos mais honestamente no movimento. Intenciona-se gerar uma peça. Necessita-se portanto, de um equilíbrio do *performer* para conscientizar-se da estética e deixar o trabalho evoluir por si mesmo, devendo ser suportado por um senso interno de estrutura e disciplina, mas também, uma confiança na expressão espontânea de sua própria experiência.

■ *Práticas no Estúdio Dudude Herrmann*

Para entender melhor o processo de composição em tempo real, conforme realizado por Dudude, apresento alguns pontos das práticas propostas por ela em suas aulas.

Os cartazes do EDH refletiam a abordagem lúdica da dança e anunciavam o modo de pensamento que regia o trabalho. Isto se dava através do uso de cores fortes, da fonte das letras, da disposição do texto e do conteúdo. Em diversos cartazes, eram escritas interjeições e expressões como “Olá!”, “Olá, pessoal!”, “Psiu!” , a fim de atrair o leitor, mas também introduzí-lo ao universo do EDH.



Em um dos cartazes de divulgação do Estúdio Dudude Herrmann (EDH) lê-se: “*Dudude, ao longo de seus vinte anos de experiência didática no ensino da dança, vem desenvolvendo uma linguagem própria em seu trabalho, tendo como ponto primordial o resgate do indivíduo pelo movimento, trazendo à tona uma pessoa harmoniosa e sintonizando o corpo como um todo*” (grifo meu). O que seria o “resgate do indivíduo pelo movimento”? Como esse resgate se daria? A continuidade do texto do cartaz traz mais elementos que merecem ser investigados: “*O resultado deste trabalho é sutil e intenso, pois a partir da posse real de nosso corpo é que nos tornamos presentes dentro dele*” (grifo meu). Já em seu livro, Dudude escreveu:

imagine que todo ser é
 amplo
 irrestrito
 infinito
 filtro de elucubrações
 combinações rítmicas
 pelas formas cores sons movimentos
 (HERRMANN et al. 2011, p. 191)

Considerar o ser como amplo, irrestrito e infinito mostra, por si, a valorização do sujeito. Como ex-aluna do EDH, creio que o mencionado “resgate do indivíduo” corresponda a um processo de

trabalho que levava os alunos a perceberem suas capacidades de criar. Além disso, os estímulos de Dudude eram sempre pautados pela alegria, pela diversão, pelo prazer.

O ambiente de alegria e de constante produção no EDH inseria os alunos num modo de vida particular. Frequentemente, eram criados espetáculos pela *Benvinda Cia. de Dança* no estúdio, com direção e/ou atuação de Dudude. Assim, os alunos participavam desse ambiente e viam se tornar realidade o desejo e a urgência de criar. A liderança de Dudude mostrava a sua persistência mesmo com as agruras da procura constante por fundos para a produção dos espetáculos. Isto implicava numa variação de elencos na *Benvinda Cia. de Dança*, já que não havia manutenção financeira permanente para um grupo de dançarinos. Paralelamente, havia uma grande variação do número de alunos no EDH, que dificultava a sua gestão. Num certo ponto, passou-se a haver uma *carteira de aderente*⁹⁵, para os alunos mais assíduos, a fim de que pudessem obter descontos em peças de dança e de teatro da cidade.

Havia desse modo, uma ética da liberdade e da alegria no EDH. Quando Dudude falava a seus alunos, por exemplo, que não existe movimento feio nem bonito; que não existe movimento certo nem errado, ela abria um espaço de possibilidades para que os próprios alunos superassem as suas dificuldades e se permitissem experimentar. Da mesma forma, havia uma dinâmica do EDH que mostrava esta ética. Na entrada do estúdio, havia um mural com imagens de paisagens, pessoas e frases positivas que Dudude coletava. Havia uma placa pedindo que tirássemos os sapatos antes de pisar no chão de linóleo e madeira reservado para as aulas de dança. No banheiro, havia outra placa com uma pintura de uma dançarina descartando o papel na cesta de lixo. Na pequena pia ao lado do filtro, geladeira e cafeteira, cada um lavava o copo que usava para beber água.

⁹⁵ Um grupo de alunos permaneceu por vários anos frequentando as aulas do EDH e/ou as *Jam Sessions* de Contato-Improvisação. Tais alunos continuam a frequentar os “aulões”, oferecidos uma vez por mês no Atelier da Dudude, em Casa Branca, Brumadinho (MG). Esses alunos são: Dulce Magalhães, José Washington Vidigal, Vinícius Reinaldi, Patrícia Siqueira, Guiomar Frota, Guilherme Koeppel, Elisa Belém. Outros frequentadores assíduos (como artistas colaboradores) foram: Izabel Stewart, Marcelo Kraiser, Paola Rettore, Marco Paulo Rolla, Viviane Gandra. Dudude contou também com o trabalho dedicado do secretário William Gomes e da produtora Jacqueline de Castro.



Mural no Atelier de Criação da Dudude - 2013

Ao contrário das salas usadas geralmente para o ensino do ballet clássico, que privilegia a frontalidade corporal, não havia um estímulo para uso do espelho na sala. Havia um grande espelho no Estúdio sob um suporte com rodas e que ficava na maior parte do tempo disposto num ângulo de modo que os alunos não conseguiam ver a própria imagem totalmente. Estimulava-se que cada um criasse uma imagem mental do próprio movimento. Desse modo, surgiam pequenas frestas de improvisação numa sequência coreográfica dada.

Ao final de cada semestre, recebíamos uma carta com anúncios das atividades do próximo semestre, agradecimentos e também o estímulo para reciclar o lixo, respirar fundo e cuidar do planeta.



Placa na entrada do EDH e hoje no Atelier da Dudude

■ *Metáforas corporais*

É possível identificar nas práticas de dança uma certa recorrência no que se refere a procedimentos primários destinados à *performance* motora. Dentre esses, encontram-se várias abordagens apoiadas, sobretudo, nos estudos dos sistemas: articular, ósseo, muscular e neuro-motor. Esses tópicos eram abordados por Dudude sem a utilização de terminologias técnicas conhecidas, mas de uma maneira singular, que proponho nomear como *metáforas corporais*⁹⁶. Cheguei à esse termo à partir da leitura do livro de Bales e Nett-Fiol (2008) sobre as abordagens somáticas, como Feldenkrais e Ideokinesis. Conforme Bales⁹⁷ sugere, metáforas corporais são bastante utilizadas nos estudos somáticos e de técnicas de improvisação. Uma das intenções das abordagens somáticas é mudar hábitos de percepção, de pensamento, de comportamento e físicos, ocorrendo frequentemente um trabalho com a imaginação. Com o objetivo de esclarecer o que nomeio como *metáforas corporais*, passo a recuperar a minha memória de práticas realizadas no EDH, conduzidas por Dudude, nos anos em que fui sua aluna.

Numa destas práticas, havia uma ênfase constante para conduzir a respiração à várias partes do corpo, que gerava a necessidade de trabalhar com a imaginação. O quê seria *deixar a sua pele respirar*, por exemplo? Esta expressão - assim como outras: *deixar os seus músculos respirarem* ou *seus órgãos*, ou *suas células* - tinha para cada aluno do EDH uma significação. Ao procurar uma resposta física à partir das imagens sugeridas verbalmente, voltava-se a atenção para a respiração e isto conduzia a um relaxamento do corpo. Ao mesmo tempo, estimulava-se a atenção e, por sua vez, a percepção da imagem do corpo como um todo, construída à partir dos fragmentos anatômicos sugeridos nesse procedimento de visualização imaginária da expressão verbalizada.

A indicação de expandir a respiração era mencionada junto à outra: *criar espaço no corpo*. Entendo que essa expressão - *criar espaço no corpo* –visava ampliar a capacidade de

⁹⁶ LEWINSOHN utiliza o termo “metáforas de trabalho”, em sua tese de Doutorado para referir-se à linguagem utilizada pelo condutor de práticas no interior de uma sala de ensaio ou durante cursos de atuação. Para mais informações, ver o artigo: LEWINSOHN, Ana Caldas. As metáforas de trabalho e o corpo vivo do ator. Ilinx Revista do LUME, p. 1-12, n. 1, set. 2012. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/index>>. Acesso em 19 jan. 2013.

⁹⁷ “Body metaphors, for example, are heavily peppered in somatic study and improvisation techniques and provide a source for further study.” (In: BALES E NETTL-FIOL, 2008, p. 20)

expansão e contração dos espaços do corpo. Para tanto, era necessária a realização de vários movimentos a fim de abarcar o maior número de articulações, lubrificá-las e aumentar a produção de líquido sinovial⁹⁸, existente na juntas entre um osso e outro, característica primária da arquitetura articular. Anatomicamente, a lubrificação da articulação permite que a capacidade de movimento seja ampliada: promove o aumento dos espaços articulares e como consequência, a ampliação da capacidade de expansões e contrações de toda arquitetura ósseo-articular e músculo-esquelética.

Era comum o pedido de Dudude para que deitássemos no chão, de olhos fechados. Nesse momento, deveríamos perceber as sensações corporais que se apresentavam, tais como: cansaço, tensões, temperatura, contato com o chão, textura da roupa, peso, estado geral. Pedia também que entregássemos o peso do corpo para o chão e percebêssemos a nossa respiração, procurando uma respiração mais profunda, com o ar no ventre e não no peito – isto conduzia a um relaxamento muscular, a liberação de articulações e a uma percepção, inclusive, do peso dos ossos e dos órgãos. Chamava-se sempre a atenção para *não se abandonar*, ou seja, o relaxamento não buscava o sono, por exemplo; mesmo que o sono viesse, o estado buscado era de alerta, de consciência do que se estava fazendo. Pedia-se também que tentássemos visualizar o desenho do corpo no chão, sua forma, seu tamanho e por vezes, imaginar o corpo por dentro – seus fluídos, seus ritmos, seus órgãos, suas membranas, pele e mesmo, células. Havia uma referência constante a células e a um nível celular. Essa prática poderia ser feita tanto ao início, quanto ao final da aula. Bonnie Bainbridge Cohen, criadora da abordagem *BMC (Body-Mind Centering)* indica uma relação entre a respiração e as células:

BC: (...) What happens when you go into sensing is that you retard the breathing, respiration, because you're retarding the fluids. The importance of the blood is that it's carrying oxygen to all the cells and taking out the wastes. It's basically about oxygen, which is breathing. So here you have another system coming in, respiration, to be studying in relation to the blood. All of a sudden someone will take a deep breath and you know the

⁹⁸ “**Líquido sinovial (fluido sinovial ou sinóvia)** é um líquido transparente e viscoso das cavidades articulares e bainhas dos tendões. É segregado pelas membranas sinoviais. (...) O líquido sinovial é um dos elementos que formam o Sistema Locomotor, junto com os ossos, músculos, ligamentos e articulações. Tem a função de lubrificar as articulações sinoviais, permitindo seu movimento suave e indolor (Nas articulações imóveis, como as suturas cranianas, não existe o líquido sinovial).”(fonte: Wikipédia)

fluids have been released. The fluids are the internal respiration as compared to external respiration, the air, which we normally think of as breathing. The external respiration is governed by the blood flowing internally. (BAINBRIDGE COHEN, 1993, p.65)

*Imaginar as células de nosso corpo*⁹⁹ levava a uma exercício mental profundo. Percebo agora, que essa referência a algo que não podemos ver a olho nu, as células, levava a um redimensionamento do corpo. Tirava-se assim, o foco do corpo como uma estrutura pronta e rígida, passando a percebê-lo como uma estrutura moldável e em constante renovação, uma composição momentânea. Algumas vezes, Dudude mostrava, aos alunos, um livro ilustrado de anatomia do corpo humano. Assim, víamos o desenho ilustrativo das células e guardávamos tal imagem. Quando era pedido para imaginar as células de nosso corpo, poderíamos partir da imagem ilustrativa vista anteriormente. Outras vezes, Dudude apenas pedia para que as imaginássemos sem mostrar o desenho; dizia que poderíamos partir da ideia que tínhamos do quê seriam as células, mencionando os livros de biologia utilizados na educação colegial. Em seu *Caderno de Notações*, Dudude também se refere à células: “refinar sua qualidade/conversar com todo ser/ as células do meu corpo estão acordadas/trabalho para o acontecimento” (HERRMANN, 2011, p. 187).

Outra metáfora corporal usada por Dudude era *imaginar que o corpo era um pano de chão*. Lembro que essa metáfora corporal era utilizada principalmente em meus primeiros anos no estúdio. A prática associada era bastante simples e consistia em deitar-se no chão para deslocar-se ao longo da sala, percebendo o peso do corpo, a pele, a textura da roupa e a movimentação arrastando ou rolando. Deveria evitar-se levantar ou perder o contato do corpo com o chão. Esse exercício simples muitas vezes era utilizado como um aquecimento corporal, logo ao início da aula, e contribuía para a base do trabalho realizado por Dudude.

⁹⁹ A dançarina norte-americana Deborah Hay, da geração do *Judson Dance Theater*, também se refere à “consciência celular”: “To emphasize the commitment necessary to perform her dances, Hay frequently invokes as a metaphor the idea of a cellular consciousness. She asserts that every cell in the body must participate in each moment of the dance. (...) Although the technique of cellular consciousness can be practiced anywhere, it is highly rigorous and specific. The dancer maintains a vigilant awareness of all areas of the body, registering any reluctance to move, invigorating any insensitive area with new energy. During this careful process of bodily renewal, a focus on breathing is crucial. By breathing consciously and fully, one can detect tense or dull areas of the body and bring them to life. Breathing also connects the body and the space around it, the dancer’s specific movements and the pattern of all surrounding movement. With sufficient practice at cellular consciousness, the body becomes quiet, alert, and relaxed, capable of moving with alacrity and fullness”. (FOSTER, 1986, p. 9-11)

Percebi um paralelo possível entre as práticas conduzidas por Dudude e aspectos do desenvolvimento motor e perceptivo. O processo de desenvolvimento, pelo movimento, do bebê ou da criança em crescimento até a fase adulta, passa por determinadas fases que incluem: o arrastar; o toque; a descoberta do apoio ósseo para sentar e para mudar de posição no chão; o desenvolvimento da força muscular; o engatinhar; a relação entre o sacro-cóccix (base da coluna vertebral) e o crânio; a sustentação do próprio corpo; o empurrar; o puxar; a verticalização do corpo; o caminhar. Esse processo de desenvolvimento motor e perceptivo está também relacionado ao desenvolvimento neurológico. Bonnie Bainbridge Cohen tece relações, por exemplo, entre o desenvolvimento neuro-motor do bebê, as dificuldades de sentar de um adulto e a prática do Contato-Improvisação:

The baby develops most of its locomotor patterning on its belly where it begins to get extension through its arms. The arms support the upper spine and head and eventually the baby gets on its hands and knees and the whole spine is supported on the four limbs. Usually a baby has been SAT before it can push back to sitting and sit itself so the arm support into the upper back and head are not fully developed. Many of us have trouble sitting later on because the neurological patterns of the hands supporting the upper body aren't developed sufficiently. Contact Improvisation greatly emphasizes hand support which reinforces this early developmental patterning. (1993, p. 58)

A citação exemplifica como uma prática de dança, o Contato-Improvisação, contribue para reforçar um dos estágios do desenvolvimento motor-perceptivo. De forma semelhante, as práticas que realizei como aluna no EDH, recuperadas conforme me lembro, pareciam reproduzir o caminho do desenvolvimento motor-perceptivo.

Dudude referia-se não só ao movimento infantil, mas ao movimento de animais. Era pedido que *imaginássemos que tínhamos uma longa cauda de animal*, por exemplo, ou que arrastássemos como um bicho. Imaginar que o corpo era um pano de chão, implicava no ato de realizar movimentos que podem ser associados à infância, ou mesmo, à animais. E Dudude dizia sempre que, o trabalho realizado no chão, visava a chegada à vertical. Para ela, nesse tipo de trabalho que buscava a reestruturação física e a percepção de si pelo movimento, era importante realizar o trabalho no chão, anteriormente à prática de uma sequência coreográfica na vertical.

Nesse sentido, percebo que algumas práticas da dança pós-moderna, ao investigarem o movimento cotidiano e considerá-lo como movimento dançado, voltam-se para o desenvolvimento motor e perceptivo, no intuito de mudar hábitos de pensamento e de movimento. O movimento é reestruturado a partir de algo que pode ser considerado como instintivo. E por isso, o espaço é também considerado corpo. Pensando em um bebê, por exemplo, os primeiros movimentos são aqueles pela sobrevivência e que aguçam os sentidos de tato, olfato, paladar, visão, audição. A partir daí, esse corpo-espaço e no espaço começa a se movimentar arrastando, rolando, engatinhando, sentando, caindo, levantando, andando. O bebê começa assim, a perceber os limites entre a sua pele, o seu interior (através da boca, por exemplo) e o mundo externo.

Durante as aulas no EDH, havia também indicações individuais. No meu caso, que frequentei o estúdio por oito anos, as indicações eram pautadas, além da observação de Dudude sobre os meus movimentos, pelo convívio entre nós e a sua percepção à respeito do meu comportamento. Havia três indicações recorrentes para mim. Uma delas é que eu tentasse *imaginar que havia um lago no meu umbigo*; outra, *que meu umbigo estava na coluna*; a terceira, *que eu tinha um touro dentro de mim*.

Imaginar que havia um lago no meu umbigo e que meu umbigo estava na coluna: era uma forma de tentar modificar um vício de postura que me levava a “desencaixar o quadril”. Sem perceber, cotidianamente realizava uma rotação do quadril para trás e uma projeção do ventre para frente. A indicação era dada como um código, ao longo dos anos, que me levava prontamente a realizar a rotação inversa, alinhando o sacro-cóccix para baixo e voltando à postura considerada equilibrada para o esqueleto. A imagem do *umbigo na coluna* tinha o mesmo propósito. A postura poderia ser conseguida sem tensionar a musculatura através da contração do ventre; o fluxo de respiração contribuía para acionar a imagem no corpo.

Imaginar que tinha um touro dentro de mim, pretendia que mesmo com minha constituição física franzina, pudesse realizar ações de forma enérgica, movimentos expansivos e pontuais, dentro do ritmo proposto. Isto porque, tinha a tendência de realizar ações no cotidiano num ritmo lento, bem como uma dificuldade em realizar movimentos dentro do contra-tempo musical, além da timidez. Fatores esses, creio, que me levavam a seguir sempre um mesmo padrão de movimentos ditado pelo meu modo de comportar. Muitas vezes também, era dito que

eu era muito educada e que para dançar ou atuar eu tinha que romper com esse excesso de educação que levava, vejo hoje, a um enclausuramento e timidez, como se eu não pudesse estar em cena. O touro seria então esse ser que é forte, bravo, que rompe fronteiras, que tem velocidade, grandeza, presença, já que não passa despercebido. Uma das minhas grandes dificuldades era realizar uma partitura de movimentos dentro do contra-tempo musical. Lembro que reclamava com Dudude que eu não tinha ritmo e ela dizia que não existe uma pessoa sem ritmo. Dessas metáforas corporais que eram direcionadas à mim, infiro que havia uma ênfase na importância de aventurar-se na experiência proposta, descobrir possibilidades de movimento e permitir-se criar.

Dudude utilizava ainda, como parte de seu arcabouço metodológico, o ensino de sequências de movimentos. Primeiramente, mostrava uma sequência de movimentos, depois, repetia a sequência junto aos alunos. Finalmente, a sequência era repetida com o acompanhamento de uma música, por três ou quatro vezes, a fim de seguir o contra-tempo musical. Havia orientações dadas a todos os alunos durante os exercícios com as sequências de movimento. A primeira delas é que ninguém tentasse copiar o movimento da professora, ou seja, não havia uma preocupação com uma forma ideal de execução do movimento. Os alunos deveriam repetir os movimentos, mas realizá-los conforme a capacidade física individual e, também, seguindo a sua própria memória e percepção do movimento. Evitava-se olhar fixamente para a professora durante a realização das sequências, a fim de estimular a memória do movimento. Assim, quem por acaso esquecesse a continuidade da sequência ou não conseguisse realizá-la, não deveria parar a movimentação, mas continuar a se mover dentro do fluxo sugerido pela memória e pela cinestesia gerada pela percepção e visualização de alguém movendo a sua frente ou ao seu lado. Dudude perguntava sempre aos alunos o que fariam numa situação real de vida, numa cidade, por exemplo: *Se você se perder, o que você faz? Você se fecha ou você se abre?*¹⁰⁰ Fechar, significaria continuar perdido, sem informações que levassem a localização ou

¹⁰⁰ “CQ: Are the senses able to function more easily as a support for the fluids in a familiar environment rather than in unpredictable surroundings?”

BC: When you’re in unfamiliar surroundings the first thing you do is switch to your senses; your perceptions come alive at a point where you don’t know what the limits are. You retard the fluids in order to be on the alert. But if you’re in an actual moment of danger, if you stop too long to perceive it, you’ll be exterminated, you’ll die. You simply must act and at that point the perceptions go unconscious. Hopefully you’ve gained enough perceptual ability as a support that you can survive.”(BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 65)

ao encontro. Abrir, significaria buscar no espaço ou em outras pessoas, a possibilidade do encontro. Estimulava-se que quem se perdesse durante o exercício, buscasse se abrir para recuperar, em algum ponto, a sequência de movimentos ou recriá-la.

Havia uma grande atenção dedicada ao osso e a pele para guiar o movimento. O osso ofereceria o suporte para os músculos, daria a direção do movimento, as linhas do corpo no espaço; a pele seria aquela responsável pelo acesso maior a sensorialidade e também a expansão dos movimentos no espaço. Não havia uma ênfase na musculatura, propositalmente, pois não havia a intenção de fortalecer a capa muscular do corpo, nem tensioná-la. A intenção era que se chegasse a musculatura profunda através de movimentos sutis aumentando o tônus muscular. Os exercícios puramente aeróbicos, por exemplo, levam a um fortalecimento da musculatura externa do corpo, aquela mais aparente visualmente. Porém, nem todos os exercícios aeróbicos conduzem a um aumento do tônus muscular, que está relacionado à musculatura profunda responsável pela sustentação do corpo. Há pessoas, por exemplo, hipotônicas e outras hipertônicas – dois extremos que levam a um alongamento exagerado da musculatura ou a uma contração exagerada. O equilíbrio do tônus muscular contribui também para o alinhamento corporal, dado pelo conjunto osso-musculatura e amplia a capacidade expressiva, já que permite o acesso a uma gama maior de movimentos.

A coluna era bastante estudada. Dedicava-se atenção a relação entre o crânio e o sacro-cóccix. *Comparava-se a coluna a um braço com duas mãos nas extremidades: uma mão seria o crânio e a outra mão seria o sacro-cóccix.* Estimulava-se perceber a inter-relação entre o crânio e o sacro-cóccix durante a movimentação notando, entre esses, a proximidade, o afastamento, a oposição ou a convergência. Era dito que tentássemos *imaginar que o braço era coluna, as pernas também eram coluna, bem como a cabeça e os pés.* Ou seja, todas as partes do corpo podem funcionar como eixo condutor do deslocamento, além de possuírem qualidades que possibilitam a diversidade de movimentos, com respeito às suas características individuais, dimensões, expansões e limites.

Frequentemente, ao final da aula, pedia-se para dançar, movimentando pelo espaço como cada um desejasse, ora com a atenção voltada para a coluna, ora para a cabeça, ou para os pés, as pernas, as mãos. Por vezes, essa indicação era estendida para os olhos, as orelhas, o nariz, a boca, as vísceras, os ossos, os músculos, a pele e os fluídos corporais. Essas indicações eram

dadas em voz alta, por Dudude, ao longo da movimentação, que geralmente, dançava junto aos alunos. Esses buscavam as suas movimentações particulares, sem repetir o movimento da professora. Num certo ponto, Dudude passou a utilizar um vocabulário peculiar, que também pode ser considerado como metáfora corporal: *devir coluna, devir mãos, devir olhos, devir orelhas* etc. Assim, as indicações ao longo da movimentação passaram a ser: dançar com devir coluna, devir mãos, devir olhos, devir orelhas...

Essas práticas de improvisação eram feitas, geralmente, após exercícios de repetição de sequências de movimento. As sequências trabalhavam a relação de movimentos do corpo nos níveis do espaço – baixo, médio e alto – enfatizando o processo do desenvolvimento motor e perceptivo. Algumas sequências enfatizavam o alongamento e a flexibilidade da musculatura, bem como relações rítmicas com o contra-tempo musical. Assim, no momento de suas realizações, cada aluno já possuía um repertório de movimentos e poderia combiná-los conforme quisesse, estabelecendo a sua dança pessoal, acompanhando ou não o contra-tempo musical, quando havia música. A improvisação era feita também, por vezes, em duplas. Nesse caso, uma pessoa da dupla indicava a outra, através do toque ou da fala, qual parte do corpo deveria guiar o movimento. A pessoa que se movimentava, por sua vez, deveria procurar a forma, o ritmo, a velocidade e o deslocamento que desejasse, com total liberdade, iniciando o movimento pela parte do corpo indicada.

Penso que um trecho do livro de Dudude pode ilustrar esse trabalho:

construo frases dos sentidos
das vísceras do corpo vivo
trabalho pelo redondo
pelo circular
deixo ficar maleável, flexível
moldável
entender mais
quero saber mais
para isso esvazio
desaprendo meu movimento aprendido

Na verdade o que sei já foi sabido

Quero agora o que não sei

(HERRMANN et al., 2011, p. 227)

A primeira afirmativa, “construo frases dos sentidos”, pode ser entendida não só como as frases escritas em seu livro, mas como “frases de movimento” – sequências de movimentos. As “vísceras do corpo vivo” sempre foram objeto de imaginação nas práticas conduzidas por ela – *dançar com os rins, com os pulmões, com o coração, com o fígado* etc, percebendo como a qualidade de movimento varia. O “redondo”, o “circular” guiavam as possibilidades de movimento e não o linear, o retilíneo, o entrecortado. E essas possibilidades levavam ao “maleável”, ao “flexível”, ao “moldável”. “Esvaziar” era uma indicação recorrente, como um estímulo para a disponibilidade de receber informações novas, principalmente quando o aluno não tinha como escolha profissional a atividade cênica. E também, como uma atitude que levava ao aumento da percepção de sensações do corpo. “Desaprender” um “movimento aprendido” condiz também com o modo de ensino e prática de Dudude – a busca pela não padronização do movimento, pelo constante revisitar-se na percepção e realização dos movimentos, pelo frescor da improvisação.

Além da relação crânio-sacral constantemente enfatizada, dedicava-se atenção à relação entre *o centro do corpo e a periferia*, como uma metáfora corporal para se referir ao esqueleto axial e apendicular.



Estúdio Dudude Herrmann (Acervo: Dudude)

■ *O toque*

No EDH, freqüentemente, Dudude iniciava as aulas pedindo que todos os alunos se sentassem em roda, junto com ela. Cada aluno deveria tocar e massagear seus próprios pés. Esse primeiro momento da aula era bastante descontraído, pois enquanto cada um desenvolvia sua própria massagem, todos conversavam, contavam casos e riam. Outra variação era feita da seguinte forma: todos sentavam com a perna esquerda dobrada e a perna direita estendida, apoiando o pé direito sobre a perna esquerda do colega ao lado na roda. Dessa forma, recebia-se a massagem em um pé, feita pelo colega à sua direita na roda, e fazia-se a massagem no pé do colega sentado à sua esquerda na roda. Depois de terminada a massagem num pé, passava-se ao outro. Havia ainda uma terceira variação da massagem nos pés realizada sem as mãos, utilizando-se uma bolinha de tênis, conforme práticas da anti-ginástica¹⁰¹. O início das aulas pela massagem nos pés não era uma regra, mas repetia-se com regularidade. O dançarino Klauss Vianna, de quem Dudude foi aluna, começava suas aulas propondo uma conversa descontraída entre os alunos enquanto tocavam partes do corpo como os pés:

Antes de tudo, portanto, preciso mostrar que temos um corpo, convencer a cada um da existência desse corpo, do qual só nos lembramos quando sentimos dor, indisposição, cansaço ou excitação física. Por isso, proponho que o início do trabalho seja feito através de conversas informais, como já disse. Também peço para que, enquanto falam, eles toquem em alguma parte do próprio corpo, levemente, massageando e buscando reconhecer os ossos.

(VIANNA, 1990, p. 122)

Podemos considerar que dentro da pedagogia do EDH, a massagem nos pés era um trabalho inicial do toque do aluno em seu próprio corpo e no corpo do outro, com propósitos similares a aqueles expostos por Klauss Vianna.

O trabalho sobre o toque era desenvolvido em busca de um acesso mais profundo da percepção sensorial e imagética do corpo. Outra prática, muitas vezes realizada e retomada nas aulas, visava o reconhecimento das vértebras da coluna. Realizei essa prática em diversos

¹⁰¹ A Antiginástica é um método de trabalho corporal original, criado pela fisioterapeuta Thérèse Bertherat.

momentos ao longo dos anos em que estudei no EDH e também em *workshops* de Contato-Improvisação, no próprio Estúdio e fora dele. Inicialmente, Dudude ou outro ministrante, mostrava aos alunos um desenho ou uma réplica da coluna vertebral. No EDH havia em uma das paredes dois quadros de aproximadamente um metro de comprimento, que apresentavam desenhos de um esqueleto visto de frente e de costas. Alguns anos mais tarde à minha entrada no EDH, outro material didático passou a ser utilizado: uma réplica tridimensional da coluna vertebral e da pélvis.

Manipulando essa coluna artificial, o ministrante da prática mostrava os movimentos possíveis da coluna - flexão, extensão e torção, bem como o movimento da pélvis. Após a demonstração, os alunos eram convidados a tocar nessa coluna artificial e reproduzir os movimentos vistos. Em seguida, o ministrante convidava um aluno a se deitar em decúbito ventral, a fim de que pudesse tocar sua coluna. Essa prática não era uma massagem e sim um reconhecimento da dimensão, organização e disposição óssea. Começando pela base da cabeça, tocava-se vértebra por vértebra e com os dedos em pinça pressionava-se com cuidado, ao longo das vértebras. Esse trabalho se estendia até a região do sacro-cóccix. Depois, com as duas mãos bastante próximas da coluna, mas sem tocá-la, fazia-se novamente o caminho da base da cabeça até o sacro-cóccix rapidamente. Privilegiava-se aí não mais o toque e sim, o calor das mãos, além de uma percepção das sensações. Manipulava-se o corpo da pessoa com cuidado auxiliando para que ela se virasse ficando com as costas apoiadas no chão. Tocava-se suavemente com as mãos a região da frente do corpo, correspondente ao lugar da coluna vertebral nas costas. Durante toda a prática, o trabalho de quem recebia o toque era visualizar e criar para si uma imagem mental da própria coluna. Além disso, havia um relaxamento através da entrega do peso do corpo para o chão; uma atitude de permissão para ser tocado e, também, um trabalho de percepção sensorial do toque. Após o final da prática, quem havia sido tocado buscava se movimentar no espaço atualizando as sensações corporais através do movimento. Em seguida, invertiam-se as funções: quem antes recebeu o toque passaria a aplicá-lo no corpo do outro.

Outra prática constante no EDH era o que Dudude nomeava por *respiração celular*, geralmente realizada como primeira ou última prática da aula. Nesse trabalho, uma pessoa deitava-se com as costas apoiadas no chão. Um colega sentava-se próximo e dispunha suas mãos sobre o ventre da pessoa deitada, ambos de olhos fechados. A prática consistia simplesmente em

respirar e em perceber a respiração, bem como os movimentos e sons que ela gera. Esse objetivo valia tanto para quem tocava, quanto para quem era tocado, sendo que, quem tocasse devia perceber a sua própria respiração, além da respiração do outro. A *respiração celular* podia também dar início a outras práticas de toque atuando como um pedido de permissão ao toque e de preparação para o trabalho perceptivo. Bonnie Bainbridge Cohen esclarece o que vem a ser a respiração celular:

The cellular fluid rhythm is its own physiological rhythm. It is manifested as a continuous filling and emptying of all cells throughout the body and is referred to as cellular breathing. Cellular breathing, or internal respiration, is the exchange of oxygen and carbon dioxide at the cellular level. (1993, p. 70)

Em seguida a essas afirmações, Bainbridge Cohen sugere algumas práticas para a exploração do fluído celular, que transcrevo:

Explorations in Cellular Fluid

Movement: Come to rest. Allow all your fluids to come home. Let go of all comings and goings. Be of one restful mind.

Activities: Sit and meditate on simple presence, alone, and in a circle holding hands with others.

Touch: Balance the inner/outer flow of the cellular fluid within the cells by supporting each body part with a restful non-directive and steady presence and touch.

Voice & Music: Create sound with and/or from a quality of presence and stillness.

(BAINBRIDGE COHEN, 1993, p. 70)

A prática que era realizada no EDH e nomeada *respiração celular*, certamente deriva dos estudos de Dudude das propostas de Bainbridge Cohen. No livro de Dudude consta: “Célula/Mente/Corpo/Centro”. E, em seguida, um breve devaneio: “Os dias de maio e junho são intensamente limpos/Bom para tirar retratos/A água possui um brilho/Mesmo a água do esgoto reflete o brilho do sol/Quando escrevo, danço/Sou mulher, procuro me lembrar disso”. (HERRMANN et. al., 2011, p. 101)

Sylvie Fortin pontua que algumas abordagens somáticas enfatizam padrões ancestrais que são comuns a todas as culturas humanas para além das especificidades culturais. Fortin menciona como exemplo disso, a abordagem nomeada *Continuum*, desenvolvida por Emilie Conrad e o *BMC* – ambas abordagens exploram a respiração celular:

These women say that from a phylogenetic point of view, the human organism has developed through a process of life, of breathing, and that each individual now has the possibility of experiencing these ancestral patterns that put us in touch with all living organisms. So, it allows to live in a social community, in one's cultural community, according to holistic models focused on respect for others, and not rejection of differences. In other words, there is a concern for social change, for a critical, experiential and sensorial consideration that leads to an intervention for a better world. It has to be said.

(Fortin. In: SOMATIC APPROACHES AND ARTISTIC CREATION)
(transcrição de vídeo)

No EDH realizávamos algumas vezes o que era nomeado por *massagem nas vísceras*. Partindo da *respiração celular* passava-se para um toque do ventre e tronco. Esse toque era mais intenso exercendo maior pressão e também pequenos círculos com toda a palma da mão. A percepção sensorial e a visualização imagética voltavam-se nesse tipo de toque para as vísceras e os líquidos corporais.

Uma pessoa podia também ser tocada por mais duas, três, quatro ou cinco. Deitada no chão de olhos fechados recebia o toque das várias mãos, perdendo ao longo da prática a noção exata de quem a tocava em determinada parte do corpo, visto que todos os participantes a tocavam ao mesmo tempo em alguma parte. A instrução recebida por quem tocava era que procurasse primeiramente perceber os ossos e os espaços entre os ossos e as articulações. Seguindo esse objetivo, quem recebia o toque poderia criar uma imagem para si de seu esqueleto. A musculatura era trabalhada de forma superficial buscando sua soltura e a pele como o invólucro do corpo. Essa prática era realizada também em dupla com uma pessoa recebendo o toque e apenas outra tocando; chegando a percepções e imagens diferentes da versão anterior.

As práticas de toque se desdobravam também em práticas de movimento. Em duplas, o toque poderia ser utilizado na manipulação do corpo do colega ou para oferecer suporte e contribuir para a percepção da estrutura corporal e do movimento. Para exemplificar essa

abordagem, tomo o exemplo do rolamento. Uma pessoa se deitava no chão e outra se sentava próximo. O toque iniciava-se a partir da *respiração celular* passando depois para a condução do corpo do colega em um rolamento de uma extremidade da sala até a outra. Esse toque poderia ser feito em diversas partes do corpo, com as mãos espalmadas, desde que conduzisse a realização do movimento, não impedindo a pessoa de se mover e a guiando pelo espaço. Poderia tocar-se no ventre, na coluna, na base da cabeça, nas pernas, braços, mãos, topo do crânio e assim por diante. A peculiaridade dessa prática é que a pessoa tocada só se movimentava a partir do estímulo da outra. No entanto, como diria Dudude, essa pessoa *não se abandona(va)*, ou seja, não era manipulada como uma marionete inerte e sim, respondia aos estímulos. Já quem tocava, também acabava por criar uma movimentação interessante no espaço, acompanhando seu parceiro. Outra maneira de desenvolver esse exercício contava com uma inversão de papéis: quem tocava não conduzia o movimento e sim, acompanhava e oferecia suporte através do toque para o condutor que passava a ser quem era tocado. Realizávamos uma variação desse exercício na vertical, deslocando pelo espaço.

O toque na coluna era abordado também através do deslocamento em duplas, na vertical. Dessa vez, uma pessoa posicionava uma de suas mãos na base da cabeça e a outra na região do sacro-cóccix de um colega, que procurava várias formas de se deslocar pelo espaço percebendo as movimentações possíveis da coluna. Em seguida, poderia ser realizado o exercício anterior, com toques em diversas partes do corpo, mantendo a vertical.

As diversas práticas descritas acima podem ser entendidas também como intervenções no corpo do outro, em busca da conscientização de si pelo movimento. Essa intervenção podia ser feita sem o toque direto no corpo do outro, como por exemplo, através do uso de elementos de apoio. Uma prática realizada algumas vezes, consistia em uma massagem diferenciada com uma escova de lavar roupas. Utilizando a escova diretamente sobre a pele das costas, seguia-se o desenho da musculatura dispersando tensões.

Outro elemento bastante utilizado em aulas era a bola *Physio Ball* ou *Swiss Ball*, que é um recurso de práticas como o Pilates e também da fisioterapia. A utilização dessa bola é feita de forma individual por cada praticante. Há diversos exercícios de alongamento e movimentação a partir das bolas que oferecem um suporte diferenciado já que podem escapar se o praticante não apoiar seu peso sobre ela.

As práticas utilizando a bola *Swiss Ball* trabalhavam princípios semelhantes à aquelas em que se realizava movimentos no chão. A bola altera a relação de equilíbrio do corpo, na medida em que sua superfície é flexível e seu formato leva a uma propulsão do movimento. O dançarino deve procurar pontos de contato de seu corpo com a bola, apoiando seu peso para encontrar o equilíbrio. Esses exercícios se assemelham às práticas no chão, pois aí também o dançarino procura pela relação entre o peso do corpo, o relaxamento da musculatura, o apoio dos ossos no chão e a propulsão mecânica do movimento, que no caso da bola ocorre naturalmente, devido ao formato. Durante as aulas com o uso da bola, geralmente, estimulava-se o dançar no chão e com o apoio do corpo na bola, alternando-se de maneira livre, conforme a própria movimentação sugerisse.

O toque e as práticas de movimento com contato físico envolvem um apurado trabalho com a percepção, o funcionamento motor, a disponibilidade para mover-se junto com o outro, a consciência de si.

Outras práticas em duplas, associavam os rolamentos no chão, o contato físico e as *metáforas corporais*. Em uma dessas práticas, pedia-se que uma pessoa da dupla rolasse no chão *imaginando que seu corpo era como a água de um rio*. Seu parceiro, deveria iniciar o exercício na vertical, bem próximo a pessoa que estava no chão e deveria *imaginar que seu corpo era um tronco de árvore*. Estas imagens combinadas, contribuía para a ideia de alguém em movimento contínuo e de um obstáculo. A pessoa que deveria imaginar-se como um tronco de árvore não impedia o movimento da outra, mas atuava como uma força de oposição. Os corpos deveriam buscar o contato físico, a fim de que se estabelecessem relações por suporte do peso, apoio ósseo e propulsão do movimento.

As práticas no EDH eram bastante lúdicas. Lembro de uma aula, por exemplo, em que dançamos com papéis de seda coloridos. Dudude dispôs vários papéis de seda no chão e colocou músicas para tocar. Os papéis de seda funcionaram como propulsores do movimento, já que deveríamos buscar diversas formas de contato do corpo com os papéis. Poderíamos pegar uma das folhas com as mãos, por exemplo, colocá-la diante do rosto e soltá-la, procurando não deixar que a folha caísse no chão, impulsionando a cabeça, mãos, pés, braços e gerando suporte para a folha. Dançamos no espaço de forma livre, utilizando nossos repertórios individuais de movimento. Esses repertórios eram acionados para criar um contato do corpo com a folha de

papel evitando que ela caísse no chão. E quando por ventura, a folha caísse, a movimentação era continuada, deslocando pelo espaço e dando continuidade ao exercício com outras folhas.

Em outra prática, três pessoas se reuniam. Neste trio, havia um revezamento de funções: uma pessoa dançava, outra produzia sons vocais e com o corpo, a terceira assistia. Quem produzia os sons voltava sua atenção para a pessoa que estava se movimentando. Esses sons poderiam ser inclusive, num volume baixo, de modo que quem estava assistindo não os ouvia. Os sons eram estímulos, sendo compostos a partir da impressão do movimento. Assim, quem se movimentava não seguia necessariamente os ritmos advindos dos sons. Pelo contrário, a dança sugeria a música.

As metáforas corporais e as práticas associadas mostram que Dudude criou uma **metodologia de trabalho particular** - de ensino e como criadora. O eixo estrutural desta metodologia é **o estímulo da imaginação do aluno ou do *performer***. A partir da imaginação há um acesso profundo pelo aluno ou *performer* da sua imagem corporal. No momento de reestruturação da imagem corporal, há uma descoberta e reorganização da capacidade de movimentação. O movimento existe, portanto, como potência que é expandida quando ocorre a visualização individual da *metáfora corporal* sugerida por Dudude. Daí o termo consciência pelo movimento – o trabalho envolve o conjunto corpo-mente. Os exercícios físicos não são realizados sem a imagem criativa.



Maria de Lourdes em Tríade (Acervo: Dudude)

▣ *Paralelos*

Simone Forti é uma figura central da dança pós-moderna norte-americana, sendo que participou das aulas de Robert Dunn, que originou o primeiro concerto do grupo *Judson Dance Theater*; Dudude se referiu¹⁰² várias vezes a ela. Pude assistir em Nova York a uma improvisação de Forti. No programa dessa improvisação nomeada *That Fish is Broke*, lê-se:

In our evening of improvisational moving and speaking, patterns of language and body in motion play off each other sparking questions, silences, speculations, and bursts of energy. We interweave the flickering, fluid vision of the world brought to us by the news media, the writings of pivotal thinkers from the past, and our own personal experiences. (Folder – Simone Forti)

A improvisação foi iniciada com a entrada de Forti no espaço, movimentando-se e relatando uma visita ao mercado de peixes e frutas. Sua fala não tinha uma sequência com início, meio e fim - narrava acontecimentos cotidianos e impressões subjetivas, criada junto com o movimento. Após o fim da movimentação e fala de Forti, um jovem *performer* entrou em cena.

¹⁰² Rettore (2010) confirma este fato em sua dissertação, p. 46.

Esse *performer* movimentou-se contando sobre suas impressões de caminhar pela sede do jornal *New York Times* (cuja arquitetura lembra o *design* do próprio jornal), em Nova York e de sentar-se num café dentro do edifício, para ler o jornal *New York Times*. O *performer* iniciou sua fala dando continuidade à narrativa de Forti e se movimentando de forma livre. O terceiro *performer* a entrar em cena, um senhor de meia idade, dispôs vários livros pelo chão. Sua narrativa também foi interligada à anterior e passou a se concentrar no assunto dos livros. Numa outra fase da improvisação, os três dançaram ao mesmo tempo procurando interligar suas falas. O final da *performance* se deu com o desfecho da narrativa inicial sobre o mercado de peixes, perpassando todas as outras falas.

No dia seguinte à essa *performance*, frequentei como aluna o *workshop Body Mind World, Movement and Language Improvisation*¹⁰³, ministrado por Simone Forti, no estúdio *Movement Research*, em Nova York. Forti conduziu e realizou todas as práticas. A aula foi iniciada com todos sentados em um grande círculo. Pediu que cada um falasse seu nome e se tinha alguma relação com a arte. Em seguida, de pé, realizamos um aquecimento corporal com exercícios de Tai-Chi-Chuan. Como continuidade ao aquecimento, Forti pediu que deslocássemos pela sala, em diagonal, caminhando junto a outra pessoa. Em seguida, o deslocamento passou a contar com uma movimentação improvisacional ao longo do trajeto. Sentamos novamente e Forti pediu que individualmente, entrássemos no espaço interior do círculo e, simultaneamente, contássemos uma memória e nos movimentássemos. A memória deveria ser contada como um *flash*, como se narrássemos um aspecto da lembrança. Não deveríamos procurar narrar uma história com início, meio e fim; Forti interrompeu o exercício quando isso ocorreu. Eu me movimentei narrando uma lembrança que tenho da minha chegada em Londres, pela primeira vez, em 2004. O *flash* de memória está ligado a um fato que ocorreu e ao mesmo tempo, às impressões iniciais sobre o que vi e ouvi ao sair da estação de metrô – minha mala com a roda quebrada fazendo barulho pelas ruas; um ônibus de dois andares vermelho; um táxi preto; uma mulher muçulmana vestindo uma burca preta cobrindo-lhe todo o corpo...

Após essa prática, em duplas, realizamos duas improvisações seguidas, movimentando e falando ao mesmo tempo. A primeira teve como tema uma lembrança de infância. Na segunda

¹⁰³ O *workshop* ocorreu no dia 11 de novembro de 2012, em um dos estúdios do *Movement Research*, New York.

prática, continuou-se com o tema, mas desta vez, acrescentou-se que uma pessoa deveria conversar com a outra e se movimentar junto a ela. Dessa vez, uma pessoa sempre perguntava e a outra respondia, a fim de estimular a narração. Mais tarde, as duplas realizaram novas improvisações, com esse mesmo tema, durante quatro minutos, para o restante dos alunos assistirem. O dia foi fechado com todos sentados em círculo, dizendo seus nomes novamente e endereçando comentários ou perguntas para Forti.

Foi interessante assistir à *performance* e realizar o *workshop* em seguida. Verifiquei que o trabalho de criação de Forti e sua abordagem pedagógica mostram como é seu processo criativo. É notório que esses três processos estão interligados. Forti ensinou o que ela faz em cena. Certamente, o *workshop* lidou com a restrição do tempo e com um grupo de alunos que não se conheciam. Mesmo dentro desses limites, foi possível experimentar a improvisação unindo fala e movimento. A improvisação contava com o direcionamento de relatar *flashes* de memórias. A fala interferia no movimento e vice-versa. Não foi dito como deveríamos nos mover e sim, que o movimento e a fala deveriam ser realizados juntos. Cada aluno utilizou o seu repertório de movimentos, que poderiam ser inclusive, cotidianos.

A partir desses fatos, percebo que quando assisto aos espetáculos de Dudude, tenho como referência prévia a minha experiência como sua aluna no EDH. Mesmo porque, comecei a assistir seus trabalhos após ingressar em seu estúdio e continuei a acompanhar sua trajetória. Além disso, sua prática é integrada. O que Dudude ensina é o que ela desenvolve em processos criativos e o que leva à cena. O conteúdo das aulas não é separado da prática artística. Da mesma maneira, suas abordagens metodológicas como professora, podem servir à análise de seus espetáculos.



Estúdio Dudude Herrmann.

O Estúdio de Dança Dudude Herrmann está oferecendo o curso de trabalho corporal, com aulas para grupos e individuais.

Dudude, ao longo dos seus vinte anos de experiência didática no ensino da dança, vem desenvolvendo uma linguagem própria em seu trabalho, tendo como ponto primordial o resgate do indivíduo pelo movimento, trazendo à tona uma pessoa harmoniosa e sintonizando o corpo como um todo. Através dos elementos da dança moderna, Dudude trabalha a consciência do corpo, alongamento e soltura, criando sempre possibilidades de expressão. O espaço, tempo, o movimento pessoal são valiosos pontos de referência do trabalho, aliados ao momento lúdico que a arte nos possibilita.

O resultado deste trabalho é sutil e intenso, pois a partir da posse real de nosso corpo é que nos tornamos presentes dentro dele.

Maiores informações pelo telefone: 283 2422.
Av. Alphonsus de Guimarães, 62. Santa Efigênia,
CEP 30270-020. Belo Horizonte. Minas Gerais.

■ *Workshop Ishmael Houston-Jones*

Em janeiro de 2013, como parte do estágio de pesquisa em Nova York, frequentei o *workshop Do it!*, do dançarino Ishmael Houston-Jones¹⁰⁴. A oficina foi direcionada para o trabalho com a improvisação pelo movimento. Houston-Jones, de forma parecida à Simone Forti, trabalha com a linguagem falada e o mover.

O primeiro exercício realizado na oficina, durante todos os dias, era de escrita automática. Cada participante deveria escrever em sua própria língua, palavras que viessem à mente, em fluxo, num tempo determinado. Os textos produzidos foram, por vezes, compartilhados em voz alta, mesmo que em línguas estrangeiras. O exercício de escrita automática era referido por Houston-Jones como um aquecimento da linguagem (*language warm-up*). Ao longo do dia de trabalho, eram pedidos outros exercícios com a linguagem falada – como imaginar ou pensar sobre um ambiente, uma pessoa ou situação e relatar, simultaneamente ao mover. O falar e mover era depois motivo para composição no espaço. Essa prática era semelhante aos exercícios propostos por Forti.

As práticas de movimento incluíam o toque no corpo do outro, o contato e a composição, a partir da localização do corpo em relação à elementos do espaço – cores, sons, texturas, cheiros. A fala gerava movimentos ou era justaposta à sequências de movimentos. Realizaram-se também pequenas montagens de sequências de movimento, de mais de uma pessoa, ao mesmo tempo. Muitos exercícios possuem aspectos semelhantes à aqueles trabalhos por Dudude em suas aulas, com atenção aos sentidos e incluindo estímulos à imaginação.

Transcrevo minhas anotações sobre as práticas realizadas no primeiro dia da oficina:

¹⁰⁴ “**Ishmael Houston-Jones** is a Choreographer, Author, Performer, and Teacher. His improvised dance and text work has been performed in New York City, across the United States, in Europe, Canada, Australia and Latin America. He has taught many movement, improvisation and writing workshops, notably at the EDDC (The Netherlands), American Dance Festival (ADF), Seattle Festival of Alternative Dance and Improvisation (SFADI) and at the San Francisco Festival of Improvisation. In 1984 Houston-Jones and Fred Holland shared a New York Dance and Performance "Bessie" for their *Cowboys, Dreams and Ladders*. In 2011 he won a second "Bessie" for the reimagining of *THEM*, his 1986 collaboration with composer Chris Cochrane and author Dennis Cooper.”(fonte: Movement Research website)

1) Círculo. Todos sentados no chão. Ishmael Houston-Jones se apresentou brevemente dizendo que a oficina será sobre improvisação – que é a base de seu trabalho.

2) Escrever em sua própria língua: palavras que viessem à mente, fluxo; marcou o tempo. Escrevi o texto que se segue (não foi pedido que os participantes compartilhassem o texto com os outros):

Cabeça melão maçã dor coração pele músculos ossos gato Pad-Thai paredes coloridas meu amor será que você me espera a chuva que cai a neve o medo da solidão da morte da falta da saudade o medo do medo as plantas “as cores do meu país”, a casa o sexo a falta o beijo, a lua do Brasil, a praia – quanto tempo, a dança, dançar era tão bom, e tudo o que eu não fiz, e tudo o que eu fiz, quantas viagens, quantos trens, pessoas, muitas pessoas diferentes de partes do mundo diferentes, judeus, arábes, persas, latinos, chineses, japoneses, africanos, europeus, americanos, os brasileiros a gente identifica nos olhos, não sei porquê, o chão, o estúdio da Dudude, o teatro, o sorriso, o riso da minha mãe, saudades, as tardes em Esmeraldas, o quintal, as árvores, isso tudo era tão bom, meu pai calmo, meus tios muito diferentes, nunca fomos muito normais, os sons das vozes aqui são diferentes das vozes de lá, é o jeito de falar, as intonações, não é

3) De pé. Pediu que cada um encontrasse um lugar no espaço aonde se sentisse confortável. Olhos fechados. Pediu que percebêssemos como estávamos fisicamente; o contato dos pés com o chão, das roupas com o corpo (tato); como nos sentíamos – percebíamos fisicamente; a luz ou a escuridão nos olhos; poderíamos mover a cabeça para perceber as diferenças de claridade nos olhos fechados (pálpebras) (*eyelid*); ouvíssemos os sons do espaço e de fora, as buzinas e barulhos de carros, disse que iria parar de falar por um momento, para que ouvíssemos os outros sons; os cheiros, os cheiros do espaço; por último, o gosto, que gosto estávamos sentindo.

4) Formar duplas. Pessoas mais ou menos da mesma altura. Uma pessoa fechava os olhos, a outra tocava seus ombros (braços esticados, uma mão em cada ombro). Quem estava de olhos fechados: deveria andar de costas, andar para trás. Quem tocava era responsável por não deixar que a pessoa esbarrasse em outras ou se machucasse. > Trocavam-se funções após 7 minutos.

5) Ambas pessoas de olhos fechados: Imaginar/lembrar de uma sala familiar, que pudesse descrever, na qual tivesse vivido coisas – brigas, relações amorosas, o passar do tempo.

6) Na mesma dupla, uma pessoa fechava os olhos; a outra tocava seus ombros. Quem estava de olhos fechados deveria andar de costas e descrever a sala que imaginou – lembrou (em sua própria língua ou em inglês). > Trocavam-se funções após 7 minutos.

> Círculo (todos): falamos/comentamos a experiência – rapidamente.

7) Duplas diferentes. Toque com todo o corpo como estímulo para a outra pessoa mover (não direcionava o movimento da outra pessoa como se estivesse inerte ou fosse um boneco). Sugestão de movimentos através do toque do corpo todo.

> Trocavam-se funções.

> Olhos fechados. Todos deveriam lembrar de uma pessoa que pudesse descrever, falar sobre ela.

8) Na dupla do exercício anterior: mover com o estímulo do toque do outro e falar sobre a pessoa que lembrou (em sua própria língua ou em inglês). > Minha parceira fez o exercício primeiro e falou sobre seu pai (me disse depois), em chinês. Eu falei sobre minha mãe, em português

(descrevi como ela era quando estava saudável). Lágrimas escorreram. Ao final, minha parceira passou as mãos nas minhas costas para me consolar. Fui ao banheiro e lavei o rosto.

9) Individualmente: fechar os olhos, imaginar a pessoa (poderia abrir os olhos), fixar uma pequena partitura com movimentos para fazer junto com o que falava sobre a pessoa (exercício 8).

10) Círculo. Números para cada pessoa: 1, 2, 3, 4. Pediu que as pessoas se juntassem em grupos conforme o número: 1 c/ 1, 2 c/2, 3c/3, 4c/4... Breve apresentação das sequências uns para os outros nos grupos.

11) Alguns minutos para combinar uma composição das sequências no grupo e também aonde estaria a platéia e a cena. Combinação: apresentação simultânea ou não.

12) Apresentações. O meu grupo sugeriu que a plateia ficasse de um lado da sala, oposto à porta do estúdio e que as pessoas se sentassem perto uma das outras. Sugeriram que eu ficasse perto da plateia e repetisse minha sequência por 2 ou 3 vezes. E que o restante do grupo ficasse distante, no outro extremo. Foi combinado que as sequências deles seriam feitas em cânone (*overlapping each other*). Sugeriu que a da Yvonne fosse feita perto da sequência do Mike. E foi combinado que eles poderiam se apropriar do movimento uns dos outros e que, o final seria dado por mim – quando eu parasse, eles parariam. Quando fiz pela terceira vez, Ishmael falou: “*And then...*” e eu parei. Fim.

[O meu grupo, que fazia o exercício, pediu aos demais participantes da oficina para se sentarem nos degraus da escada, que leva ao andar de cima, do lado de fora da sala do estúdio. A escada é estreita e antiga. Então, os espectadores se sentaram muito próximos uns dos outros. Eu fiquei posicionada diante da porta do estúdio, em direção à escada que leva ao andar de baixo. Realizei aí a minha sequência de movimentos e falei em português, por três vezes seguidas. Simultaneamente, o restante do meu grupo ocupava o espaço da sala do estúdio e cada um realizava sua sequência conforme combinado. Ao final, fechei a porta da sala e descii as escadas para finalizar a composição.]

13) Círculo: comentários. Ishmael comentou que gostou da forma como a minha voz criou um “mapa”, uma frequência (falando como lembro) para os outros se moverem. Fim do dia de trabalho.

Exercícios realizados no terceiro dia da oficina. Foram anotados por mim, após a aula, sem lembrar a ordem exata em que foram realizados:

1) Pegar os cadernos para o *language warm up*. Escrever palavras e frases que viessem à mente, em sua própria língua. Escolher um lugar no espaço (de pé) ou se deslocar lendo em voz alta (para si) o que escreveu. Escolher algumas partes e ler para o grupo (sentados em círculo).

Rosas o que escrevo começa a ficar mais colorido uma energia sendo liberada a alegria que ficou esquecida perdoar sempre a chuva que cai lá fora lembranças de Londres um gosto de comida na boca estou bem com vontade de ficar mas acho que é tempo de retorno ter minha casa olhar e ver cultivar plantas um aquário com peixes enquanto não tenho cachorros hoje vi um cachorro lindo no metrô preto e branco pequeno e com respingos de chuva no pêlo estava no colo de uma moça linda rosto alegre cabelos curtos e louros ela lia “Anna Karenina” e lembrei que Anna Karenina também tinha um cachorro e passeava com o cachorro fiquei achando engraçado ela era a

representação da Anna Karenina Acho que nunca li Anna Karenina, mas me lembro de ter lido em algum lugar que Anna Karenina tinha um cachorro. No fundo no fundo estar aqui é para reafirmar lá apesar de todo o vagar toda a demora todo o vazio de belo horizonte que nem é tão belo meus filhos que virão - será

2) Deslocar pelo espaço, vendo o espaço, vendo as pessoas; ver o que é do espaço; o que é de fora do espaço.

3) Deslocar, entrar em contato pelos olhos com alguém, contato físico com a pele, depois com os músculos ou com os ossos.

4) Ishmael pegou uma *scarf*, lenço e o manipulou mostrando como o lenço “entra”no chão e “sai” do chão, *melting*, derretendo.

5) Deslocar pelo espaço, contato com os olhos , derreter (junto) (ao mesmo tempo) para o chão e voltar a ficar de pé.

6) Deslocar pelo espaço, contato com os olhos, “entrar”no corpo da pessoa por meio do contato físico e derreter ao mesmo tempo. Voltar a ficar de pé junto.

7) Continuar a deslocar, contato com os olhos, derreter entrando no corpo e subir junto; acrescentar exercícios da aula anterior de contra-peso, equilíbrio.

8) Em grupo, improvisação (sem tempo de preparo e com público) utilizando *melting*, contra-peso/equilíbrio.

9) Pegar os cadernos. Escrever 3 coisas que você deveria saber sobre mim (ciente de que irá compartilhar). Individualmente, criar uma partitura de movimentos com as frases. Em seguida, formar grupos (1, 1, 1,1/2,2,2,2/3,3,3,3/4,4,4,4): mostrar uns para os outros a partitura de movimentos com as frases. Improvisação: cada grupo deveria improvisar (sem tempo de preparo) com as partituras e as frases faladas. Uma pessoa poderia se apropriar do movimento ou fala da outra (com público).

Escrevi: 3 things that you should know about me:

1) I am not as calm as I seem to be.

2) I would like to stay longer in New York but I feel that it is time to return.

3) I like the colors of the landscapes in Brazil.

É interessante notar nos exercícios descritos que a maior parte das práticas do primeiro dia da oficina foram realizadas com os olhos fechados. Pediu-se para ouvir os sons do espaço, sentir cheiros e gostos. Em alguns momentos, pediu-se para andar de costas com os olhos fechados, criando frestas nos hábitos cotidianos. O andar de costas foi associado à imaginação e a lembrança, junto à linguagem falada. O ato de imaginar e falar era realizado simultaneamente ao ato de mover no espaço, como se o estímulo fosse voltado para o movimento da linguagem, o

movimento do pensamento. Talvez seja o movimento do pensamento, a estrutura da linguagem, que seja o fator que propicia e inicia a composição em tempo real.

Já no terceiro dia da oficina, os exercícios foram realizados com os olhos abertos. Privilegiou-se o contato visual com um parceiro e o movimento realizado com o contato corporal. A visão funcionou como uma permissão para aproximar-se do outro, tocá-lo, dançar em contato físico.

As práticas de escrita associativa revelam o movimento do pensamento – intenso, mesmo quando o corpo está parado – e também, a afecção, a influência dos sentidos perceptivos impressos na imaginação. Em meus textos, por exemplo, faço referências à aquilo que via, ao que estava sentindo, à memória de expressões, sons, cores, emoções.

Os *workshops* de Simone Forti, da primeira geração do *Judson Dance Theater*, e de Ishmael Houston-Jones, de outra geração, mostraram processos de improvisação e composição próximos à aqueles realizados por Dudude. Em ambas oficinas, partiu-se de um trabalho com os sentidos do corpo, com o espaço, com o contato-físico e com a composição, à partir de sequências individuais de movimento. A linguagem falada estimulou a imaginação, a associação de ideias e a geração de movimentos de forma não habitual, que exigiam uma atenção para o trabalho cognitivo. Não foram trabalhadas coreografias; não foram ensinadas sequências de movimentos; cada participante se moveu a partir dos estímulos dados, dentro de suas capacidades naqueles momentos.

■ *A improvisação na composição do espetáculo*

No arquivo da *New York Public Library*, pude assistir aos registros em vídeo¹⁰⁵ das *performances* e espetáculos de dança criados por Trisha Brown (dança pós-moderna norte-americana), entre 1966 e 1979. Foi possível perceber que o corpo não era explorado em seu aspecto de virtuosidade técnica. O corpo em si era um produtor de significados. Na *performance*

¹⁰⁵ Trisha Brown's *Early Works (1966-1979)*.

Roof and Fire Piece (1973), por exemplo, vemos duas dançarinas vestindo calças e blusas vermelhas de mangas compridas. Uma delas é Trisha Brown que também concebeu a *performance*. Cada dançarina ocupa um telhado de um edifício em Nova York. Elas dançam olhando uma para outra, dos telhados, e seus movimentos possuem um aspecto de correspondência estabelecendo um diálogo. Os movimentos são precisos e articulados envolvendo as pernas, os braços, o torso, a cabeça e outras partes do corpo – é um processo de acumulação, citando o nome de outra *performance* de Brown (*Accumulation process*). A cor das roupas é vívida e a peça é realizada em silêncio. É possível comparar a peça de Trisha Brown a uma *performance* de rua criada por Dudude. Esta *performance* foi realizada em praças e nomeada *Como Habitar uma Paisagem Sonora* (2007). Mais tarde, foi renomeada: *Paisagens Alteradas*.

A *performance* foi dirigida por Dudude e contou com seis dançarinos, sendo alguns deles, alunos do EDH. Eu atuei nesta peça, quando seu título passou para *Paisagens Alteradas* (2009). Havia um roteiro com indicações das *células coreográficas* (conforme Dudude falava em suas aulas) que deveriam ser criadas pelos dançarinos em momentos determinados. Os movimentos não eram previamente coreografados e sim, improvisados seguindo as coordenadas do roteiro. Cada dançarino tinha que utilizar o seu repertório particular de movimentos na improvisação. A peça foi desenvolvida contando com uma paisagem sonora, em *playback*, criada pelo artista visual Marcelo Kraiser. A paisagem sonora tinha também variações que funcionavam como dispositivo para a mudança das *células coreográficas*. Uma das *células*, por exemplo, era correr pelo espaço, escolher um determinado local e dançar movendo sem parar, “mostrando serviço”, como dizia Dudude. Em outro ponto do roteiro, os dançarinos deveriam se dirigir a um lugar pré-determinado na praça aonde encontravam cartões postais. Cada um deveria escolher um cartão postal e se deslocar para outro ponto. Ali cada um dançava inspirado pelas cores, linhas e pela imagem mostrada no cartão postal. Ao mesmo tempo, os dançarinos deveriam segurar o cartão, mostrando-o aos espectadores. No vídeo analisado desta *performance*, uma das dançarinas parece mimetizar a imagem do cartão postal em um determinado momento e construir sua dança a partir da mimese. Outros dançam movimentos sem privilegiar a representação de algo.

O propósito central da peça era o que o próprio nome original informa: habitar uma paisagem sonora. Os sons da *performance* estabeleciam uma temporalidade e espaço diferentes no cotidiano da cidade e a atuação dos dançarinos mostravam uma ocupação das praças não habitual. Os movimentos partiam de afetos inspirados pelas cores, pessoas, pelas formas do espaço da praça transformado com a presença dos corpos. Lembro que uma das indicações de direção dada por Dudude era: o corpo deveria tornar-se parte da paisagem e a transformar. Os movimentos deveriam surgir a partir de afecções; os dançarinos deixavam-se, portanto, se afetar pelos sons, pessoas, cores, formas, mudanças rítmicas e climáticas, luz, sombra, arquitetura e natureza ao redor¹⁰⁶. A proximidade com o público, composto em sua maioria por cidadãos que não esperavam assistir a uma *performance*, poderia gerar movimentos, da mesma forma que o movimento do trânsito e os barulhos do ambiente. Os espectadores se confrontavam com uma mudança no ambiente das praças.

Todos os dançarinos vestiam blusas coloridas e calças de cor preta ou neutra. As cores das roupas dos espectadores deveriam ser também dispositivos para a pausa ou para o mover. Os dançarinos poderiam ficar apenas de pé, lado a lado a um dos membros do público, por exemplo, respirando junto ou olhando para um foco comum. Os movimentos funcionavam também como ferramentas para capturar o olhar dos espectadores e direcioná-lo a um determinado lugar na praça, para uma forma ou cor. A intervenção no espaço urbano, promovida por este trabalho, vinha do fato de que a movimentação surgia dessa afecção e do encontro entre os dançarinos, o espaço e o espectador. Não havia, conforme já dito, uma coreografia previamente ensaiada para ser apresentada na rua. Cada trecho do roteiro sugeria um estado ou uma qualidade de movimento. Ao final, todos os *performers* se juntavam num mesmo lugar do espaço e realizavam uma lenta caminhada com o olhar voltado para a frente.

Assistindo ao vídeo desta *performance* e lembrando de sua execução, pude perceber que seu discurso se dá em torno da **construção da imagem** e da **desaparição da imagem**. Essa ideia de habitar um espaço e desaparecer dele é bastante recorrente nas improvisações e exercícios conduzidos por Dudude. Na contra-mão da espetacularização, daquilo que quer permanecer como um grande acontecimento, há uma valorização da imagem formada em tempo real e do

¹⁰⁶ É possível pensar num paralelo entre esses elementos e a “linha orgânica”, nos trabalhos de Lygia Clark.

vazio, do momento posterior à cena. Interfere-se no espaço e desocupa-se esse espaço. Algo aconteceu ali. A força desse acontecimento reverbera no espaço e se torna memória. Nesse modo de composição em tempo real, há uma atitude política de Dudude. Revela-se a potencialidade do corpo; revela-se a potência de vida e em seguida, des-aparece. Dudude fala em seu *Caderno de Notações*, de uma “poética de sensibilidades” (HERRMANN et. al., 2011, p.305), numa reflexão sobre o ato de dançar. E suas improvisações revelam tanto as sensibilidades, o afetar-se e ser afetado, o existir, quanto toda a ausência de estímulos a esse “bem estar”, a esse bem existir. Em suas palavras: “Se trabalho com a matéria arte, preciso, sim, atuar no campo dos sentidos, ativar as percepções, dar crédito à intuição e sentir o meu ser subjetivo” (IDEIAS DE IMAGEM, 2012, p. 145). A obra de Dudude, como um todo, se faz como uma denúncia de tudo aquilo que nos é tirado. Denúncia dos silenciamentos do sujeito, realizados diariamente, em diversas ações; da falta de estímulo à potência de vida, à realização plena do indivíduo, sem o prejuízo do outro, nem de si mesmo.

Dudude assume como *performer* estados corporais, num papel de médium, de meio, entre aquilo que a incomoda, as suas “urgências”(assunto de sua dança), as suas percepções sobre o mundo e o viver, bem como sobre aquilo que pensa ser o papel do artista e da arte na sociedade:

O que faço das minhas urgências?

Como me fisicalizo em um espaço de livre trânsito?

Qual é a minha contribuição?

Por que acredito neste movimento?

As coisas já estão previamente organizadas,

Não preciso mais agir?

(IDEIAS DE IMAGEM, 2012, p. 145)



Acervo: Dudude

Poética de um Andarilho: a escrita do movimento no espaço de fora

Nesse sentido, Dudude assume o papel da “projetista”, aquela que projeta e é projetada, como um espelho de uma falta, de uma *gap*, de uma falha. Discute aquilo que a arte deveria realizar, o modo como poderíamos viver e a constatação de que há exclusão, há silenciamento, há um não estímulo à potência máxima do ser.

Na *performance* solo *Pedaco de uma Lembrança*, Dudude resgata trechos de coreografias de espetáculos antigos, nos quais atuou, compondo uma improvisação a partir de sua memória. No duo *Sem, um colóquio sobre a falta*, ao lado de Isabel Stewart, dança em meio a sacos plásticos e copos descartáveis, num ambiente inóspito, até a cena final em que joga-os para fora do palco. Seu corpo, nesse espetáculo, transita entre estados de neutralidade, de choque e de atividade. Em *A Visita*, aparece no espaço como uma persona de um outro tempo, que passa pelo ambiente, mas parecia já estar ali antes, tomando sua xícara de chá e lendo o poema que se encontra numa mesinha. No solo *Maria de Lourdes em Tríade*, apresenta três facetas de uma mulher, Maria de Lourdes, seu nome próprio – vende produtos de beleza, disserta sobre “um”nada e dança em uma fuga, ao som de uma música de boate. Na pesquisa de movimentos em praças e ruas – *Poética de um Andarilho – a escrita do movimento no espaço de fora* - assume a persona de um andarilho, que se desloca, habita espaços públicos, observa, deixa-se afetar, faz-se presente, incomoda, surpreende, trilha a margem entre a normalidade e a loucura, dança. Voltando ainda mais no tempo, em *Iphigênia*, mostra uma série de devires-mulher: de Coco Chanel à Iphigênia, de Eurípedes.

E, mais recentemente, na *performance* solo *A Projetista* (2011), Dudude se coloca em cena atrás de uma mesa, na qual há uma pilha de papéis e livros. Fala para o público sobre os espetáculos que poderia fazer, a obra que poderia criar, mas que não o faz por falta de condições, suporte financeiro, estrutura e estímulo. São os espetáculos que o espectador poderia ver, os eventos dos quais poderia participar e que não irá, pois não serão feitos. Discute também a feitura de um projeto para as leis de financiamento e a difícil tarefa de adequar o desejo de criação à um modelo burocrático de gestão financeira. Porém, mais do que uma reflexão sobre a situação econômica e os modos de governo e poder atuais, é uma discussão sobre aquilo que não é estimulado: os meios de reconstrução criativa permanente do vivo; a força da re-invenção, do re-fazer, o *estágio de reparação*. Se é próprio ao ser vivo, ao organismo vivo, criar as condições para manter-se vivo (*autopoiese*), a força propulsora é a da recriação. Mas parecem haver outras forças contrárias, que totem a singularidade do indivíduo, que o silenciam. Forças que estão nas normas, nas ações de violência incorporadas e amenizadas, que levam à uma sobre-vida e não à opção de “viver até a morte”. Se esta sociedade precisa desse molde de projetos para possibilitar o financiamento e a execução de espetáculos, numa burocratização do fazer artístico, é porque reduz a força criativa e a dimensão estética ao campo do entretenimento, à ideias que podem ser enunciadas e organizadas em itens que correspondam à uma necessidade e permissão de consumo. Em palavras mais diretas e simples: não nos querem potentes.

A Dança de Dudude denuncia que vivemos num estado de violência não declarada, que diariamente nos tira a possibilidade de plenitude. Poderia falar de um corpo-denúncia, de um corpo-ferida. Mas não é necessário, seriam termos esvaziados. O que o corpo em cena de Dudude mostra é uma capacidade de atuação que mostra estados, atravessamentos, que geram, ao vivo, o belo e o horror, aquilo que nessas duas dimensões, ultrapassa o representável. Quando Dudude dança, sua alma dança, seu coração dança, seus pulmões, fígados, rins, útero, pele, músculos, ossos e células...

Conforme já dito, as aulas de Dudude, em seu estúdio, tinham como meta um “resgate do indivíduo”, a valorização do potencial criativo do sujeito. Essas aulas proporcionavam a auto-descoberta, a percepção profunda do próprio corpo e de si mesmo. Instrumentalizavam os alunos para seguir seus próprios caminhos. A dança de Dudude mostra que somos (e quantos somos!) cerceados naquilo que talvez seja o mais belo na existência: a diferença. E resiste, persiste,

permanece, reverbera no espaço e no tempo com sua atitude alegre e confiante na potência de vida, na opção por *dançar a vida*.

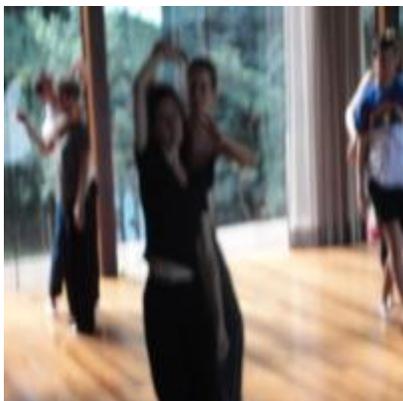


Foto: Eu e minha dupla dançando em Aulão da Dudude, 2013.



Atelier da Dudude (Casa Branca, Brumadinho - MG) (foto da autora)

4 décadas em 4 dias de comemorações
em CENTEQUATRO (Praça Pio Barreto, 45 Centro)

22 MAR
quinta-feira 20h
lançamento do livro
"ORÇEANO DE NITRÓGENO"
a história do movimento no espaço da terra
evento livre

23 MAR
sexta-feira 20h
"CONCERTO LINDA & MÚSICA"
com Dudude, Frederico Hermann
& Rafaela Travenço
evento gratuito

24 MAR
sábado 20h
"VESTIDOS PARA O DADE"
performance com Dudude & parceiros
alimentação com Mercê Hreiser
free access, patrocínio: CANTARILHO

25 MAR
domingo 20h
"VAGA: UM OLIMPICO EXPERIMENTAL"
com Dudude & Maria Paula Costa
evento gratuito

Informações:
11 3501 3031 e 35 1027 | www.dudude.org.br

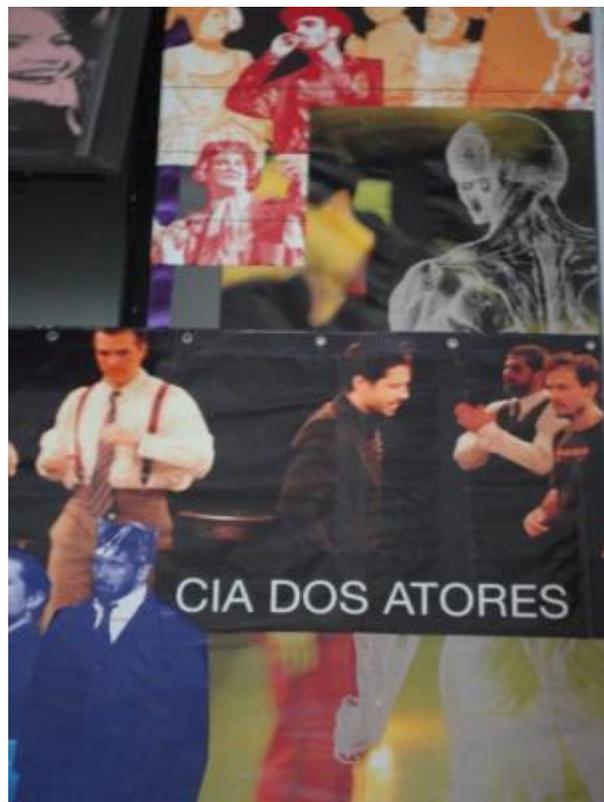
DUDUDE [40 anos]
"Uma andorinha só não faz verão"



Foto: Gato Muntz / www.gatomuntz.com.br / All rights reserved

A PROJETA - Dudude Herrmann (MG)
1, 2 na Dança - Mostra Internacional de Solos e Duos - Edição 2011

▣ **Capítulo quatro: Enrique Diaz (*Cia. dos Atores*)**



■ Capítulo 4

Enrique Diaz – Cia. dos Atores

■ Apresentação

A trajetória do encenador e ator Enrique Diaz será abordada aqui junto a seu trabalho com a *Cia. dos Atores* cuja obra é uma referência para o teatro brasileiro contemporâneo. Em 1987, Enrique Diaz reuniu um grupo de amigos, atores recém-formados, para realizar um *workshop* no espaço da Escola Senador Corrêa, no bairro Laranjeiras – Rio de Janeiro. Para tal proposta, partiu da leitura do livro *Anatomia do drama*, de Martin Esslin; conduziu os atores André Barros, Drica Moraes, Jandir Ferrari, Marcelo Olinto, Olga Leite, Susana Ribeiro, dentre outros, a experimentar qualidades de atuação “não psicológica”: “(...) imaginava se conseguiria desenvolver aquela noção da progressão dentro da estrutura dramática, o interesse do espectador por algo que se desenrole à sua frente, ainda que com elementos abstratos” (Diaz. In: DIAZ et al., 2006, p. 21). Outra intenção era colocar em prática ideias e conceitos encontrados em livros e vídeos que assistiam de alguns encenadores: “(...) aquela gente que admirávamos sem os conhecer, Kantor, Bob Wilson, mesmo Meyerhold, e os outros, tantos” (Diaz. In: DIAZ et al., 2006, p. 21).

No final de outubro de 1988, uma parte desses atores apresentou trechos de *Marat/Sade*, de Peter Weiss, num festival de cenas e *performances* no Rio de Janeiro, sob direção e adaptação de Enrique Diaz. Em maio de 1989, o mesmo grupo estreou a peça *Rua Cordelier – Tempo e morte de Jean-Paul Marat*, na Casa de Ensaio, no Humaitá – Rio de Janeiro. A peça partiu da *performance* elaborada no ano anterior e incluiu textos de Heinner Muller e Georg Buchner.

Em julho de 1990, estreou oficialmente a nova peça *A Ba A Qu – um lance de dados*, no Espaço Cultural Sérgio Porto. Enrique Diaz foi o responsável pela concepção, direção e roteiro numa língua inventada: “O tema principal é o próprio processo criativo. (...) O cenário era formado, basicamente, com cadeiras, pneus de diversos tipos, tijolos, um praticável, uma poltrona e uma ‘grade’ de ferro que cercava a cena por trás e pelos lados” (Diaz. In: DIAZ et al., 2006, p. 261).

O nome da peça, *A Ba A Qu*, foi encontrado na obra de Jorge Luís Borges, *O livro dos seres imaginários*. O processo de criação resultou numa peça de teatro físico, no qual os atores manipulavam os objetos acima referidos. O diálogo dos atores foi realizado utilizando-se o *grammelot* como recurso – termo que provem da *Commedia dell'Arte* e designa um linguajar incompreensível misturando sons e registros de línguas estrangeiras. Um dos atores descreveu sua visão da peça:

César: Exercício de semiologia carregado de poesia e drama. Momentos hilariantes, onde o público participava ativamente através de sua construção intelectual. Aprender uma nova linguagem – outras línguas novas. Peter Handke, Mallarmé, Borges, Marcel Duchamp [...]. Criar frases em códigos gestuais e corpóreos. Construir uma frase. Os *A Bao A Qu*'s se tornam neurônios, emitem e constroem a palavra, o discurso. *C: Não sei quem? C: Quem? B: Alguém. C: Alguém não sei? B: Alguém. C: Quem? B: Eu. C:... B: Queria ser como alguém que um dia existiu.* Esse diálogo, de *A Bao A Qu*, é baseado em Bob Wilson e Christopher Knowles durante a elaboração do texto de *Einstein on the Beach*; Bob Wilson, o diretor, e Christopher, o autor autista. (César Augusto. In: DIAZ et al., 2006, p. 259)

Em novembro de 1990, o diretor estreou uma nova versão da primeira *performance* do grupo, *Rua Cordelier*. Em 1991, *A Ba A Qu* foi apresentado em São Paulo, atingindo sucesso da crítica e no Festival de Inverno da UFMG, em Belo Horizonte; estreou também a última versão de *Rua Cordelier*. Em julho de 1990, o elenco passou a se apresentar como *Cia. dos Atores*. De acordo com a atriz Bel Garcia:

Na segunda metade de 1991, nos ensaios de *A morta* (quando vários atores se juntaram a nós), o Kike [Enrique Diaz] propôs que formássemos um grupo (Kike [Enrique Diaz], Drica [Moraes], [Marcelo] Olinto, César [Augusto], Gustavo [Gasparani], Ana Cotrim, André Barros, Susana [Ribeiro], Marcelo [Valle] e eu [Bel Garcia]; Ana não quis participar e o André sairia do grupo na época do *Melodrama*). Lembro até hoje muito bem, sabia que era uma coisa importante na minha vida. (Garcia. In: DIAZ et al., 2006, p. 264)



Sede da *Cia. dos Atores* no Rio de Janeiro. Foto da autora.



Cartazes do acervo da *Cia. dos Atores*. (fotos da autora)

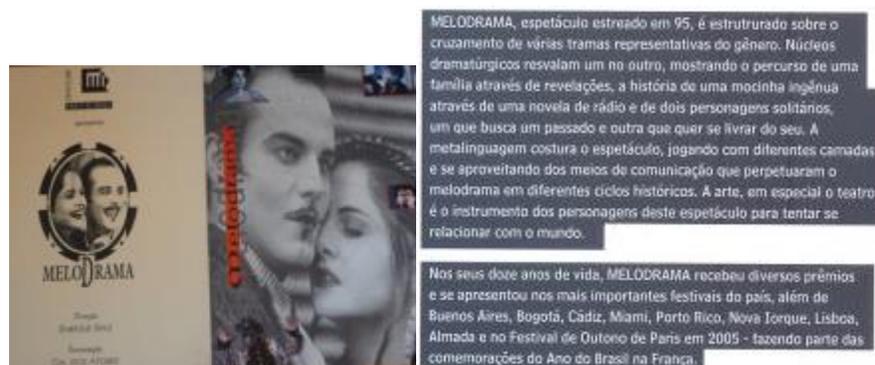
O terceiro espetáculo criado pela *Cia. dos Atores* foi a encenação da peça *A Morta*, do autor modernista brasileiro Oswald de Andrade, com direção de Enrique Diaz. A peça foi levada ao palco por poucos grupos até hoje e é considerada como uma peça literária difícil de ser encenada. No entanto, a direção de Diaz e a criação da *Cia. dos Atores* foi muito bem sucedida. O espetáculo foi um marco na história do grupo, já que houve uma identificação com ideias de Oswald de Andrade sobre antropofagia e carnaval. Outro dramaturgo que inspirou processos de criação do grupo foi Nelson Rodrigues, com seus personagens e situações limites entre o trágico e o cômico.

Em 1993, a *Cia. dos Atores* estreou *Só eles o sabem*, com texto extraído de *Uma peça por outra*, de Jean Tardieu e direção de Enrique Diaz. E em setembro do mesmo ano, participaram do projeto *Semana da Arte Contra a Miséria e a Fome e Pela Vida*, campanha idealizada pelo

sociólogo Betinho. Já em 1994, Enrique Diaz dirigiu os atores Bel Garcia e César Augusto numa *performance* baseada no texto *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, num antingto Matadouro Municipal, no bairro Vila Mariana, em São Paulo. Mais tarde, essa *performance* foi reapresentada com a inclusão de mais dois atores no elenco, no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro. Em junho de 1994, a *Cia. dos Atores* estreou seu primeiro espetáculo infantil, *À babá*, dirigido por César Augusto.

A próxima peça da *Cia. dos Atores* foi *Melodrama*, que estreou em agosto de 1995: investigou o gênero homônimo e as novelas de rádio. Nesse momento, Enrique Diaz foi contemplado com uma bolsa de pesquisa da *Fundação Vitae* para estudar esse gênero. O espetáculo rendeu vários prêmios a Diaz, por sua direção e à *Cia. dos Atores*. A peça ficou como espetáculo de repertório da companhia durante vários anos e foi apresentada em diversos países.

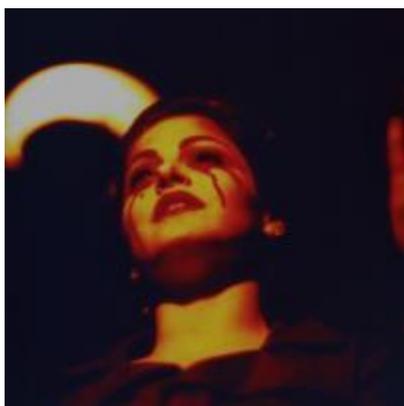
César: *A Bao A Qu* nos fez criar uma linguagem própria, ou pelo menos ir a procura de uma. *A morta* nos trouxe para a arena, nos colocou no mundo da gramática, associados a uma dramaturgia complexa e às avessas, a procura do poeta por sua musa no meio da ágora, criada no próprio indivíduo e escaldada num mundo sem abismo, parado, beckettiano e previsível. Em *Melodrama* encontramos o público de forma concreta e sedutora, apesar de não estarmos criando um espetáculo nos moldes clássicos – acho isso quase impossível dentro dos espetáculos da Cia. -, a plateia se deliciava com histórias e conexões do espetáculo. Plateia em todos os lugares por onde apresentamos. Tanto no Brasil como no exterior. (César Augusto. In: DIAZ et al., 2006, p. 277)



Cartaz do espetáculo e trecho do folder Sesc-SP (acervo: Cia. dos Atores)

Em outubro de 1996, se deu a estreia de *João e o Pé de Feijão*, segundo espetáculo infantil da companhia, dirigido por Marcelo Valle. E, em novembro de 1996, estreou-se *Tristão e*

Isolda, com direção de Enrique Diaz. Em 1997, estreiam-se dois novos espetáculos – *Branca como a neve*, com direção de Marcelo Valle e *O Enfermeiro*, com direção de César Augusto. Mais tarde, o último espetáculo passou a chamar *Coração denunciador*. Em 1998, estreiam *Cobaias de Satã*, com direção de Enrique Diaz. Em 1999, a companhia apresentou uma nova versão de *Melodrama*, denominado *Melodrama de bolso*. Em setembro de 1999, estreiam *O Rei da Vela*, direção de Enrique Diaz, do texto de Oswald de Andrade. Esta peça teve uma encenação legendária na década de 1960, realizada pelo diretor teatral José Celso Martinez Corrêa e o *Grupo Teatro Oficina*.



Melodrama (Folder Sesc-SP)

Em 2002, ocorreu a estreia do primeiro espetáculo da *Cia. dos Atores* encenado por um diretor convidado – *Meu destino é pecar*, dirigido por Gilberto Gawronski, com texto adaptado de Nelson Rodrigues. Em abril de 2004, a *Cia. dos Atores* estreou o espetáculo *Ensaio.Hamlet*, com direção de Enrique Diaz, que recebeu diversos prêmios e convites para participação em mostras nacionais e internacionais. E, em julho de 2004, estreou *Notícias cariocas*, com direção de Enrique Diaz. Em novembro de 2004, a *Cia. dos Atores* inaugurou sua sede de trabalho no bairro Lapa, Rio de Janeiro.

A montagem *Gaivota – tema para um conto curto* foi também dirigida por Enrique Diaz, além de contar com sua atuação no elenco e de outros integrantes da *Cia. dos Atores*, bem como com atores convidados. Enrique Diaz dirigiu ainda, o espetáculo *A Paixão segundo G.H.*, baseado no romance de Clarice Lispector, com atuação solo de Mariana Lima. E outros, como *In*

on *It*, com os atores Emílio de Mello e Fernando Eiras e À *Primeira Vista*, com as atrizes Mariana Lima e Drica Moraes; ambos espetáculos com textos do canadense Daniel MacIvor.

Conforme Moretto (2009) informa, Diaz foi contemplado em 2001, com a *Bolsa Virtuose*, do Ministério da Cultura brasileiro para estudar teatro em Nova York, realizando estágio com o grupo *Mabou Mines*¹⁰⁷. Nesse período, frequentou também cursos com a *SITI Company*, dirigida por Anne Bogart, aonde conheceu a abordagem de improvisação *Viewpoints*.

Enrique Diaz anunciou, em outubro de 2012, seu desligamento oficial¹⁰⁸ da *Cia. dos Atores*. Foi anunciado também o encerramento das atividades da *Cia. dos Atores*, no ano de 2013, quando o grupo completou vinte e cinco anos de trabalho. O aniversário e finalização se deu com a estreia da peça *Ethos Carioca*, texto de Jô Bilac.

■ *Da superação à autoria*

A fim de dedicar um olhar mais atento à trajetória da *Cia. dos Atores*, volto à segunda peça do grupo após a *performance* que o originou. A peça *A Ba A Qu* contribuiu para o processo de profissionalização do grupo. Sua criação foi influenciada por uma viagem de Enrique Diaz para a Europa, na qual pôde ver diversos espetáculos:

Era uma espécie de mundo infantil, mas com um tratamento e uma linguagem bastante sofisticadas, a meu ver. Algo original, mas com ecos nítidos de Pina Bausch e Bob Wilson, em especial. Ah, e claro, Kasper Hauser mais especificamente Kasper, de Peter Handke, o nascimento da linguagem, a relativização da relação nome-coisa, os significantes desajeitados, desorientados...

(Diaz. In: DIAZ et al., 2006, p. 22-23)

¹⁰⁷ “(...) Mabou Mines was formed in 1970 under circumstances since buried in fable and academic paper. Here are some of the facts: In 1970, Lee Breuer and Ruth Maleczek, (...), were persuaded by Philip Glass, Joanne Akalaitis and the establishment of the new National Endowment for the Arts, to move to New York and start a theater company exploring new ideas in language, literature, music, performance and the visual arts. At the time, Philip and friend Rudy Wurlitzer were negotiating for a property in Dunvegan, Nova Scotia, near to a town called Mabou Mines”. (Fonte: <http://www.maboumines.org/history>)

¹⁰⁸ Jornal O Globo, 20/10/2012 – “Co-fundador da Cia dos Atores, Enrique Diaz se desliga do grupo”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cofundador-da-cia-dos-atores-enrique-diaz-se-desliga-do-grupo-6458237>.

A influência de Robert Wilson será comentada ao longo deste capítulo. Detenho-me, por um momento, diante da referência à Kaspar Hauser, que, ao que tudo indica, viveu no século XIX, na Alemanha.

Sperber nos informa que o caso gerou um romance que, por sua vez, originou um filme, dirigido por Werner Herzog. Aparentemente, Kaspar Hauser foi raptado quando bebê e mantido em cárcere até os dezesseis anos de idade: “Diz o romance e conta o filme – conforme o relato que se tem da vida da pessoa-personagem – que o período vivido no cárcere privado foi calculadamente de tortura: Kaspar Hauser apenas recebia alimento suficiente para sobreviver e não convivia com seres humanos” (SPERBER, 2009, p. 24-25). Assim, foi privado de estímulos motores e intelectuais. Quando conseguiu sair do cárcere, portava uma carta indicando sua data de nascimento. Mesmo que mal soubesse falar, escreveu seu nome ao ser interrogado por policiais, imediatamente após sua saída:

Ele não era retardado, nem surdo-mudo, nem inválido. A ausência de estímulos culturais, linguísticos, afetivos e motores eram responsáveis por suas limitações – verdadeiras atrofias. Uma vez exposto ao mundo (atônito também com um caso como aquele), em dois anos conseguiu recuperar uma série de funções (da palavra, da organização da memória, da associação de ideias), já estando apto para revelar mais e mais o que lhe havia sucedido. (SPERBER, 2009, p. 25)

O caso interessou à Sperber por mostrar tanto a superação numa situação de contingência, como a possibilidade ilimitada de desenvolvimento de qualquer ser humano, a partir de estímulos: “Parto da concepção de que todo ser humano merece desenvolver-se plenamente e o consegue, mediante um esforço variável e diferentemente concentrado, de caso a caso; esforço, por um lado, de si mesmo; por outro, de outrem, que no mínimo contribui com estímulos”(SPERBER, 2009, p. 29). Para Sperber, uma forma de promover esse desenvolvimento e estimular a superação de limites internos, seria a produção de narrativas a partir da escolarização. A autoria de textos literários seria possibilitada e resultante do estímulo à *pulsão de ficção*. Da mesma forma, creio que seja válido o estímulo à *pulsão de ficção* para a criação de cenas e textos para o teatro, em todas as idades do ser humano. Há, no caso Kasper Hauser, essa ideia implícita de superação, de uma busca por uma linguagem para a convivência e comunicação.

Sendo assim, é significativo o fato de que o caso Kasper Hauser, apresentado na peça de Peter Handke, inspirou a criação teatral de um grupo de jovens atores. Havia um desejo desse grupo de criar e de mostrar a sua criação. Procurou-se a linguagem – o que falar? O que levar a cena? Perguntas que muitos grupos teatrais se colocam, principalmente, no momento de suas fundações. Mas também, esse grupo perguntou-se *como* falar. Levou à cena essas questões a fim de superar aos poucos, as próprias dificuldades de estabelecimento como uma nova companhia teatral. É interessante o depoimento abaixo, que mostra o processo de organização da *Cia. dos Atores* como algo que foi, aos poucos, se mostrando necessário:

A Cia. viveu o tempo todo pela possibilidade de fazer de novo algo que tinha nos dado prazer, que nos estimulava pelas diferenças, pela criatividade, pela possibilidade de nos colocarmos em jogo. Não houve, na maior parte do tempo, um espírito programático, anterior à coisa mesma. O espírito organizador, planejador, administrador veio se convidando e participando pela própria história das realizações deste grupo de artistas. E então, numa trajetória colada à vida de todos nós, foi aparecendo que somos produtores, que queremos viabilizar nosso trabalho, **que queremos ter condições, e que o merecemos, de poder dar ao trabalho criador a conotação nobre que nunca deveria ter perdido. Que somos veículos da arte, não possuidores, mas veículos da necessidade do homem de se olhar, de contar e ouvir histórias, de correr o risco, de gargalhar de si mesmo, de passar o tempo, de se perguntar, de arriscar respostas, efêmeras como o teatro, para estas perguntas.** Foi aparecendo que queremos criar mais espetáculos, mostrar estes espetáculos, comunicar, ouvir, aprimorar as habilidades, fazer jus ao que escolhemos como vida; sofisticar, como arte, a produção, a criação, e o ofício do teatro. (DIAZ et al., 2006, p. 23) (*grifo meu*)

A referência à necessidade *de contar e ouvir histórias, de olhar para si mesmo*, bem como ao *prazer do jogo*, indica a ideia de superação, despertando o que “(...) as circunstâncias familiares, históricas, sociais e culturais calam, ou reprimem” (SPERBER, 2009, p. 99). O estímulo irrestrito à *pulsão de ficção* mostra-se como uma forma de empreender a elaboração do vivido e, também, de se aproximar de um modo de vida que valorize o desejo de expressão do indivíduo pela via criativa. Há na fala citada acima, de forma implícita, uma ideia de encontro com o outro, representado pelos colegas de trabalho e pelos espectadores. E ainda, à um fazer artesanal, que aos poucos, exigiu o aprimoramento e infra-estrutura, num processo de profissionalização.

Outras falas de Diaz confirmam sua preocupação com a vida e com a criação. Aspecto este que foi considerado por Brett, ao analisar o trabalho de Lygia Clark e destacar que ela considerava o desenvolvimento artístico como uma “preparação para a vida”; algo que reconheço também no trabalho de Dudude Herrmann, quando destaco sua intenção, na prática pedagógica, voltada para o “resgate do indivíduo pelo movimento”. Para Diaz: “A abstração que é viver, a arte a concretiza, por mais do que se possa pensar de sua natureza, do falso do artifício, da invenção”(DIAZ et al., 2006, p. 24). E: “Fazer arte é a única forma de se controlar a pluralidade do mundo, porque assim você consegue dominá-la contando uma história. Só tem sentido viver para mim se for para construir ficções” (Diaz. In: Moretto, 2009, p. 9). Essas afirmações confirmam a referida necessidade de *contar e ouvir histórias, de olhar para si mesmo, bem como o prazer do jogo como um impulso, uma pulsão de ficção*:

Esse impulso ficcional confere sentido à vida humana, e, em especial, à criação, pois aguça a percepção através de um movimento duplo de aproximações e afastamentos do mundo: um movimento que consiste em deixar-se penetrar pelo mundo (cor, imagem, som, ritmo, espaço, linhas, alturas, dimensões, eventos, emoções), isto é aproximar-se do mundo; o outro que consiste, ao mesmo tempo, em afastar-se dele, contar, ou criar, para mais tarde agir sobre o mundo. (SPERBER, 2009, p. 8).

O ato de criar mostra-se como uma elaboração da experiência e sua transformação: recorre-se à ficção para criar novos matizes para a realidade e narrar o vivido, chegando à superação de possíveis traumas, limites internos, silenciamentos.

No espetáculo *A Ba A Qu*, a superação também se apresenta na discussão em si, já que os personagens se movimentam balbuciando sílabas, palavras e pedaços de frases, como se estivessem aprendendo a se comunicar, ou se comunicando como podem. As ações e movimentos ao manipular os objetos mostram uma construção sendo feita no palco, em conjunto. Parece que o espetáculo *A Ba A Qu*, da *Cia. dos Atores*, prenunciou aquilo que seria desenvolvido ao longo dos anos: uma linguagem cênica particular que privilegia a autoria coletiva da cena e do texto, na qual a criação individual dos atores também é valorizada e, somada ainda, ao olhar idiossincrático de um diretor sobre a encenação.

Para entender melhor essa característica da autoria coletiva, que valoriza também a criação individual, é preciso verificar dois modos de trabalho no fazer teatral: o *processo*

colaborativo e a *criação coletiva*. Desde a década de 1990, no Brasil, passou-se a usar bastante o termo *processo colaborativo* para designar um modo de trabalho que se aproxima da *criação coletiva*¹⁰⁹, dos anos de 1970:

A prática tem semelhanças com a criação coletiva, mas não se confunde com ela. Sem dúvida, seus antecessores imediatos foram os grupos cooperativados da década de 1970, que também dividiam entre os participantes as funções práticas e artísticas de criação, como principal estratégia para garantir a posse dos instrumentos de trabalho. Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, Mambembe e Pod Minoga, para citar apenas os casos exemplares, seguiam, em geral, o famoso princípio do “todo mundo faz tudo”, que resultou em espetáculos memoráveis, como *Trate-me Leão*, mas também foi responsável por uma quantidade considerável de cenas prolixas, repletas de referências em que cada participante se sentia democraticamente representado. (FERNANDES, 2010, p. 64)

O chamado *processo colaborativo*, da mesma forma que a *criação coletiva* referida na citação acima, privilegia a autoria coletiva do espetáculo. No entanto, o *processo colaborativo* preserva as vozes e funções individuais de cada criador dentro de um grupo, ao invés do princípio do “todo mundo faz tudo”. Nessa forma de trabalho, a direção, a atuação, a dramaturgia e as concepções de luz e figurino são debatidas pelo grupo. No entanto, há responsáveis por cada uma dessas funções para definir suas diretrizes, após o levantamento das contribuições individuais, a fim de preservar as “dramaturgias específicas da atuação, da palavra e encenação” (FERNANDES, 2010, p. 64). Essa última característica é a principal diferença entre o *processo colaborativo* e a *criação coletiva*.

Ainda à respeito da diferença entre os dois modos de trabalho, Nicolete enfatiza a presença do dramaturgo no *processo colaborativo*: “Os grupos que se dedicavam à criação coletiva, em sua maioria, não dispunham de alguém designado especificamente para a elaboração do texto e os que, eventualmente, assumiam esse papel, tinham uma função mais organizadora que autoral”(NICOLETE, 2002, p. 3). Essa pesquisadora informa que, em vários grupos dos anos de 1970, de *criação coletiva*, a dramaturgia e a direção eram assumidas pela mesma pessoa. Já no *processo colaborativo*, o dramaturgo acompanha os ensaios, em tempo integral ou não,

¹⁰⁹ Em Belo Horizonte, a criação coletiva foi um procedimento de vital importância para o desenvolvimento do trabalho de grupos representados pelo MTG – Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, como a companhia *Sonho e Drama* (atual ZAP 18 – Zona de Arte da Periferia).

registrando cenas e textos criados pelos atores. Realiza então encaminhamentos e sugestões de textos, transformando o material registrado, inserindo novos materiais e promovendo a unidade textual, sem a obrigação de preservar as criações individuais. Mesmo com um dramaturgo escrevendo o texto, a autoria do trabalho é considerada de todos os integrantes. Revela-se uma postura política, na qual não há um autor único, ou uma voz dominadora.

O grupo *Teatro da Vertigem* (SP, SP) estabeleceu diversas discussões e procedimentos metodológicos a respeito do *processo colaborativo*, na criação de seus espetáculos. Isso gerou um desdobramento, já que outros grupos brasileiros passaram a seguir tais procedimentos. O trabalho da *Cia. dos Atores* se aproximava de um *processo colaborativo*, mas diferentemente do grupo *Teatro da Vertigem*, o termo não definiu, dentro da *companhia*, uma discussão metodológica tão central. Para a pesquisadora Sílvia Fernandes (2010, p. 131), a *Cia. dos Atores* se situava entre duas vertentes: aquela do *processo colaborativo* e outra que tem o ator ou *performer* como centro do processo criativo.

Fernandes destacou ainda que, nos espetáculos da *Cia. dos Atores*, além da importante presença do *performer*, havia a concepção de um encenador. E que o olhar do encenador “(...) define bem uma tendência forte do teatro brasileiro na década de 80, quando Antunes Filho, Gerald Thomas, Moacir Góes, Ulisses Cruz, Márcio Aurélio, Bia Lessa e Renato Cohen, para citar alguns casos exemplares, criaram **espetáculos autorais**, em geral independentemente do texto dramático (...)” (FERNANDES, 2010, p. 132) (*grifo meu*). Essa tendência foi, segundo Fernandes, influenciada pelo trabalho de encenadores norte-americanos como Robert Wilson e Richard Foreman, e outros, diretores europeus. A *Cia. dos Atores*, portanto, deu continuidade à essa tendência, nos anos de 1990.

Deve-se destacar que, Enrique Diaz, além de ter sido o encenador responsável pela direção na maior parte dos espetáculos da *Cia. dos Atores*, é também ator. Esse fato, de alguma forma, contribuiu para diminuir as hierarquias entre os integrantes, na criação dos espetáculos, se aproximando de um modo de trabalho que buscava uma horizontalidade, conforme pretendia o grupo *Judson Dance Theater*, na década de 1960 e também como procuram os sistemas *Six Viewpoints* e *Viewpoints*. Em geral, Enrique Diaz dirigia sem participar como ator, ainda que em *Gaivota- Tema para um Conto Curto* (com alguns integrantes da *Cia. dos Atores*), tenha acumulado as duas funções. Mas mesmo assim, o fato de ser um ator, certamente influenciava a

sua concepção das cenas, no momento da direção dos espetáculos. Isso se apresenta como um fator que diferenciava a *Cia. dos Atores* de outros grupos brasileiros. **Destaca-se a valorização da criação do ator ou performer.**

O fato citado acima provavelmente gerou também aquilo que Fernandes identificou como um equilíbrio de forças entre a autoria coletiva e a autoria individual:

Paradoxalmente, a **autoria coletiva** é garantida pela delimitação de funções claras, e caminha *pari passu* com uma **autoria individual** que aparece, por exemplo, na composição original de cada ator, reconhecido por uma marca própria, sem que por isso deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo. (FERNANDES, 2010, p. 133) (*grifo meu*)

A observação de Fernandes é interessante por indicar que o trabalho coletivo não pressupõe a supressão da diferença, dada pela individualidade de cada ator. Ao contrário, são ressaltadas as particularidades, no que se refere à composição original de cada um.

Todas as peças encenadas pela *Cia. dos Atores*, mesmo quando baseadas em textos teatrais, re-trabalharam tais textos. Grande parte de seus processos criativos contou com um *dramaturg*¹¹⁰ para escrever ou adaptar as peças. O dramaturgo Filipe Miguez colaborou em vários processos de criação da *Cia. dos Atores*. Nesses processos, o diretor Enrique Diaz propôs improvisações e a criação de cenas pelos atores, a partir de temas dados - procedimento nomeado por ele como *workshops*, que certamente contribuiu para que Miguez transformasse os textos das peças ou escrevesse textos originais.

Fernandes (2010, p. 141) destacou que a paródia dos gêneros teatrais foi um procedimento de importância para a *Cia. dos Atores*, como se a cada espetáculo, o grupo tivesse investigado uma linguagem sugerida pela peça anterior.

¹¹⁰ “A **dramaturge** or **dramaturg** is a professional position within a theatre or opera company that deals mainly with research and development of plays or operas. Its modern-day function was originated by the innovations of Gotthold Ephraim Lessing, an 18th-century German playwright, philosopher, and theorist about theatre. One of the dramaturg's contributions is to categorize and discuss the various types of plays or operas, their interconnectedness and their styles”. (Fonte: Wikipédia)

Outro aspecto reconhecido por Fernandes no espetáculo já referido da *Cia. dos Atores, A Ba A Qu*, e, recorrente em encenações contemporâneas, pode ser estendido à outras peças criadas pelo grupo: “Trata-se de reconhecer o espectador como um parceiro do que se apresenta no palco, alguém que necessariamente precisa dialogar com o projeto para produzir hipóteses de leitura e poder fruí-lo mais intensamente” (2010, p. 138). A recepção é considerada como uma parceria, o que parece interessante, já que indica uma construção conjunta, numa relação de retro-alimentação (*autopoiese*), conforme sugeriu Fischer-Lichte e também, uma igualdade entre aquele que atua e o outro, que o assiste, conforme Rancière¹¹¹ propôs.



A Ba A Qu – Um lance de dados (Cia. dos Atores)

■ ***Jogo de espelhos: Ensaio. Hamlet e Gaiivota – tema para um conto curto***

Nos capítulos anteriores, apresentei as trajetórias e o modo de trabalho das artistas Lygia Clark e Dudude Herrmann. Mostrei que nesses trabalhos há uma ênfase na percepção e nos sentidos do corpo. A autoria é estimulada por meio de práticas individuais e coletivas, ao realizar

¹¹¹ As ideias de Fischer-Lichte e de Rancière sobre a relação entre o *performer* e o espectador foram expostas no *Prelúdio*, nesta tese.

um movimento, no caso de Dudude, ou uma *proposição*, ao se tratar de Clark. No caso do teatro, a ação é o que possibilita a *tessitura* da cena. As ações podem surgir por meio de improvisações; suas montagens se dão num processo de elaboração da cena, chegando-se a um conceito, uma linguagem para a encenação. Essas etapas pressupõem um trabalho prévio que estimule a consciência pelo movimento, os sentidos e a percepção sutil do corpo. Porém, da mesma forma que num espetáculo de dança, em que há um refinamento e composição pela via do movimento, tais procedimentos podem ser considerados como etapas diferentes. Se nos outros trabalhos abordados, de Clark e Dudude, havia uma preocupação em despertar o corpo para a ação, aqui encontra-se o levantamento e a organização de materiais para a montagem da cena, ou seja, das ações em si. A composição da cena se dá, conforme será mostrado, pelo encadeamento das ações junto a outros elementos de visualidade, sonoridade e sentido textual. Sendo assim, passo a comentar dois espetáculos dirigidos por Enrique Diaz.



Ensaio.Hamlet

Enrique Diaz encenou dois espetáculos a partir de textos considerados clássicos, com estruturas bastante semelhantes: *Ensaio.Hamlet* (2004) e *Gaivota – Tema para um Conto Curto* (2006). A primeira montagem foi uma produção da *Cia. dos Atores* e a segunda, foi realizada como um Projeto de Residência Artística no Teatro Poeira¹¹², no Rio de Janeiro, com um elenco com alguns integrantes da *Cia. dos Atores* (mesmo não sendo uma produção deste grupo) e com outros atores autônomos. A peça *Ensaio.Hamlet* foi apresentada no Brasil e no exterior, recebendo diversos prêmios, inclusive internacionais. Da mesma forma, *Gaivota – tema para um*

¹¹² (<http://www.teatropoeira.com.br/>)

conto curto realizou temporadas no exterior e foi contemplada com prêmios. A encenação *Gaivota – tema para um conto curto*, porém, não apresentou, de forma tão definida, o traço de trabalho de um grupo com uma trajetória comum de pesquisa sobre a criação.

À respeito dos dois textos, Diaz informou:

Eu digo que 'A Gaivota' é o 'Ensaio.Hamlet' que o Tchecov escreveu. Ele também releu o 'Hamlet' nessa peça, há um jogo de reflexos e espelhos, o conflito de geração, o teatro dentro do teatro, a idéia de viver um papel dentro da vida." O texto encerra a melancolia do suicida Treplev, aspirante a escritor rejeitado pela mãe, grande (e opressora) atriz, e pela amada. (Diaz in: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u304594.shtml>)

O jogo de espelhos se apresenta tanto de uma peça em relação à outra, quanto nos textos das peças separadamente. Isto foi reconhecido por Diaz e o levou a privilegiar o jogo de espelhos, já que sentia um incômodo em relação às outras montagens do texto de Shakespeare. Diaz, informou que a montagem *Ensaio.Hamlet* originou-se por seu interesse pelo texto da peça. No entanto, sentia uma insatisfação com montagens que assistia, que pareciam abordar a peça *Hamlet* sempre da mesma forma. Sua impressão era de que havia algo escondido dentro da peça, comumente ignorado em montagens de outros grupos. Para além da fábula, Diaz reconhecia no texto um jogo de espelhos e projeções ligados à natureza humana, que conferem um aspecto de mutabilidade às situações. Há assim uma constante oscilação entre verdade e mentira, ficção e realidade. Varia-se do drama à comédia, do suspense à tragédia. Diaz se referiu também às personagens e situações espelhadas como Hamlet e Hamlet-Pai; Ofélia e Gertrudes; a loucura de Hamlet e a loucura de Ofélia. Citou que o mesmo ocorre no texto *A Gaivota*, de Anton Tchecov: Nina e Arkádina são atrizes de idades e gerações diferentes; Trepliov e Trigórin são escritores - o primeiro, de vanguarda, o segundo, um escritor mediano.

Dessa forma, as encenações dos dois textos contaram com estruturas semelhantes e espelhadas. Se na peça *Ensaio.Hamlet*, o espaço cênico é marcado pela cor preta do chão do palco, da rotunda e da tonalidade da maioria dos figurinos, na montagem *Gaivota – tema para um conto curto*, destaca-se o linóleo branco do chão e uma tela branca cobrindo toda a parede de fundo. Nos dois espetáculos, há uma linguagem híbrida, numa cena marcada pela performatividade, com elementos da dança e também das artes plásticas, no que concerne ao uso

do espaço, da cor, vídeo e objetos. Segundo crítica de Ramos e Fernandes (2007), o espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto* representou “(...) o ápice de um processo de radicalização, envolvendo o seu encenador, Enrique Diaz, a Cia. dos Atores, comemorando 18 anos de trabalho, e os atores e atrizes agregados ao projeto.”

No programa do evento *Teatroencontro.com*, de 2007, no qual foram apresentadas as duas encenações mencionadas acima, lê-se: “As célebres palavras de Hamlet tornam-se um pretexto para se falar sobre a constituição da identidade e a descoberta da aparência. Discute-se o papel da arte e a sua capacidade de colocar o indivíduo frente-a-frente com suas questões existenciais.” E sobre a segunda montagem: “*Gaivota* usa um espaço branco como tábula rasa para articular elementos e falar de arte, amor, teatro e humanidade. Os atores, matéria do drama, trocando de personagens ou multiplicando-os, criam uma proposição onírica e plástica para a peça de Tchekhov”.

As duas montagens têm discussões comuns, estabelecendo reflexões sobre a arte e a existência. Os dois textos que originaram os espetáculos já discutem por si, esse tema. Conforme mencionado, há um jogo de espelhos anterior à estrutura das encenações referidas, que está no tema central, em torno da reflexão sobre as relações humanas e a consideração do teatro como um espelho do próprio homem. Mesmo porque, as duas peças contam com o metateatro – tanto em *Hamlet* quanto em *A Gaivota*, há uma peça dentro da peça. A representação de uma peça deflagra situações que modificam o transcorrer das duas fábulas.

Enrique Diaz relatou que não se interessava pela questão da dúvida do personagem Hamlet e nem pela questão da melancolia, na peça de Tchekhov. Apresentou, assim, uma interpretação dessas obras, sem a busca de uma possível essência dos textos. A inclusão da palavra “ensaio”, na montagem do texto *Hamlet* indica para Diaz a ideia de tentativa e que inclui o erro; a ênfase foi na tentativa de compreender as personagens. Já o nome da outra montagem de Diaz, da peça *A Gaivota*, tem como subtítulo uma frase dita por um dos personagens do texto original: “tema para um conto curto”. Esse nome sugere a ideia de escritura e de contação de uma história.

Enrique Diaz realizou trabalhos paralelos à *Cia. dos Atores* que se configuraram após frequentar, acompanhado da atriz Mariana Lima, o curso da abordagem de improvisação e

composição *Viewpoints* e também de treinamento corporal do Método Suzuki, ministrado pela *SITI Company*¹¹³, em Nova York. Diaz e Mariana Lima, que foi assistente de direção da peça *Ensaio.Hamlet*, coordenaram e realizaram um treinamento após o curso, gerando uma continuidade para a proposta que conheceram. O treinamento foi realizado por eles durante alguns anos e reuniu integrantes que não fazem parte da *Cia. dos Atores*, no *Coletivo Improviso*¹¹⁴. A proposta representou uma novidade para o modo de trabalho da companhia que, até então, não realizava nenhum treinamento específico. Alguns bailarinos, coreógrafos e músicos se juntaram ao coletivo e criaram trabalhos improvisacionais para a rua no formato *site-specific*¹¹⁵.

A mencionada estrutura não-hierárquica dos elementos cênicos, nas propostas do *Judson Dance Theater*, no sistema *Six Viewpoints*, de Mary Overlie e nos *Viewpoints*, de Bogart e Landau, pode ser notada nas duas encenações – *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota - tema para um conto curto*. E também, a característica de justaposição de elementos cênicos, típica das encenações de Robert Wilson. A estrutura não hierárquica iniciada pelo *Judson* e a semelhança com elementos das peças de R. Wilson pode ser percebida, por exemplo, no revezamento de personagens entre os atores. A presença do diretor da peça em cena como ator, em *Gaivota*, e também, quando foi preciso substituir parte do elenco em apresentações de *Ensaio.Hamlet*, equaliza a equipe. A composição da cena, nos dois espetáculos, estabelece um diálogo entre o teatro, a dança, as artes visuais e a literatura dramática, sem o privilégio de uma linguagem sobre a outra. Isto porque, podem-se verificar nas cenas dos dois espetáculos os fatores de mesmo peso: ação, movimento, visualidade e plasticidade, palavra e som.

¹¹³ A *SITI Company* foi fundada por Anne Bogart em parceria com o diretor Tadashi Susuki, em 1992.

¹¹⁴ A montagem de *Ensaio.Hamlet* contou também com atores que não integram a Companhia como Fernando Eiras, Malu Galli, Felipe Rocha e Mariana Lima (que foi atriz do grupo paulista *Teatro da Vertigem*, por dez anos). E também, com a preparação corporal de Cristina Moura e Andrea Jabour. Felipe Rocha, Mariana Lima e Cristina Moura participaram do *Coletivo Improviso*.

¹¹⁵ “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.” (fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais – *online*)



Gaiivota – tema para um conto curto

A visualidade foi estabelecida pelos movimentos, ações e pelos materiais expressivos levados à cena. Objetos cotidianos e materiais de baixo custo foram utilizados, como: terra, água, plantas, legumes, bolas de isopor, taças de vidro, plástico, móveis, etc. Os objetos, tornados “coisas” no palco, dos quais não se podem inferir significados representacionais imediatos, estavam “lado a lado” aos atores. Dentro da estrutura não-hierárquica da cena, essas “coisas” eram elementos justapostos na composição.

Em *Ensaio.Hamlet*, os objetos, figurinos e materiais expressivos como plástico, foram, em diversos momentos, postos sobre o corpo. Num dado momento, o ator que representava o personagem Hamlet, por exemplo, era vestido como criança, por sua mãe, a Rainha Gertrudes. O plástico transparente colocado sobre o corpo de um ator ou atriz somado à luz do refletor gerava a imagem do fantasma. O ator que representava Laertes, em determinado ponto, vestia-se como mulher e cantava uma canção de carnaval, passando a representar Ofélia em seu devaneio, como alguém que se fantasia e brinca.



Espectro do Rei (Ensaio.Hamlet)



Rainha Gertrudes e Príncipe Hamlet (Ensaio.Hamlet)

A montagem *Gaivota* tinha como uma característica significativa, a apresentação visual na cor branca, dada pelo linóleo no chão e pela tela branca na parede de fundo, mas também, o uso de terra, vasos de plantas e de legumes em cena. Da mesma forma que a visualidade, privilegiava-se a sonoridade. Havia uma paisagem de sons: ouviam-se sons de cachorros latindo; sons de pássaros, gansos, gaivotas; música instrumental. Em alguns momentos, havia sons de várias vozes de atores que falavam ao mesmo tempo, por representarem o mesmo personagem ou simplesmente como uma justaposição. Eram realizados movimentos batendo os pés no chão para sugerir a aproximação de cavalos. Os sons da natureza sugeriam uma paisagem campestre, mas as outras sobreposições de vozes indicavam uma atmosfera tumultuada, mais própria à um ambiente urbano ou mesmo, à vida interior das personagens. Esse recurso, do uso de elementos visuais e sonoros, estabelecia uma representação da representação: representava-se a representação de um ambiente rural, aonde se passava a situação da peça de Tchekov.



Gaivota – tema para um conto curto

Havia ainda, nas duas peças, o uso do vídeo. Se em *Gaivota*, um vídeo era projetado na tela ao fundo do palco, em *Ensaio.Hamlet*, um vídeo, produzido ao vivo por um dos atores, aparecia em uma televisão que era objeto de cena. Ambos os vídeos tinha um caráter propositalmente amador, reunindo imagens de ensaios, de outras apresentações ou realizado ao vivo, por um dos atores em cena.

Como um todo, o discurso dos espetáculos, dado pelo conjunto dos corpos dos *performers*, dos objetos transformáveis e dos vídeos, remetia à precariedade e a ideia de que todos os elementos tinham um aspecto de pouca durabilidade; era uma cena transitória. Ao

mesmo tempo, por reunirem elementos de visualidade e plasticidade (imagem e materiais expressivos), sonoridade e corporeidade (ação e movimento, imagem, palavra e som), bem como de sentido lógico (discurso encadeado dos textos), **os espetáculos ofereciam aos performers e aos espectadores uma gama de estímulos perceptivos.** Os *performers*, no caso, estavam imersos no ambiente de estímulos perceptivos, construindo o espetáculo ao vivo. Os espectadores presenciavam, recebiam e trocavam com os *performers*.

A fim de verificar a composição da cena que enfatizava os estímulos perceptivos, passo a descrever algumas práticas coordenadas por Enrique Diaz.

■ *Práticas no processo de criação*

O processo de criação da peça *Ensaio.Hamlet*, conforme mencionado, contou com práticas corporais de aquecimento e preparação; com sessões de improvisação seguindo o sistema *Viewpoints*; com *workshops* – exercícios de composição da cena, que deveriam ser preparados pelos atores e apresentados durante os ensaios. Para a montagem do texto *A Gaivota*, trabalhou-se também com o sistema de improvisação *Viewpoints*, estabelecendo outro ponto em comum com a peça *Ensaio.Hamlet*.

Nas práticas de preparação dos atores, durante o processo de criação de *Ensaio.Hamlet*, trabalhou-se com a estrutura óssea do corpo; com a relação entre o corpo, o objeto, o espaço e o outro, bem como com aspectos subjetivos, na forma de lembranças corporais da infância e sensações. Nos *workshops*, os atores deveriam compor cenas utilizando objetos, gravações, depoimentos, músicas e outros elementos que elessem.

Enrique Diaz relatou¹¹⁶ alguns dos exercícios que foram realizados durante o processo de criação da peça *Ensaio.Hamlet*. Segundo ele, o objetivo de muitas práticas era estabelecer um espaço de confiança e sensibilidade entre os atores, para que percebessem que eles mesmos são seus próprios materiais de criação, com seus corpos e memórias. Um dos exercícios era uma improvisação em que os atores deveriam contar “histórias de um minuto”, relatando histórias de

¹¹⁶ *Workshop Encontro.Hamlet (2012), SESC-SP.*

vida. Outro pedido do diretor aos atores, foi que escrevessem uma lista de habilidades, momentos ridículos e segredos.

Alguns *workshops*, foram baseados na primeira parte do texto *Hamlet* e numa interpretação da cena da aparição do espectro. Nessa leitura, o fantasma que deflagra a ação é também um aspecto do próprio Hamlet que, para Diaz, necessita inventar uma outra realidade por “não caber em si”, precisa realizar uma transformação radical para continuar vivendo; há um aspecto de delírio e fantasia. Na montagem há uma proximidade com os terreiros de candomblé e umbanda, de acordo com Diaz, no qual prepara-se o espaço para algo ganhar corpo. Foram criadas cenas com o tema da presença do incorpóreo, de tornar o invisível visível, e abordar o sobrenatural.

Em outro exercício, cada ator sorteava um papel como tema para uma improvisação que variava entre os pedidos: apresente-se; exiba-se; queira muito ser aceito; desculpe-se. Nesta prática, o sorteio devia ser mantido em segredo, para que um ator não soubesse o tema do outro. Esses temas foram escritos para discutir o porquê de estar em cena e a natureza de estar em cena. Nos exercícios, deveriam ser utilizados elementos do sistema de improvisação e composição *Viewpoints* como Espaço, Tempo, além de outros, como distância, linhas, desenhos, cores e músicas.

Em duplas, foi pedido aos atores que inventassem um jogo a partir da relação de dois personagens da peça. Enfatizou-se que, ao invés de representar as personagens, os atores deveriam jogar. Em outro exercício descrito por Diaz, os atores escolheram cinco objetos de suas casas para levar para o ensaio. Cada objeto deveria remeter a um universo: trabalho, memória, cotidiano, liberdade e intimidade. Foram feitas sessões de improvisação *Viewpoints* com os objetos. Dentre os objetos, havia uma touca de banho de plástico transparente que foi utilizada num dos exercícios, sugerindo a ideia do fantasma e mais tarde, incorporada à encenação. De acordo com Diaz, nesse sistema de ensaios, havia uma preocupação de gerar materiais como ingredientes para a criação e também a indicação de criar a cena pensando em um jogo. Posteriormente, houve uma etapa de escolher o que iria para a montagem final da peça e o que seria descartado.

O trabalho de composição do movimento e do texto pode ser inferido ao assistir aos espetáculos e analisar suas gravações em vídeo. Tanto em *Ensaio.Hamlet* quanto em *Gaivota-tema para um conto curto*, há uma tensão entre o que é visto e o que é ouvido. O texto informa o movimento e o movimento informa o texto, mas um não é dependente do outro. Se, por ventura, tomarmos as gravações dos espetáculos *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota*, e eliminarmos momentaneamente o áudio dos vídeos, veremos movimentações e ações claras no palco. Porém, as movimentações e ações, em sua maioria, não mostram de maneira literal as situações do texto. O que se passa em cena são situações e movimentações, cujos sentidos se encerram nelas mesmas. Há um caráter performativo¹¹⁷, portanto.



Ensaio.Hamlet

■ Cenas

Para auxiliar na reflexão sobre as peças *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota-tema para um conto curto*, descrevo algumas cenas. Em ambas encenações, não há identificação, nem uma construção homogênea das personagens; todos os atores revezam-se no jogo de papéis; as falas são lidas diretamente do texto, em alguns momentos; os objetos e elementos cênicos são

¹¹⁷ À respeito do aspecto de performatividade destacado: “The things signify what they are or as what they appear. To perceive something as something means to perceive it as meaningful. Materiality, signifier and signified coincide in the case of self-referentiality. (...) What the object is perceived as is what it signifies” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 141).

explorados em suas materialidades nos corpos dos atores, sobre os figurinos, como parte do jogo e também gerando visualidades diferenciadas.

Em *Ensaio.Hamlet*, um exemplo disso, é o encontro de Laertes, irmão de Ofélia, com essa personagem para anunciar sua partida da Dinamarca. Laertes é representado por um ator que se dirige a um vestido branco que representa Ofélia. Seu tom de voz em toda a cena é suave e doce, feminino. Laertes despede-se de Ofélia. Ouve-se o som do navio, produzido por outro ator com um instrumento de sopro, alertando que é hora de viajar. Durante a despedida, o ator, que representa Laertes, despe suas roupas masculinas. Enquanto diz “adeus”, veste o vestido branco e passa a representar Ofélia. Entende-se que Laertes já partiu. Há uma mudança na qualidade de seus movimentos e gestos passando a ser mais suave. Canta uma canção de carnaval, como se estivesse agora na esfera do delírio e da fantasia.

Na cena seguinte, a atriz Bel Garcia se dirige ao público e comenta que não entende a personagem Ofélia. Garcia arruma o espaço dispondo em cena um aparelho de som e uma pasta-arquivo, enquanto conta que considera Ofélia uma adolescente e que não gosta de adolescentes. Aos poucos, começa a se dirigir à pasta arquivo, como se esta representasse Ofélia. A atriz pergunta a Ofélia o motivo pelo qual deixou Hamlet ir embora, recusando seu amor, por causa de seu pai. Em meio à fala, a atriz abre a pasta-arquivo de onde caem inúmeras cartas no chão do palco. Essas cartas são pessoais, enviadas a ela por namorados em sua própria adolescência. Em meio aos papéis, deita-se no chão e lê uma carta de Hamlet para Ofélia passando, assim, a representar a personagem. A cena é finalizada com a atriz que agora representa Ofélia, ouvindo uma música de maneira sonhadora. É como se a atriz fizesse um retorno à sua própria adolescência. Primeiro critica Ofélia por sua atitude adolescente e depois, se mostra adolescente.



Cena das cartas. Atriz Bel Garcia. (Ensaio.Hamlet)

Enrique Diaz referiu-se a essa cena como um ícone dos *workshops* – exercícios de composição preparados pelos atores. **A grande questão para Diaz, não é apenas a mistura entre a vida dos atores e os personagens, mas sim, a composição que o ator cria.** Conforme o diretor, a atriz se dirige ao público dizendo que não entende a personagem Ofélia e, ao mesmo tempo, manipula os objetos da cena. Em meio às cartas pessoais, encontra a carta fictícia, de Hamlet para Ofélia e a lê ouvindo uma música pop. No *workshop* original, a atriz realizou a cena até aí e em seguida, pegou um grande cubo de gelo, tirou suas roupas íntimas e sentou-se sobre o gelo. A atriz passou do não entendimento para uma aproximação lúdica com sua vida, chegando a aspectos subjetivos de si e da personagem, ressaltando a questão da sexualidade. Talvez a cena tenha sido destacada por Enrique Diaz como exemplo dos procedimentos de criação através dos *workshops*, por ter também um caráter de jogo com uma combinação de elementos cênicos que levam à sua composição final.

Para exemplificar a construção das cenas com a lógica do jogo, Diaz citou trechos do texto original, em que o personagem *Hamlet* parece estar louco e considerou que aí existe um jogo com as regras da linguagem. Essas regras são modificadas gerando uma nova lógica que seria considerada loucura. No texto original encontram-se passagens que expressam esse jogo:

Polônio: (*A Hamlet*) O que é que está lendo, meu Príncipe?

Hamlet: Palavras, palavras, palavras.

Polônio: Mas, e qual é a intriga, meu senhor?

Hamlet: Intriga de quem?

Polônio: Me refiro à trama do que lê, meu Príncipe.

Hamlet: Calúnias, meu amigo. O cínico sem-vergonha diz aqui que os velhos têm barba grisalha e pele enrugada; que os olhos deles purgam goma de âmbar e resina de ameixa; que não possuem nem sombra de juízo; e que têm bunda mole! É claro, meu senhor, que embora tudo isso seja verdadeiro, e eu acredite piamente em tudo, não aprovo nem acho decente pôr isso no papel. Pois o senhor mesmo ficaria tão velho quanto eu se, como o caranguejo, se pusesse a avançar de trás pra frente.

Polônio: (*À parte*) Loucura embora, tem lá o seu método. (*Para Hamlet*) O senhor precisa evitar completamente o ar, meu Príncipe.

Hamlet: Entrando na tumba?

Polônio: Realmente, não há melhor proteção! (*À parte*) Que respostas precisas! Achados felizes da loucura; a razão saudável nem sempre é tão brilhante. (...)

(SHAKESPEARE, 1997, p. 48)

No início desta cena na montagem *Ensaio.Hamlet*, duas atrizes e três atores executam o papel de Hamlet. Dois atores, que atuam na próxima cena, deixam o palco. Na continuidade, duas atrizes e um ator realizam o papel de Hamlet. Há, portanto, um jogo com a linguagem e um jogo em cena, que oferece vários prismas para uma mesma personagem. A iluminação, que na cena anterior, formava riscos de luz no chão, muda aos poucos para uma luz geral. A movimentação dos atores que realizam o papel de Hamlet resume-se, basicamente, ao deslocamento pelo espaço sentados em cadeiras com rodinhas, se aproximando ou afastando de mesas e de Polônio. Esboça-se a ação de ler, já que os atores que atuam como Hamlet portam exemplares de livros da peça Shakespeariana nas mãos. Arrumam também os elementos cenográficos preparando o espaço para a próxima cena.

Seguindo a ideia do jogo, foram concebidas várias outras cenas. No texto original, há um momento em que dois amigos de Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, são chamados pelo Rei e pela Rainha para vigiá-lo e descobrir a causa do distúrbio de Hamlet. Quando os dois amigos chegam à Dinamarca, fazem um acordo com o Rei de que não irão revelar a Hamlet o propósito de suas estadias.

A cena foi realizada nessa montagem através de um jogo de perguntas. Nesse jogo não é permitido responder com afirmativas, mas sim, com outras perguntas, combinado ao desnudamento dos atores/personagens. Hamlet é representado, nesta cena, pela atriz que representava Ofélia em cenas anteriores. Os dois amigos que, na cena do encontro com o Rei, foram representados por bonecos infláveis de plástico, de super-heróis, são agora representados por atores vestidos conforme os bonecos. A entrada dos dois atores tem um forte aspecto de comicidade, já que movimentam-se dançando ao som de uma música e iluminação, como se fossem super-heróis de desenho animado e, ao mesmo tempo, há algo de *queer*. Desenrola-se o jogo de perguntas que são respondidas por outras perguntas. Ao mesmo tempo, imita-se a ação da atriz/personagem Hamlet de retirar uma peça de roupa, conduzindo os atores/personagens Rosencrantz e Guildenstern à nudez. No jogo, a atriz/personagem Hamlet pergunta a eles se

conhecem a peça cuja publicação ela porta nas mãos, que é a própria peça *Hamlet*. E então, pergunta o quê o personagem Guildenstern diz na página setenta e três. O ator/personagem abre o livro e lê sua fala apresentando a resposta de que foram chamados pelo Rei¹¹⁸. A cena termina com a atriz/personagem Hamlet, ainda vestida, dizendo: “Rosencrantz e Guildenstern estão nus”. Esta fala coroa a cena: nus e a verdade desnudada - remete ao título da peça do dramaturgo britânico Tom Stoppard “Rosencrantz and Guildenstern estão mortos”, que é também a motivação para uma das perguntas ao longo da cena.



Rosencrantz e Guildenstern (Ensaio.Hamlet)

Há um comentário implícito na montagem de Diaz, a respeito do texto original, pois Rosencrantz e Guildenstern são apenas personagens de apoio para a trama. O destino dos dois é anunciado no decorrer da história comunicando-se que estão mortos. Essa foi a motivação de Tom Stoppard para escrever a peça referida acima, a fim de criar um possível desenvolvimento de suas trajetórias. Parece que Diaz apresenta os personagens ressaltando seus caracteres de suporte mostrando que não possuem nenhuma densidade em seus aspectos psicológicos ou reflexivos, em contraste à Hamlet.

¹¹⁸ No texto original:

“HAMLET- (...) Vocês foram chamados. A diplomacia com que agem não consegue esconder o brilho de confissão que têm no olhar. Eu sei que o bom Rei, e a Rainha, chamaram vocês. / ROSENCRANTZ- Com que fim, meu senhor? /HAMLET-É o que vão me explicar. Mas suplico seriamente, pelos compromissos de nossa camaradagem, pelos laços de nossa juventude, pelas obrigações de uma amizade nunca interrompida e por tudo que um negociador mais hábil do que eu pudesse lembrar: sejam francos, sem rodeios. Foram ou não foram chamados?/ ROSENCRANTZ – (*À parte, pra Guildenstern.*) O que é que você diz?! /HAMLET (*À parte.*) Ahn, estou de olho em vocês (*Aos dois.*) Se me têm estima, não demorem em silêncio. /GUILDENSTERN- Meu Príncipe, fomos chamados.” (SHAKESPEARE, 2002, p. 50-51)



Hamlet e Ofélia (Ensaio.Hamlet)

Outro aspecto bastante explorado na montagem é a relação entre atuantes e observadores, que aparece na estrutura de várias cenas. A estrutura de atuantes e observadores pode ser percebida, por exemplo, na cena em que Ofélia conversa com Hamlet e devolve as cartas que ele lhe mandou, enquanto seu pai, Polônio e o Rei, tio de Hamlet, observam. A cena aparece no texto original e a situação é uma estratégia de Polônio e do Rei para observarem o comportamento não usual de Hamlet. Na montagem de Diaz, o estratagema é armado através do uso de microfones escondidos na roupa de Ofélia e na demarcação do lugar pelo qual ela pode se mover caminhando sobre um tapete vermelho, em formato de cruz, no chão. Polônio e o Rei se localizam em uma das extremidades do tapete próximos a uma mesa de som portando *headphones* para ouvir a conversa. Ao longo da cena, a armadilha falha e Hamlet percebe que a conversa está sendo gravada e amplificada pelo microfone. A cena foi criada em um dos *workshops* da *Cia. dos Atores*, numa proposição na qual uma das atrizes deveria contar um segredo pessoal para outro ator, dentro de uma sala. Do lado de fora, os demais integrantes da companhia, sem o conhecimento da atriz, escutavam seu segredo reproduzido através do microfone oculto. A cena foi construída com humor. Conforme a situação do texto original, arma-se um esquema para a escuta, sendo, portanto uma representação que falha e é descoberta. Por meio dos recursos do microfone e da gravação da voz, a montagem aproxima a situação do tempo atual, imaginando-a como ocorreria agora. Um sistema de vigilância é reproduzido e tornado cômico, pois falha.

Já em alguns pontos da encenação *Gaiivota – tema para um conto curto*, os atores narram as situações que irão acontecer. Informações que estão disponíveis no texto original como rubricas se tornam falas:

Konstantin Gavrílovitch Trepliov, jovem autor, faz os últimos preparativos para apresentação de um espetáculo de sua autoria. Esse espetáculo vai ser apresentado ao ar livre, na fazenda de Sórin. Vão estar

(sic) na plateia sua mãe Arkádina – uma atriz consagrada de teatro, o namorado dela, Boris Trigórin – um escritor famoso, seu velho tio Sórin, Macha – a filha do administrador da fazenda e Dorn, o médico da família. Fim de tarde. *(transcrição do vídeo)*

Em outra cena, de forma similar à citada acima, uma atriz descreve o lugar onde se passa a peça e para isso, derrama um pouco de café sobre o chão branco do palco:

Essa peça, essa peça se passa ao redor de um lago. *(Derrama o café no chão)* É um lago de águas turvas rodeado por duas propriedades: a propriedade de Sórin de um lado e do outro a propriedade da Nina. *(Aproxima-se um ator que coloca uma pequena casa de brinquedo no chão próximo à mancha de café. Sentado no chão, realiza um movimento com dois dedos da mão, representando alguém que caminha até a mancha de café)* Nina mora com os pais nessa fazenda desde a infância. E desde pequena, ela caminha em direção ao lago; ela é atraída pelo lago como uma gaivota. Ela sente a brisa nos cabelos, molha os dedinhos dos pés na água, deita-se na margem e sonha. Ela sonha com Moscou, com as escadarias do teatro (...). *(O ator sentado a seu lado, retira do bolso um pequeno apito e sopra produzindo sons de pássaro)* *(transcrição do vídeo e descrição das ações)*

Além da narração que descreve o lugar aonde se passa a peça, a ação da atriz, de derramar um pouco de café no chão para representar o lago, indica um retorno à dimensão de artefato do teatro. É como se a todo o tempo, os atores revelassem que qualquer signo pode ser utilizado para representar outro. O lago é representado ao longo da montagem de outras formas, por exemplo, ao final do primeiro ato, quando atrizes varrem terra pelo palco desenhando um círculo de terra.

Da mesma forma, um dos atores manipula um vaso de planta, conduzindo-o até perto da atriz/personagem Nina, afirmando que aquilo é uma gaivota. Outros atores entram em cena, cada um portando um objeto diferente dizendo ser uma gaivota, como: um regador de plantas, uma câmera vazia de pneu, um emaranhado de fios, dois papéis manipulados como se fossem asas, uma máquina de escrever, um aparelho de som. Conforme Ramos:

Outro aspecto fascinante na montagem de Diaz é a discussão que estabelece com a ideia de representação. A começar do próprio ícone central da peça, a gaivota – representada de inúmeras e inusitadas maneiras, mas nunca de forma figurativa – um tema que perpassa todo o espetáculo é o da possibilidade de, no teatro, alcançar-se o máximo de significados com o mínimo de recursos.

Assim, do lago que se forma a partir do café derramado, às asas que se armam a partir do foco de luz, há uma economia rigorosa a favorecer a condição de esboço, traço fugidivo, que toda a encenação transpira. (RAMOS, 2007, p. 226)

A questão da representação que aparece como um tema dentro da fábula original, já que inclui o metateatro, é ressaltada na encenação de Enrique Diaz pelo uso dos objetos e materiais expressivos: uma coisa se torna outra, como em uma brincadeira infantil. Este aspecto, de ludicidade e de transformação dos objetos conforme uma brincadeira é um dos pontos de similaridade entre os espetáculos *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota-tema para um conto curto*.

Nessas duas montagens, as *situações cênicas*¹¹⁹ substituem o trabalho com a *ação dramática*, gerando os *estados teatrais*. Conforme Fernandes, “(...) a categoria adequada para dar conta do teatro contemporâneo não é mais a ação dramática, mas a situação cênica, responsável por uma dinâmica particular de estados teatrais.” (Fernandes. In: DIAZ et al., 2006, p. 51)

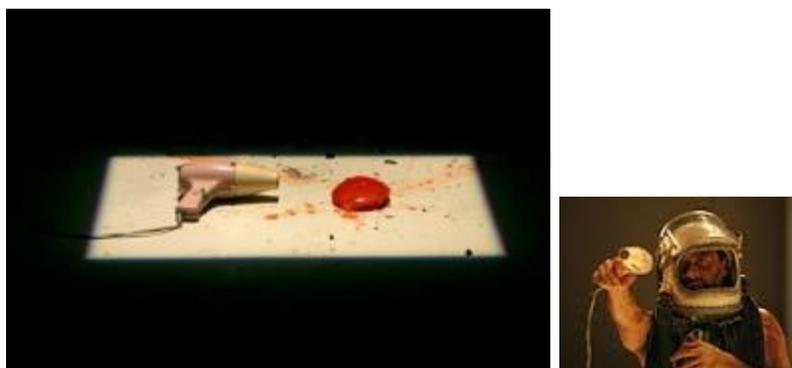
Lehmann discorre sobre a situação cênica como uma das características do *teatro pós-dramático*:

De fato, a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na qualidade de arte temporal. Isso não exclui uma dinâmica particular que se mobiliza no “âmbito” do estado – poder-se-ia chamá-la, por distinção com a dinâmica dramática, de *dinâmica cênica*. (LEHMANN, 2007, p. 113)

¹¹⁹ Fazendo um paralelo com outras artes, as *situações* substituem também os *objetos de arte*, constituindo uma das características para pensar a estética na contemporaneidade, conforme propõe Berleant: “The question now is what alternative explanation can account more successfully for the phenomena of art, reflecting artistic practice and aesthetic experience most directly and inclusively? (...) I call aesthetic engagement. In its general outline, it first recognizes that art does not consist of objects but of *situations* in which experiences occur and that frequently but not invariably include identifiable objects. This situation is a unified field of interacting forces involving perceivers, objects or events, creative initiative, and performance or activation of some sort. These four factors – appreciative, focused, creative, and performative – serve to delineate the constitutive components of an integrated and unified experience. (...) What is generically different are not the objects of art but the situation we call aesthetic. Aesthetic experience is thus a mode of experience that has connections with other modes of experience, such as practical, social, religious experience, but which combines features in a distinctive and identifiable fashion”. (BERLEANT, 2004, p. 35)

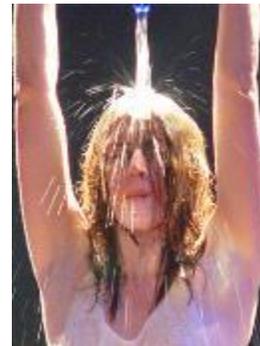
A dinâmica cênica das montagens *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota* reúne características já mencionadas: a construção da cena como a lógica de um jogo; o uso de materiais expressivos e a manipulação de objetos e adereços; o uso de projeções de vídeo; a transformação de um signo em outro e o revezamento de papéis entre os atores. Há outras estratégias recorrentes ao longo da montagem *Gaivota* como: a narração das circunstâncias dadas; a divisão aparentemente aleatória das falas das personagens entre os atores; a introdução de comentários dos próprios atores sobre a peça e a arte do teatro. Discute-se a representação por meio da própria representação. Tais características, contribuem para a constituição de uma cena performativa, que mostra a constituição do discurso pela ação.

Em *Gaivota*, pode-se considerar a qualidade de movimentos dos atores no palco próxima à cotidianidade, cuja urgência é deslocar e permanecer em ação. Olhar para alguns trechos dessa montagem, observando os atores entrando e saindo de cena, se aproxima da visão de transeuntes numa rua qualquer de uma cidade movimentada. A interrupção dos constantes deslocamentos só ocorre na última cena, após o suicídio do personagem Trepliov, quando os atores dispõem suas cadeiras em fila e sentam-se. Esta situação, do suicídio, não acontece à vista do espectador, no texto original. Ouve-se um som e o fato é narrado por um personagem a outro. Na montagem de Diaz, inversamente, mostra-se o suicídio ao espectador, representado com a mesma dinâmica das outras cenas. A cena se dá com o apoio de trilha sonora - um dos atores entra em cena vestindo um capacete e manipulando um secador de cabelos, pisa em um tomate e, em seguida, dispõe o secador no chão voltado para o tomate. Há uma repetição do momento de abertura do espetáculo estabelecendo um *looping* entre o início e o final. Reforça-se a característica de ensaio da montagem: ao final estão todos preparados para recomeçar.



Gaivota – tema para um conto curto

Para Fernandes (2010, p. 13-14), no texto original, *A Gaivota*, que inspirou a montagem, há uma oposição entre o que as personagens dizem e o que fazem, sendo que a tentativa de Tchekov é “(...) mostrar que elas não se exprimem com clareza porque sua consciência interior não se liga à realidade, o que acaba revelando sua incapacidade para a vida”. Há também a “solidão que isola as personagens” (FERNANDES, 2010, p. 15). E, talvez, o aspecto da solidão seja o que tire a potência de vida dessas personagens. Não penso que seja uma “incapacidade para a vida” e sim, a solidão absoluta, mesmo em meio à convivência entre os vários personagens, beirando à uma incompreensão entre eles. A riqueza das percepções, da subjetividade, das vidas interiores dessas personagens não modifica suas vidas exteriores, em comunidade. Há algo no âmbito da comunicação e do convívio, que não é despertado nessas personagens.



Cena do afogamento de Ofélia (Ensaio Hamlet), na qual a Rainha Gertrudes canta “Cry me a river”.

O lago que inspira os sonhos de vôo de Nina é o lago em que Ofélia se afoga. As duas personagens são marcadas pela experiência com a morte – Nina pela morte do filho e ausência do amante Trigórin; Ofélia pela morte do pai e pela ausência de juízo mental de Hamlet, sendo que sua mãe não é citada na peça (estaria morta?). E também pelo interdito: Nina é vigiada pelo pai e pela madrasta, além disso, não tem aprovação para ter um relacionamento amoroso e para ser atriz; Ofélia é também vigiada pelo pai, que faz uso de sua paixão por Hamlet, por interesses pessoais diante do Rei. Ambas têm em comum também o desejo de transgressão. As duas personagens passam a ter comportamentos à margem da “normalidade” (vivem à margem dos lagos)... Duas gaivotas mortas em pleno vôo criativo. Como a personagem Kattrin, do texto *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht, citada no primeiro capítulo desta tese, Nina e Ofélia são personagens silenciadas, de forma menos intensa e proclamada em relação à Kattrin.

■ **Recepção crítica: *Ensaio.Hamlet***



Atriz Bel Garcia no papel de Hamlet (*Ensaio.Hamlet*) (Acervo: Cia. dos Atores)

No momento do início do processo de criação de *Ensaio.Hamlet*, a *Cia. dos Atores* completava dezesseis anos de trajetória. A montagem foi fruto da relação construída por esses atores, no que se refere ao modo de trabalho e à características marcantes em encenações anteriores como a musicalidade, a fisicalidade e o humor.

O crítico Michel Cournot recomendou a peça *Ensaio. Hamlet* no jornal francês *Le Monde* (2005):

O que quer que seja, este *Repetition.Hamlet*, trata-se de duas horas de encantamento. Eles nos dão uma maravilha de entretenimento, de espetáculo, cada detalhe enche nossa vista, os atores projetam fantasmagorias encantadoras, como se nós vivêssemos diversas reflexões de nossas mentes, a consciência do que é visto, fisicamente, e, do mesmo golpe, os sobressaltos de nossas memórias, de nossos instintos. (Cournot. In: DIAZ et al., 2006, p. 319)



Quadro na sede da Cia. dos Atores (foto da autora)

A crítica de Cournot enalteceu o espetáculo, mas não foi essa a única opinião.

A crítica brasileira Bárbara Heliadora, conhecida por sua defesa das formas tradicionais e da peça bem falada, especialmente no que se refere à obra de Shakespeare, teceu comentários que levam a crer que considerou a peça um desastre. No entanto, os pontos que Heliadora apresentou como negativos são aqueles que considero como preciosidades encontradas pela *Cia. dos Atores*:

Por razões insondáveis, o ator que estava fazendo um dos papéis masculinos repentinamente veste um vestido branco, canta uma canção de carnaval, requebra-se um pouco, e passa a ser Ofélia por alguns momentos (com um paletó de fraque e o mesmo vestido, passa a ser Polônio). Dois bonecos de plástico são, à princípio, Rosencrantz e Guildenstern, mas depois há atores para os papéis. A Rainha, em sua primeira apresentação a corte, entra bêbada (ponto para a originalidade: mesmo que sem razão para isso, deve ser a primeira Gertrudes bêbada da História). O “ser ou não ser”, em forma de canto coral, é declamado por todo o elenco. Hamlet mata Polônio a tiros, mesmo que a Rainha logo depois diga que ele usou uma espada. Os atores (dois deles), ao serem reconhecidos por Hamlet, vão tirando a roupa e ficam pelados para dizer um pouco do diálogo de “Rosencrantz e Guildenstern estão mortos”.

A Rainha canta *Cry me a River* no que se transforma em uma confusão que seria a cena da loucura de Ofélia. E como, segundo as declarações do diretor no programa, a peça fala muito de carne, depois de morta Ofélia é transformada em uma espécie de grande hambúrguer, que depois de começar a ser frito por um ferro elétrico e disputado entre Hamlet e Laertes, que, afinal, saem juntos, em perfeita harmonia. Todo o fim da peça é compactado em uma cena na qual a originalidade consiste em o duelo ser apenas falado por atores sentados.

(Heliadora. In: DIAZ et al., 2006, p. 321)

O comentário acima chega a ser engraçado. Heliadora descreveu elementos da encenação da *Cia. dos Atores* que mostram uma falta de comprometimento com um Shakespeare tornado mito, aquele do “grande autor”, de fala difícil e encenação complexa. Essa atitude antes de ser pretensiosa, como parece indicar a crítica citada, parece criativa, já que enfatiza o jogo a partir da obra, mostrando que o texto teatral é apenas um pretexto para a criação cênica. O texto de Heliadora, mesmo não intencionalmente, destacou aspectos lúdicos na encenação, que mostram a incorporação de elementos da cultura popular brasileira, como a festa, o carnaval e referências à

cinematografia nacional. A imagem de um pedaço de carne sendo frito por um ferro elétrico de passar roupas, por exemplo, foi vista em um filme do cineasta Júlio Bressane, de acordo com o diretor Enrique Diaz. Pela descrição do espetáculo na crítica pode-se perceber também o foco dado à criação do ator e a teatralidade, no caso do uso de bonecos de plástico ou da cena do duelo realizada com os atores sentados, narrando a situação.

A direção não preocupou-se com a busca por uma fidelidade à época ou à obra de Shakespeare, na interpretação de um texto clássico. E sim, voltou-se para a *performance espetacular* (PAVIS, 2010, p. 169), ao enfatizar aspectos de visualidade do teatro e a presença dos atores em cena. Enfatizaram-se menos as questões cruciais de Hamlet diante da existência preferindo-se celebrar a criatividade, a alegria, a transformação e não o trágico. O jogo da peça mostrou uma mudança permanente nos modos de apresentação da realidade. Não havia apenas uma história sendo contada, nem somente um Hamlet sendo representado. Na verdade, a peça dirigida por Enrique Diaz evidenciou uma das características da peça original. No texto de Shakespeare há um considerável espectro de situações, do fantástico ao real, discutindo-se a verdade – foi esse o ponto mostrado pela montagem da *Cia. dos Atores*.



Ensaio.Hamlet

■ ***Sobre a autoria e a suspensão da descrença***

Enrique Diaz afirmou, no *workshop Encontro.Hamlet*, que não trabalha com um conceito à priori a ser desenvolvido na prática e sim, com uma indagação, uma pergunta para as pessoas com quem trabalha. O ato de fazer uma pergunta aos atores, certamente contribuí para a característica mencionada por Fernandes, do equilíbrio entre a autoria coletiva e a autoria

individual. Pressupõe-se que há uma resposta por parte dos atores e outra por parte do encenador, que visa sintetizar pontos de vista ou modificá-los.

Os dois espetáculos – *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota*, foram construídos valendo-se do procedimento mencionado, dos *workshops* – criação de cenas pelos atores, apresentadas ao restante do elenco e à direção. Isso pode ser entendido, como uma forma de comentário ou posicionamento dos atores, a respeito dos textos originais das peças. Ora, esse comentário só é possível quando um ator se coloca em confronto como sujeito frente à narrativa. Daí, mais uma vez, a relação com a autoria – os atores conceberam as cenas criando jogos com os elementos de visualidade, sonoridade, corporeidade e palavra, organizando-os conforme aquilo que tinham a dizer. Apresentaram uma espécie de testemunho, no qual as suas relações com o mundo se revelam; por meio do jogo cênico apresentaram as suas interpretações dos textos, elaborando eventos vividos, emoções profundas e buscando modos de comunicação. O texto dramático, seja de Shakespeare ou Tchekov, foi tomado como um virtual – aquilo que pode ser atualizado, potencializar afetos e realidades. Ao mesmo tempo, os textos escolhidos *Hamlet* e *Gaivota* apresentam, por si, a discussão da autoria, já que uma das principais situações é dada pelo metateatro: discute-se a criação teatral nas próprias peças.

A criação de cenas, atualizando o texto dramático, foi tomada pela *Cia. dos Atores*, portanto, como um ato de efabulação. De acordo com Sperber (2009, p. 104), a efabulação pode corresponder a um impulso do ser humano, que o leva a encenar um evento, articulando imaginário e simbolização. Em suas palavras:

O real é caos. O evento, ou acontecimento, também é caos, também porque, em estado nascente, ainda não tem os seus signos, regras, normas, organizações. Os signos, regras, organizações precisam ser procurados em meio a digamos deleuzianamente – uma caótica de devires, aliás, ainda não disponíveis, a não ser – caoticamente – no imaginário. O acontecimento corresponde ao efeito do encontro, ou confronto, entre corpos reais, produzindo algo que pode ser expresso, mas que não é nem o próprio corpo, nem o outro corpo, mas algo que se deu além. (...) O evento, ou acontecimento, só é reconhecível pela sua intensidade. Daí ter um sentido de difícil apreensão, distinto da significação de palavras, de conceitos, distinto do sentido lógico de uma proposição, que escapa. **Essa dificuldade e ao mesmo tempo essa imperiosa necessidade de encontrar ainda não-palavras, conceitos, sentidos, mas figuras, leva ao jogo cênico, ao investimento do corpo, de objetos, do espaço e do tempo de valores eles também, ainda, bastante aleatórios ou caóticos.** Eles terão, pela

cena, uma primeira configuração. (SPERBER, 2009, p. 105) (*grifo meu*)

Mesmo que Sperber se refira principalmente ao fenômeno da necessidade de efabulação na criança, antes mesmo da aquisição da linguagem ou de um léxico, indica que o mesmo ocorre com o adulto. A necessidade de elaborar os eventos vividos foi percebido, por Sperber, como algo que leva a busca pela expressão, em jogos cênicos simples pela criança ao brincar, ao usar um objeto como um símbolo para representar uma situação. É o mesmo processo que leva à expressão pela oralidade e também pela escrita.

O que percebo é que as palavras de Sperber cabem também para a análise da cena teatral realizada intencionalmente pelo adulto. O jogo cênico, o investimento do corpo, a combinação de elementos expressam a visão do adulto sobre o caos. A cena teatral é uma primeira configuração sobre o caos. O espetáculo é a configuração sobre o caos, realizada de forma coletiva: o que aquele coletivo e, somente aquele, tem a dizer sobre a sua apreensão de mundo impulsionada pelo texto dramático. Mundo enquanto exterioridade, realidade e interioridade, subjetividade. A criação de um espetáculo teatral é, assim, o exercício profundo da procura por uma linguagem para percepções sutis sobre o vivido, o visto, o imaginado. Indica também uma necessidade, uma *pulsão*: recorre-se à ficção para uma transformação interna e para o ato de comunicar.

É possível fazer um paralelo entre essa necessidade de criar e a associação, realizada em uma fala¹²⁰ de Enrique Diaz, entre a representação e o conceito de *suspensão da descrença*. A origem desse conceito está na literatura, tendo aparecido primeiramente nos escritos de Coleridge¹²¹. A *suspensão da descrença* seria a atitude necessária e, almejada por um autor, do leitor ou ouvinte de uma história ficcional. Para se interessar pela continuidade da história, o leitor ou ouvinte deve por alguns momentos, suspender seu juízo crítico, mesmo sabendo que não se trata de um relato referente à realidade. Porém, Sperber ressalta que todo relato pode ser visto como ficcional:

Como todo relato pode ser visto como ficcional – diz Lacan – (e a pulsão de ficção o afirma de outro modo) podemos inferir que todo

¹²⁰ *Workshop Encontro.Hamlet*.

¹²¹ De acordo com Sperber: “willing suspension of disbelief” (2009, p. 455).

relato – mesmo o ficcional – conta com a força de concretização da palavra para suspender a desconfiança diante da veracidade do relatado. A suspensão da descrença leva à assimilação, pelo espectador, ouvinte, ou leitor – entre vida e personagem. Daí a aceitação do relato enquanto verdade e da personagem enquanto existente e verdadeira. Automaticamente, os valores subjacentes, passam a corresponder à verdade aceita e estabelecida, inquestionável. (SPERBER, 2009, p. 455-456)

O leitor passa, portanto, a acreditar na veracidade do que é narrado, o que gera a disponibilidade necessária para seu envolvimento e o sucesso da narrativa. A ideia é aplicável tanto a textos realistas, que pedem uma identificação do receptor com a cena narrada, quanto à histórias absurdas e fantasiosas, que necessitam da cumplicidade do receptor.

O teatro pode ser considerado, nesse sentido, uma das expressões ao vivo (*live art*) da *suspensão da descrença*. A atitude do leitor ou do espectador ao aceitar o contrato e acreditar temporariamente naquilo que é narrado, suspendendo o juízo crítico, mostra a força da ficção. Não só os artistas da literatura ou da cena precisam da ficção, mas também quem a vê, lê, recebe. Há um prazer implícito à essa ação de saber que o que é visto ou narrado não é real, mas mesmo assim, para saber o fim da história (mesmo que não haja um enredo linear), suspende-se a descrença. Aceita-se a magia. Dessa maneira, restaura-se um comportamento (conforme conceito de Schechner, *restored behavior*¹²²), aquele da infância, confirmando a hipótese de Sperber, antes da aquisição plena da linguagem, em que representa-se para elaborar um evento vivido ou uma emoção profunda. Nesse sentido, ocorre, conforme defende Fischer-Lichte, um *reencantamento com o mundo* (2008).

Com a intenção de construir as cenas baseando-se no conceito de *suspensão da descrença*, Enrique Diaz estabeleceu alguns princípios de trabalho que regeram a montagem da

¹²² “The habits, rituals, and routines of life are restored behaviors. Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of film. These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. They have a life of their own. The original “truth” or “source” of the behavior may not be known, or may be lost, ignored, or contradicted – even while that truth or source is being honored. How the strips of behavior were made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. Restored behavior can be of long duration as in ritual performances or of short duration as in fleeting gestures such as waving goodbye.” (SCHECHNER, 2002, p.28)

peça *Ensaio.Hamlet*. Esses princípios funcionaram como o *modus operandi*¹²³ do trabalho. O primeiro voltou-se para a **fábula do texto original de William Shakespeare: *Hamlet***. O segundo princípio foi em relação à temporalidade: o tempo de hoje em contraponto à época em que se passa a peça. Houve uma tendência a valorizar o **tempo atual**, sem realizar um trabalho de reconstituição de época. Considerou-se que a historiografia de *Hamlet* ou qualquer outra, é uma invenção. Os integrantes da montagem estudaram o texto procurando por pontos de paixão e de interesse. O terceiro princípio foi estruturado sobre a **relação ator e público**. A montagem foi realizada pretendendo olhar para o público e para eles mesmos, como atores. Perguntaram-se como apresentar a peça para o público de hoje. Inicialmente, por exemplo, a montagem começava com o público entrando no teatro e os atores conversando com os espectadores sobre determinados assuntos. O quarto princípio considerou o **ator como foco**, como biografia, como identidade, como discurso. E, o quinto, se deu em torno do ator e seu corpo – ponto que nomeio aqui como o **ator e sua materialidade** – O que acontece com ele em cena, com o corpo dele em cena? O ator se suja, se banha, se bate? Considerou-se o **corpo do ator como escrita**.

Para esclarecer o último princípio, Diaz referiu-se a outra montagem que dirigiu, baseada no romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector: um monólogo com atuação de Mariana Lima. De acordo com o diretor, a escrita da peça era o corpo da atriz tentando contar a peça.

O texto de Lispector inicia com seis travessões. A narradora afirma que algo aconteceu, que ela não entende e que precisa dar isso a alguém, logo irá criar o que aconteceu:

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. (LISPECTOR, 2009, p. 9)

Diaz referiu-se a esse início do texto de Lispector como uma não-linguagem, uma incapacidade de falar.

¹²³ *Workshop Encontro.Hamlet*.

O romance de Lispector foi escrito em primeira pessoa. A personagem de uma mulher, G.H., tem a necessidade de narrar para elaborar e compartilhar uma experiência marcante. Essa experiência se dá quando G.H. se vê sozinha em seu apartamento após seu companheiro tê-la deixado e também a empregada que se despede. Com a intenção de arrumar a casa, se dirige até o quarto da empregada e o descobre incrivelmente limpo e seco, iluminado pelo sol. Há um desenho na parede feito com giz de cera mostrando o contorno, em tamanho natural, do corpo de um homem, uma mulher e um cão. G.H. se assusta com o contraste entre esse cômodo e o restante do apartamento, úmido e escuro. Ao abrir o armário na esperança de encontrá-lo desorganizado, percebe-o quase vazio, senão, pela presença de uma barata. Essa descoberta detona uma experiência terrível e difícil de ser intercambiada.

De acordo com Enrique Diaz, a peça que dirigiu, a partir do romance, não apresentava uma narração e sim, uma tentativa de atualização da experiência através do corpo. Nesse sentido, é como se a atriz/personagem revivesse o que aconteceu e recriasse a experiência; na medida em que narra, se livra do que aconteceu.

A consideração do “corpo da atriz como escrita” talvez possa ser entendida como uma atualização da experiência no corpo. Ou seja, parece ter ocorrido uma busca pela composição da cena por meio de movimentos e ações físicas expressivas o suficiente para abranger o confronto da atriz com o texto de Lispector. Que experiência física essa atriz teve ao ler o texto de Lispector? Como seu corpo pôde recriar os acontecimentos narrados por Lispector e que sensações físicas essa recriação gerou? Como a atriz pôde confrontar a sua experiência de vida com as situações narradas por Lispector? Como a ação física da atriz mostrou a incorporação (*embodiment*) de suas próprias sensações e memórias?

Ao final do romance, Lispector fala sobre o fracasso da linguagem. No entanto, por mais que a construção da linguagem venha a falhar, é a busca pela linguagem que importa:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através

do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

(LISPECTOR, 2009, p. 176)

Diaz comenta a sua encenação e o final do romance de Lispector:

A peça é feita de uma atualização da experiência. (...) A peça é uma interrogação. A peça precisa existir para ela poder se livrar do que aconteceu, para colocar o que aconteceu em algum lugar possível. Por isso que houve a ideia da escrita ser o corpo dela, como tentativa de tradução do que aconteceu. (...) No final do livro, a Clarice fala do fracasso da linguagem. Ela acaba falando – ‘eu não sei o que eu estou falando, eu não estou entendendo o que estou falando; como eu posso falar sem que a palavra minta por mim¹²⁴. Então, no final das contas, que é uma tentativa de traduzir a experiência, ela sabe que *a experiência da linguagem é a experiência do fracasso da linguagem*. (...) *Mas ela só tem a linguagem fracassando. Se ela não tentar, ela não tem a linguagem. É o movimento dela em falar, o movimento dela em escrever que cria a linguagem.* (Workshop Encontro.Hamlet) (transcrição da gravação em áudio)

Essa mesma abordagem da escrita da peça através do corpo do ator, apareceu em *Ensaio.Hamlet*, segundo Enrique Diaz. Pode-se inferir, que há uma busca incessante pela linguagem em *Ensaio.Hamlet* a fim de contar as situações, de revelar as verdades por trás do jogo entre os personagens.

Deve-se considerar também a dimensão da experiência a fim de entender o que provavelmente veio a ser “o corpo do ator tentando contar o que aconteceu”, em *Ensaio.Hamlet*. Nessa encenação fica evidente que houve um processo de criação que valorizou a visão dos atores a respeito do texto, ou, literalmente a interpretação do texto. Houve também, a tentativa de representação por meio do corpo utilizando os objetos e o revezamento dos papéis. Cada cena era um ensaio da própria cena. Ensaiou-se a representação como se não fosse possível finalizá-la, fechá-la. Buscou-se constantemente a linguagem, por meio do fazer, por meio da ação. Revelou-se a necessidade latente de enunciação, de se expressar por meio da linguagem cênica. Havia

¹²⁴ “O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, eu não entendo o que digo. E então adoro.-----” (LISPECTOR, 2009, p. 179)

uma *pulsão de expressão ficcional* sendo mostrada, ressaltando-se, a todo o tempo, um exercício de tentativa de superação e a vivência, subsequente, de algo – seja a morte, a continuidade da vida, o desejo, o poder e as relações humanas.

Posso entender que não havia, como disse Diaz, somente uma história do “Hamlet” sendo contada. E sim, por meio de uma colaboração entre atores e diretor, havia vários “Pontos de Vista”. Aproprio aqui do nome do sistema de improvisação que foi praticado pelos atores durante o processo de criação da peça – *Viewpoints*. No revezamento de papéis, apareceram vários pontos de vista sobre Hamlet, sobre Ofélia, Laertes, e os demais personagens. Mostrou-se como os atores dessa Companhia contavam a história de Hamlet. Por outra via, havia a possibilidade de múltiplas histórias a partir do ponto de vista das próprias personagens – como Ofélia contaria a história de Hamlet? Como o Rei contaria a história de Hamlet?

“O corpo do ator como escrita” mapeia um modo de trabalho que privilegiou as experiências individuais e o uso de recursos teatrais na composição da cena numa procura constante pela linguagem. A palavra, na composição desse espetáculo, não narra a totalidade dos acontecimentos. As ações em cena deflagram dimensões das experiências dos atores em confronto com as personagens, que extrapolam a própria peça original. Nascem justamente da leitura dos atores, ou seja, do confronto entre as suas percepções e visões de mundo ao interpretar um texto ficcional¹²⁵.

A questão da procura da linguagem, pode ser vista no próprio texto original, ao utilizar o metateatro. A peça encomendada pelo personagem Hamlet tem o propósito de revivificar a memória de seu pai. Recria assim, a história supostamente contada pelo espectro, que relata o assassinato daquele que era o Rei. Os atores da companhia contratada por Hamlet encenam essa situação contando por meio de seus corpos, como se deu a morte. A intenção do personagem Hamlet é observar a reação de seu tio, o provável assassino e atual Rei, bem como de sua mãe, a Rainha. É também por meio dos corpos que a experiência será verificada.

¹²⁵ Sperber (2012, p. 106) indica os aspectos que diferenciam o texto ficcional do não ficcional: “maior tendência para a manifestação da função poética; estruturação que tende a ser mais elaborada; informação metalinguística empregada a fim de orientar o leitor de que o texto é persona, máscara; explicitação da fantasia ficcional: a história se apresenta e é “vendida” como ficção, mesmo quando assegura ser documental, como diversos textos românticos repetidamente afirmaram”.

Esse último aspecto, da discussão do texto original, mostra que a montagem potencializou a obra. Aproximou as palavras e situações à leitura dos atores, à seus comentários ou posicionamentos diante da obra. Privilegiou também, a visão do diretor, que conferiu à montagem seu aspecto de uma *performance espetacular*. Montagem esta que inspirou outra, com outros atores, a já mencionada *Gaivota-tema para um conto curto*, num desenvolvimento do trabalho de Enrique Diaz. As duas peças mostram um equilíbrio de forças balanceando a criação do ator e, portanto, a autoria individual, com a criação de um grupo, um elenco dirigido por um encenador, logo a autoria coletiva. A prática autoral oferece exemplos claros de apropriação por criadores de suas experiências de vida; suas visões de mundo; seus contatos afetivos com a realidade. Promovem condições para re-significar, elaborar emoções vividas, traumas incorporados, necessidades de efabulação. São certamente práticas políticas, que estimulam as vozes silenciadas; processos de subjetivação nos quais o indivíduo é o grande ator. Aquele que poderá por meio da poesia criar ambientes para saberes adormecidos e práticas esquecidas – aquelas do imaginar, do contar, do ouvir, do encenar, brincar e assim, apaziguar os sofrimentos vividos, gerar novas forças e posicionamentos diante do mundo.

■ *Peças-referências: o olhar para o Outro*

Conforme dito no início deste capítulo, a investigação dos depoimentos publicados no livro da *Cia. dos Atores*, mostrou, por diversas vezes, a indicação de outros artistas, cujos trabalhos foram referências para o grupo, tais quais Tadeusz Kantor, Pina Bausch e Robert Wilson. O contato com a obra desses artistas foi possível graças à vídeos, livros ou apresentações de espetáculos no Brasil ou vistos no exterior. Vale lembrar, que a primeira *performance* da *Cia. dos Atores*, se deu em 1987.

Renato Cohen (2007, p. 20) informou que, no início da década de 1980, no Brasil, havia o “relato de uma época de ouro” do teatro, principalmente relativo aos anos de 1960. Entre as décadas de 1960 e 1970, o trabalho do grupo *Teatro Oficina* (1958-1973), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, foi um dos mais significativos. Realizaram-se também diversos festivais

e ocorreu a polêmica passagem no país, do grupo norte-americano *Living Theater*¹²⁶. Cohen relatou que chegaram aqui outras informações, com um certo retardo, sobre experimentações e estéticas ligadas à Contracultura, à geração *hippie* e *punk*. Em 1989, o Brasil recebeu as peças *A Sagração da Primavera* e *Cafe Muller*, de Pina Bausch.

Antes disso, em 1974, a companhia de Robert Wilson passou mais de três meses em São Paulo, convidada por Ruth Escobar, a fim de participar do *I Festival de Teatro Internacional*. Na ocasião, foi re-montado e apresentado o espetáculo *A Vida e a Época de Joseph Stalin*, com uma equipe mista de *performers* da companhia de R. Wilson e outros, de São Paulo. A peça que havia sido encenada nos EUA, foi apresentada no Brasil com o nome *A Vida e a Época de Dave Clark*, devido à censura. O espetáculo tinha doze horas de duração. Certamente, a passagem da companhia de Robert Wilson pelo Brasil, com a apresentação do espetáculo, influenciou outros grupos teatrais, diretores e atores.

À respeito de outro espetáculo de Robert Wilson, a ópera *Einstein on the Beach*, Cohen (2007) destacou que mostra a fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc), de forma não linear, mas por justaposição ou colagem. Esse procedimento passou a ser recorrente em fenômenos da *performance*, a partir dos anos de 1970. Assim, a dança, por exemplo, não apresenta uma coreografia para a música; cada elemento cênico, tem um valor isolado e um valor na obra como um todo. Galizia¹²⁷ (2004) também enfatizou a característica de justaposição, a consideração dos elementos cênicos como unidades artísticas autônomas e o estímulo aos modos de percepção, na cena de R. Wilson. Esse aspecto, da justaposição de elementos pode ser percebido em vários espetáculos da *Cia. dos Atores*, dirigidos por Enrique Diaz, como a peça *Ensaio.Hamlet*.

Eu pude assistir a ópera *Einstein on the Beach*, de Robert Wilson reencenada no *BAM Next Wave Festival*, 2012, em Nova York. Apresento meu relato e também informações retiradas

¹²⁶ Os integrantes do grupo *Living Theater*, como Julian Beck e Judith Malina, foram presos durante a estada no Festival de Inverno da UFMG, em Ouro Preto e deportados do Brasil.

¹²⁷ Ainda na década de 1980, o pesquisador Luiz Roberto Galizia, retornou ao Brasil, após completar o curso de Doutorado em Teatro, na Universidade da Califórnia, Berkeley. O texto publicado de sua tese - *Os Processos criativos de Robert Wilson* – apresenta a análise de alguns trabalhos do encenador Robert Wilson, como a peça *Einstein on the Beach*. O primeiro contato de Galizia com R. Wilson, foi em São Paulo, em 1974. Galizia foi um dos fundadores do grupo Teatro do Ornitorrinco, junto à Cacá Rosset e também, do grupo Pon-Kã. Ministrou aulas na ECA/USP; faleceu prematuramente.

de fontes originais como a crítica do espetáculo, feita por Sally Banes¹²⁸, em 1976 e o vídeo-documentário *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*. O que se aproxima dos espetáculos de Enrique Diaz, nessa encenação, é o papel da fisicalidade para estruturar a dramaturgia e a cena. Outro ponto comum é a possibilidade, mencionada, de justapor sons, imagens, personagens, vídeos e elementos cenográficos, numa estrutura de colagem. A ênfase é, portanto, na *performance espetacular* (PAVIS, 2010, p. 169). Há ainda, na trajetória de Robert Wilson, conforme será mostrado, um aspecto de superação pela via da criação ficcional, ponto este que não parece ter sido muito investigado em outras pesquisas sobre o encenador. Os aspectos da composição da cena e da importância da fisicalização se assemelham à aqueles investigados no trabalho de Enrique Diaz.

A ópera *Einstein on the Beach* tem duração de quatro horas e meia. Nós, os espectadores, recebemos o aviso de que a ópera não teria intervalo, mas que poderíamos deixar a sala e voltar a qualquer momento. Muitas pessoas se levantaram ao longo da apresentação no *BAM*, saíram e voltaram a seus lugares. Esta estrutura aberta foi uma das inovações realizadas por Robert Wilson, que encenou outros espetáculos de duração não convencional, como a peça já mencionada neste texto, de doze horas, que foi apresentada no Brasil ou outras, como *Montanha KA e o Terraço GUARDenia, uma estória sobre uma família e algumas pessoas mudando*, realizada em 1972, no Festival das Artes de Shiraz, no Irã, com duração de sete dias consecutivos.

Einstein on the Beach é um espetáculo chave na trajetória do encenador Robert Wilson. Essa encenação modificou a concepção do que é e do que pode ser uma ópera. Trabalhando em colaboração com o musicista Philip Glass e a coreógrafa Lucinda Childs, que integrou o grupo *Judson Dance Theater*, a ópera de R. Wilson tem uma atmosfera de sonho. É uma ópera não-narrativa, sem uma estrutura causal de início, meio e fim e, mesmo, sem uma história. Baseia-se na imagem popular que se tem de Einstein, sem apresentar uma biografia ou o contexto histórico de sua vida.

¹²⁸ Sally Banes é uma crítica e pensadora cujos escritos a respeito da dança pós-moderna norte-americana e sobre o trabalho do coletivo *Judson Dance Theater* se destacam.

É interessante lembrar que R. Wilson começou seus estudos e prática artística no campo das artes plásticas e visuais. Certamente, essa formação influenciou seu modo de conceber a cena. Outro ponto importante, relativo ao início da trajetória de R. Wilson, foi o seu trabalho como diretor artístico da *Fundação Byrd Hoffman* (que depois se tornaria o centro administrativo de seu grupo) desenvolvendo práticas de movimentos para crianças, idosos e pessoas com deficiências tanto físicas, quanto mentais. R. Wilson mesmo, havia sido ajudado pela Sra. Hoffmann, que era bailarina, a corrigir sua intensa gagueira. Galizia informou que a Sra. Hoffmann “inventara uma série de exercícios com o fito de ativar células cerebrais em crianças com lesões cerebrais – exercícios baseados nos primeiros estágios da atividade física”(G. BRECHT. In: GALIZIA, 2004, p. XXI). Em um determinado ponto de seu trabalho R. Wilson afirmou:

Estou profundamente comprometido com o trabalho corporal. Este comprometimento originou-se quando de meu trabalho com crianças deficientes, em que utilizei a atividade física como método para sensibilizar o corpo e estimular a percepção. Desde então tenho desenvolvido uma série de exercícios e princípios relativos à movimentação do corpo que respondem diretamente às energias e necessidades de cada participante das oficinas. (In: GALIZIA, 2004, p. XXVII)

Esse relato mostra-se instigante, já que há no trabalho de R. Wilson, declaradamente, uma experiência em torno da superação – própria e do outro, bem como o estímulo à percepção, por meio do trabalho corporal, considerado pela ótica da capacidade momentânea individual.

A ópera *Einstein on the Beach* é um exemplo desse tipo de preocupação. Foi composta após o encontro de R. Wilson com um garoto de quinze anos de idade, Christopher Knowles¹²⁹, que vivia numa casa para crianças com distúrbios cerebrais, cujos padrões de comunicação eram marcados pela linguagem repetitiva e pensamento matemático. De acordo com Cohen: “Christopher é um autista que através de um longo trabalho terapêutico com Bob Wilson teve condições de adaptar-se a uma vida razoavelmente normal¹³⁰” (2007, p. 68). O trabalho com Knowles iniciou-se anteriormente à criação de *Einstein on the Beach*:

¹²⁹ É importante ressaltar que Christopher Knowles, mesmo no ano de 2012, também se apresentava como *performer*, em Nova York.

¹³⁰ Podemos aqui pensar novamente sobre o tema da superação pela *pulsão de ficção*.

Wilson estava interessado exatamente em desenvolver com Knowles o que seus professores na escola haviam tentado reprimir: “Eles estavam tentando corrigí-lo ao invés de estimulá-lo.” Wilson notou que havia uma lógica intrínseca nos textos de Knowles, que as palavras e sons que ele utilizava eram organizados matematicamente, de acordo com categorias geométricas e numéricas (...). (GALIZIA, 2004, p.27)

Conforme Galizia informou, R. Wilson realizou vários espetáculos que usavam o mínimo de linguagem verbal possível, até o chamado *Uma Carta para a Rainha Vitória*, a partir do qual as palavras passaram a ser um dos elementos mais importantes: “(...) o texto foi escrito em colaboração com Christopher Knowles, cuja habilidade no manejo das palavras era de ordem matemática, sendo seus poemas semelhantes às curiosas construções literárias de Gertrude Stein” (2004, p. XXXI).

No vídeo-documentário *Einstein on the Beach – The Changing Image of Opera*, R. Wilson contou que, em ocasião prévia à criação daquele espetáculo, perguntou a Knowles quem era Einstein e ele disse que não sabia; repetiu a pergunta inúmeras vezes, obtendo a mesma resposta. Até que perguntando outra vez, Knowles disse que ia pensar. Alguns dias depois, escreveu doze capítulos e entregou a R. Wilson. Nesse texto, respondia que Einstein poderia ser várias pessoas ou ser qualquer um; se invertermos a frase, podemos pensar que qualquer um pode ser Einstein.

No documentário referido acima, R. Wilson afirmou que, para conceber a encenação *Eisntein on the Beach*, pensou os elementos de forma separada – os gestos, os movimentos, a luz, o cenário, o ambiente, as telas. Há uma justaposição desses elementos, das imagens e da música. Tal justaposição transporta o público para um lugar imaginário, como se os espectadores estivessem viajando dentro da mente de alguém, uma mente matemática. A experiência do tempo não é a mesma do teatro realista-naturalista; a peça gera uma expansão do tempo, uma suspensão do tempo cotidiano.

Ainda à respeito da justaposição de elementos, R. Wilson afirmou que o contexto no qual um objeto se situa, determina como o vemos. Exemplifica dizendo que se colocarmos um candelabro quebrado sobre uma mesa quebrada, geraremos uma imagem. Se o mesmo candelabro quebrado for colocado sobre uma rocha, outra imagem será formada. Sua concepção do teatro parte, portanto, de duas questões: como vemos; como ouvimos. Outro ponto que

contribuiu para a concepção dessa encenação, foi pensar o corpo em relação ao espaço baseando-se na ideia de estilos de pintura: *retrato, natureza viva e paisagem*. De acordo com R. Wilson, ao pensar sobre movimentos, gestos, posições do corpo no espaço, imaginava como seria ver o corpo segundo a perspectiva proposta por esses estilos de pintura. Esses estilos sugerem relações de aproximação e de distância, de detalhes ou de visões da totalidade de uma face, troncos, mãos, objetos e ambientes.

Em *Einstein on the Beach*, a música minimalista, composta por Philip Glass, é executada ao vivo, por instrumentistas e um coro. Em algumas cenas, a música sustenta uma única nota por vários minutos e, em outras, é composta como um arranjo de voz, violino e instrumentos amplificados. Os movimentos precisos dos *performers* e a música enfatizam a repetição. Há uma série de movimentos cíclicos, especialmente quando os dançarinos da *Lucinda Childs Dance Company* ocupam o palco. A luz e o gelo seco, junto à modificações vagarosas no cenário, contribuem para mudanças no estado da mente dos espectadores, sugerindo uma experiência meditativa.

O cenário tem várias modificações como um trem que passa, um quadrado de luz que lentamente muda da horizontal para a vertical, e um ônibus que atravessa o palco, ao final da *performance*. Galizia (2004, p.44) informou que a imagem do trem foi usada em analogias feitas por Einstein, a fim de ilustrar sua teoria da relatividade; a imagem do julgamento se relaciona à ameaças de catástrofe atômica e a imagem da nave espacial, à um potencial de liberação e transcendência, pela via da ciência. Sally Banes, escreveu numa crítica em 1976, após a primeira estreia do espetáculo, que o trem é um dos símbolos visuais importantes na ópera, por simbolizar não só a tecnologia do século XIX, mas por ter aparecido em exemplos dados por Einstein: “The velocity of light remains the same whether observed from a moving train or from a static point” (BANES, 1998, p. 25).

Na continuidade da crítica referida, Banes escreve que, da mesma forma que a teoria da relatividade proposta por Einstein explica o mundo ao invés de mistificá-lo, a ópera de Wilson é um *teatro da revelação*. Mostram-se como são produzidos os efeitos mágicos, privilegiando a função do *performer*, portanto, o aspecto humano, em relação ao uso da tecnologia:

Despite the massiveness of the scenery and the lights, despite the contentlessness of the songs (the syllables are either number or do-

re-mi), it is the voices and motions of the human beings that fill the space and time of the performance. Another aspect of the demystification process in the opera is the conception of genius it proposes: for everyone is Einstein – those on trial, those who calculate, those who watch, those who sing, those who dance, those who judge, those who drink coffee and eat doughnuts, the one who throws paper airplanes, and the one who listens to the vast, infinite sound within a conch shell. (BANES, 1998, p. 25)

É bela a constatação de Banes à respeito da aproximação que a ópera realiza entre a figura de Einstein como um cientista genial à pessoas ditas normais ou não geniais, por meio de cenas que mostram situações da cotidianidade, como um julgamento ou uma brincadeira. Pode-se supor também que a genialidade está na forma de perceber e pensar o cotidiano, o simples, o comum. A abordagem mostra uma aproximação de R. Wilson ao texto, já mencionado, entregue a ele por Christopher Knowles, do qual pode-se inferir que qualquer pessoa poderia ser Einstein.

Ao alterar a percepção do espectador de tempo e espaço, na justaposição de todos os elementos –música e movimentos cíclicos, repetição, textos não lineares, situações cotidianas e não cotidianas, bem como pela duração da ópera, Wilson se aproximou daqueles que o inspiraram: Einstein e Knowles. Ambos, em suas particularidades, possuem percepções diferenciadas do cotidiano. De acordo com o vídeo-documentário já citado, Einstein¹³¹ afirmou que a experiência mais bonita que alguém pode ter é o mistério. A encenação de R. Wilson parece convidar os espectadores justamente à uma experiência de imersão num ambiente de mistério, em um universo de relatividades.

O texto de *Eisntein on the Beach* não tem uma estrutura linear, sendo marcado por sua sonoridade, do mesmo modo que os poemas da escritora norte-americana Gertrude Stein. Destacam-se, nas peças de Stein e em suas poesias, a sonoridade das palavras, brincadeiras de ritmos e repetições de frases. Bob Wilson certamente se inspirou na ideia de uma *peça-paisagem*, proposta pela escritora:

Quando Gertrude Stein fala de sua ideia de “peça-paisagem”, isso aparece como reação a sua experiência pessoal de que o teatro sempre a deixava terrivelmente “nervosa” porque sempre se referia a um outro tempo (passado ou futuro) e exigia um esforço contínuo durante sua observação. Trata-se de um modo de perceber. Em vez de observar o que ocorre no palco

¹³¹ “The most beautiful experience one can have is the mysterious”. (Albert Einstein)

como uma tensão nervosa – traduzamos calmamente: dramática -, deve-se observar o palco como se contempla um parque ou uma paisagem. (LEHMANN, 2007, p. 103)

Lehmann afirma que o texto de Stein é, de certo modo, a paisagem. E que, assim como em outros textos seus, nos quais a reprodução da realidade dá lugar ao jogo das palavras, em suas peças não há drama, nem história, tampouco personagens. Castoñon Guimarães esclarece que vários elementos rediscutem a noção de peça teatral na obra da autora, como: a extensão, a não definição de personagens, a não indicação de quem emite a fala e a intromissão de elementos narrativos. Os textos de Stein e a ideia de “peça-paisagem”, conforme mostrado por Lehmann, influenciaram diversos grupos e diretores teatrais, como Robert Wilson.

Galizia também enfatizou que R. Wilson acredita que o público deve vivenciar a visita ao teatro como quem vivencia uma visita ao parque ou à praia. Nesse sentido, procura construir peças em que o público não se sinta impedido de ir e vir independentemente do que ocorra no palco, como se as cenas fossem paisagens se transformando, sem uma sequência de eventos organizados de forma narrativa: “Wilson insiste em que o público precisa desenvolver a liberdade artística tanto quanto os artistas precisam desenvolver outras percepções, já que é o público quem passa a participar criativamente do viver artístico com sua própria imaginação, completando, assim o espetáculo”(GALIZIA, 2004, p. XXXII). Formam-se assim, “paisagens de palavras”(GALIZIA, 2004, p. 30), trabalhadas como música, como sonoridade, ao invés de privilegiar uma construção cognitiva do discurso.

De forma semelhante, os espetáculos de Enrique Diaz, com a *Cia. dos Atores*, apresentam textos formados por fragmentos de histórias e jogos em cena, mostrando várias formas de contar uma situação. No segundo espetáculo da *Cia. dos Atores*, *A Ba A Qu*, essa proximidade com as propostas de R. Wilson é mais evidente, já que o texto é formado por fragmentos de frases e palavras sem uma conexão lógica. Em outros espetáculos com textos mais lineares, a similaridade aparece na composição das montagens. Parece haver uma liberdade dos atores para construir personagens, no momento de improvisar e criar cenas, que são justapostas pelo encenador para formar a composição final. A criação do *performer* se dá a partir do trabalho com o próprio corpo – seja num engajamento físico maior ou na criação de cenas focadas no

movimento, na relação com o espaço e com os objetos. O texto criado ou re-criado e o processo de construção da *performance* é mostrado para o público como sendo o espetáculo em si.

Esse caráter de justaposição remete à ideia da relação não-hierárquica entre os elementos cênicos, privilegiada no trabalho do grupo *Judson Dance Theater* e em seus desdobramentos, nos sistemas *Six Viewpoints*, de Mary Overlie e *Viewpoints*, de Bogart e Landau, apresentados no capítulo um desta tese. A relação não-hierárquica entre os elementos, destacada por Overlie, aparece nas composições de peças dirigidas por Enrique Diaz como *Ensaio.Hamlet* e *Gaivotema para um conto curto*.

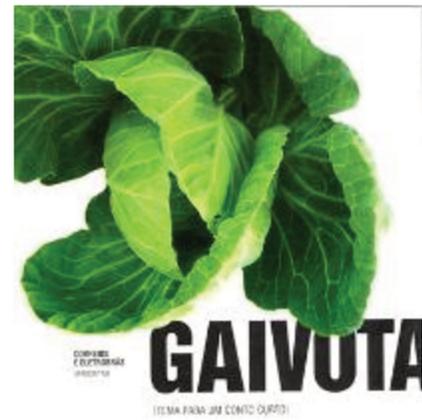
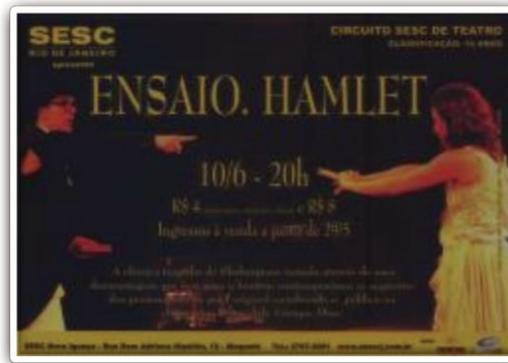
A constante referência da *Cia. dos Atores* a outros encenadores e peças, mostra que a formação do artista cênico não se restringe à escola e à sala de ensaio; revela a importância do desenvolvimento do olhar estético, por meio da apreciação de obras artísticas. Mesmo porque, muitas vezes o que é visto só levará à uma reflexão aprofundada após certo tempo. Bainbridge Cohen comenta sobre o fato de que certas coisas são aprendidas de forma inconsciente, tornando-se conscientes mais tarde:

(...) what people have learned unconsciously will come out later in the circumstances of their own lives. (...) It might not come to them for a year or two, when all of a sudden they have some realization of their own. That way there's an excitement about discovering something themselves, rather than it being just another piece of information that has been given to them. (1993, p. 13)

Penso que é este o caso quando se vêem espetáculos de dança, teatro e exposições de arte. A experiência proporcionada pelo contato com obras artísticas é duradoura, já que seus sentidos são incorporados ao longo do tempo, por meio de impressões, associações, memória.



Cartaz do Festival de Teatro de Curitiba, com a participação de: Grupo Galpão, Gerald Thomas, Bia Lessa, Cia. dos Atores, Moacyr Góes, Aderbal Freire-Filho, Rubens Corrêa, Cacá Carvalho, Renato Cohen, Teatro da Vertigem. Acervo da Cia. dos Atores. Foto da autora



■ **Antes da conclusão**

- aproximações entre *performance*, autoria e cura -

A *pulsão de ficção*, uma vez estimulada pode conduzir à processos de criação autorais. O fato foi notado por Sperber, que identificou que a autoria de textos literários na escola pode ser um recurso para conduzir à superação de eventos vividos e emoções profundas, bem como para a reparação de um possível silenciamento do sujeito. A hipótese de Sperber pode ser estendida para as outras artes, a fim de pensar sobre a autoria no teatro, na dança e nas artes visuais ou na *performance*.

Nesse percurso, os próprios eventos vividos e emoções profundas podem servir como motivadores ou mesmo, como materiais da criação artística. E, quando é estimulada a percepção, o indivíduo passa a elencar uma série de elementos com os quais poderá compor no espaço. Conforme mostrado no estudo sobre o grupo *Judson Dance Theater* e, em seguida, sobre as abordagens somáticas, bem como sobre os *Six Viewpoints* e *Viewpoints*, as práticas corporais podem levar o sujeito à desfazer hábitos, estimular sua capacidade criativa e também a possuir uma maior amplitude de movimentação física. Dessa forma, as práticas corporais proporcionam um mergulho no trabalho com a percepção, conforme mostrado nos estudos sobre Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz. Na investigação do elo entre imagem, imaginação e o corpo, o aluno ou o *performer* aprende aos poucos a compor no espaço, em práticas de improvisação. A criação nas artes pode ser entendida, portanto, como um **trabalho sobre si mesmo**, que pode levar à uma valorização da autoria.

Pode-se pensar a respeito do trabalho sobre si mesmo, a partir de reflexões sobre a ideia de “cuidado de si”. Cassiano Quilici¹³² refere-se ao conceito de “cuidado de si”, que, conforme informa, se encontra na origem da prática filosófica do Ocidente, chamando à atenção para uma “dimensão existencial do conhecimento”. Enfatiza-se, através deste conceito, “a indissociabilidade entre pensamento, modo de vida e exercícios práticos em todas as grandes escolas filosóficas da Antiguidade”. Práticas estas, que levariam a uma apreensão mais profunda do real conduzindo à experiência do que é verdadeiro. Essas práticas implicam na transformação do sujeito e dos seus modos de ser. A dimensão estética desse processo apareceria na proposição de se tomar a própria vida como “obra de arte” a ser consumada: “A natureza do “trabalho” que o

¹³² As citações desse parágrafo e do próximo, entre aspas, foram retiradas do artigo: QUILICI, Cassiano Sydow. As “técnicas de si” e a experimentação artística. In: **Ilinx – Revista do LUME**. Campinas, n. 2, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/announcement/view/1>>.

sujeito faz sobre si é artística, implicando o rigor de uma ação vigorosa e hábil sobre o “material”(no caso, o próprio artista), para que possa manifestar a “luminosidade”do que é verdadeiro (dimensão do conhecimento), e a “nobreza”(dimensão ética) latente no ser humano” (QUILICI, nov.2012, p.4).

Quilici apresenta um paralelo entre as práticas e modos de vida referentes às “técnicas de si” da Antiguidade e as práticas artísticas contemporâneas. Se estas trazem noções de exercícios e treinamentos, não implicam, porém, em uma transformação mais “definida no sujeito”, conforme visavam as escolas filosóficas. No entanto, o paralelo mostrado parece coerente, uma vez que há a noção nas artes de um “trabalho sobre si mesmo”. Quilici indica ainda, a necessidade de desenvolvimento do conhecimento teórico-prático das técnicas e experimentações artísticas, bem como o aprimoramento dos ambientes e processos de transmissão e aperfeiçoamento. Ideias que a mim são caras, ao considerar que a relação entre arte e educação, deve ser pensada tanto no sistema educacional de ensino de primeiro e segundo graus, quanto em processos que almejem a formação e o aperfeiçoamento técnico do artista. Nesse sentido, penso que a formação do artista deva implicar na formação ética do sujeito.

O trabalho sobre si pode conduzir à processos criativos autorais, uma vez que proporciona que o sujeito, quando reconhece seus modos de apreensão da realidade, utilize suas próprias experiências de vida e visões de mundo como material para criação. A questão da autoria parece ser uma característica bastante presente nas práticas artísticas brasileiras, ainda que pouco teorizadas. E essa característica pode ser vista como uma forma de superação, de improviso frente às situações e, logo, de extrema criatividade.

Em minha dissertação de Mestrado em Teatro, nomeada *Performing Postcolonialism: Denise Stoklos and the Essential Theatre*¹³³, apresentei uma análise de fenômenos do teatro contemporâneo brasileiro e também uma verificação de fatos da história do Brasil. Propus que o desenvolvimento da *performance* autoral no Brasil, se estimulado, poderá contribuir para o fim

¹³³ Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Teatro (Estudos da *Performance*), na Royal Holloway, University of London, em setembro de 2005. As ideias da dissertação foram apresentadas no artigo: BELÉM, Elisa. *Por um desejo pós colonial: uma análise do Teatro Essencial, de Denise Stoklos*. URDIMENTO – Revista de Estudos em Artes Cênicas do PPG em Teatro da UDESC, v. 1, n. 16, jun. 2011. p. 43 – 51.

do que chamei de *sensu de inferioridade* entre brasileiros, bem como promover um intercâmbio intercultural de forma igualitária entre países. Na pesquisa de Doutorado em Artes da Cena, analisando fenômenos de outras linguagens artísticas, além do teatro, percebi, conforme já dito, que a autoria é uma característica fortemente presente nas artes, no Brasil. Esse dado deve ser tomado como algo positivo e deve ser mais estimulado, inclusive, dentro das escolas e outras instituições que lidem com o desenvolvimento do sujeito pela arte e educação. Esse estímulo à autoria aplicado às artes, estendendo a hipótese de Sperber, levaria ao desenvolvimento dos “saberes básicos” ou “universais”: “imaginário, poder de simbolização e efabulação, reunidos e exercidos pela pulsão de ficção” (SPERBER, 2009, p. 137).

A autoria, seria um modo de *recuperar a própria voz*. Lembro-me da personagem Kattrin, do texto *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht. Nesta peça, a personagem conhecida como Mãe Coragem é uma vendedora ambulante, que tenta sobreviver na Guerra dos Trinta Anos negociando seus produtos com os soldados e civis. Nesse interím, perde sua filha e dois filhos. A filha Kattrin é muda. No entanto, Kattrin não é surda e não tem nenhuma deficiência física ou mental. Ela é uma personagem “silenciada” por ser estranha, diferente, num ambiente hostil. Ao longo da peça, Kattrin retoma sua capacidade de agir por si mesma, mas infelizmente, isso leva à sua morte. Penso que como Kattrin, muitos e muitas foram e são silenciados – por outros, pelas circunstâncias ou por si mesmos, em reação à suas realidades externas. O silêncio¹³⁴, por vezes é necessário. Mas, por outras, sufoca o que se tem a dizer, podendo corresponder a um processo de desqualificação do sujeito, conforme mostrou Sperber (2012, p. 64): “O preenchimento do silêncio é de fundamental importância, porque ressignifica a memória, validando-a como experiência”. Recuperar a voz por meio da criação é um meio de trazer à tona a potência de vida, as particularidades de cada um diante do mundo. Renomear e dar sentido a eventos alegres ou dolorosos; renovar a capacidade de esperança, criando a partir de percepções e emoções profundas. Assumir, assim, a própria autoria. Nesse sentido, percebo aproximações possíveis entre autoria, *performance* e cura.

Perguntaram-me algumas vezes, a qual cura me refiro; cura de quê; curar o quê. A arte teria mesmo o poder de cura?

¹³⁴ Conforme Sontag: “Silence is the sense as termination as a zone of mediation, preparation for spiritual ripening, an ordeal that ends in gaining the right to speak” (1966.apud COHEN, 2007, p. 146).

A palavra “cura” é forte e o tema é complexo, considerando-se que pressupõe um estado de adoecimento. Conforme Susan Sontag mostra, há uma série de metáforas de linguagem construídas em torno do assunto da doença. Muitas dessas metáforas buscam um convencimento de que uma doença foi merecida ou foi uma escolha da pessoa doente. Essas ideias são estabelecidas a partir de crenças religiosas e morais, especialmente quando o tratamento para uma doença é desconhecido por cientistas e médicos. Isso também ocorre quando o tratamento e a cura são difíceis. Sontag mostra como a sociedade criou ideias imaginárias e metáforas sobre a tuberculose e o câncer. Considerando as reflexões de Sontag, ao aproximar os aspectos da cura, da autoria e da *performance*, não intenciono apontar ou defender a existência de processos fáceis e simples para libertar alguém do sofrimento e do processo de decrepitude corporal ou sofrimento psíquico. O sofrimento de um doente – psíquico ou físico - só pode ser conhecido por quem está doente e testemunhado por profissionais da saúde e por aqueles que acompanham a vida do paciente.

Trata-se de perceber também, que a cura não é somente a saída de um estado de doença para a entrada no estado considerado de saúde. É principalmente, a manutenção ou a continuidade e o fortalecimento desse estado de saúde. Envolve um estado de transição, de passagem, liminar entre a vida e a morte, entre a doença e a saúde. Portanto, implica em uma transformação e também em uma experiência.

No entanto, ao usar a palavra cura, não me refiro a processos próprios ao campo da medicina, da psiquiatria ou psicologia; tampouco me refiro ao psicodrama ou à arte-terapia. Ao refletir sobre a complexidade e abrangência da criação, penso que pode levar a uma existência mais feliz e plena.

A relação que proponho entre *performance*, autoria e cura corresponde às nuances presentes no ato da criação, referidas e elencadas a partir da minha interpretação do conceito *pulsão de ficção* (SPERBER, 2009). Essas nuances são: a ideia de superação, que se dá por meio da elaboração de eventos vividos e emoções profundas; a busca pela liberdade, por meio da superação dos limites internos; a ocorrência da *ipseidade*, num compromisso do sujeito e a consequente valorização da vida; a re-invenção de si e das realidades ao redor; a conscientização da imagem do corpo e a transformação de si; a investigação da percepção e da expressividade.

Penso que o enfrentamento dessas questões, que implica no próprio ato de criar, ou mesmo, como um espectador do trabalho de arte, possa ser interpretado como um processo de cura.

Nesse sentido, se torna extremamente importante o estímulo à percepção e aos sentidos do corpo – tato, olfato, visão e audição. Se o corpo é o meio de “estar no mundo”, é também suporte e estrutura. É através da relação do corpo com o mundo e outros corpos, que se dá a existência. O ato de elaborar e de transformar a informação ou a impressão em experiência, remete à ideia de ampliação dos sentidos perceptivos e, logo, requer um tempo em que se suspenda o automatismo da ação, que permita o escutar e o falar, conforme Bondía notou (2010).

No entanto, a arte e a *performance* não parecem indicar um caminho para a cura em si, mas um compromisso em busca pela cura. Ricoeur (2009, p.330), por exemplo, se referiu a uma possível relação entre o ato de escrever e o que ele nomeou como uma “oportunidade de trabalhar a reconciliação com a vida”: “Curar a memória através do ato de contar, sem morrer por isto. Esta é a ‘força do ato de escrever’ (...)”¹³⁵. O ato de criar uma obra artística, pode ser uma necessidade de enunciação para elaborar experiências vividas, conforme indicado por Sperber (2009) na elaboração do conceito *pulsão de ficção*.

É possível comparar as ideias de Sperber a um discurso da dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, que desenvolveu um importante trabalho à frente da companhia *Tanztheater Wuppertal*:

Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça pressentir algo que está sempre presente.

Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. (...) Mas, mesmo assim, é um saber bem preciso o que todos temos, e a dança, a música etc. são uma linguagem bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma

¹³⁵ “To heal memory by telling, without dying of it. This is the “power of writing”, according to Claude-Edmonde Magny” (RICOEUR, 2009, p. 330).

linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte.

(BAUSCH, 2000, p. 11)

Bausch, por meio de palavras distintas às de Sperber, parece versar sobre o mesmo tema: um saber comum a todos, expresso por meio do estímulo à *pulsão de ficção*. O movimento de alguém que dança, seja dançarino profissional, ator ou uma pessoa não treinada, é uma expressão direta de seu ser mais profundo. As formas no espaço geradas por um corpo movente mostram aspectos subjetivos do indivíduo e sua apreensão da realidade. Na continuidade do discurso, Bausch refletiu sobre seu trabalho com dançarinos: “As coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar. O que exige uma grande confiança mútua. Pois, afinal, sempre há limites internos a superar” (BAUSCH, 2000, p. 12).

Os limites internos, se extremados, podem levar a um silenciamento do sujeito. Parece que sofremos o silenciamento a muitos níveis, que poderiam ser ditos macro e micro, tanto sócio-cultural, quanto individual e, nos dois casos, político. Por isso, Hubert Godard, ao refletir sobre a obra de Lygia Clark, chamou a atenção para o fato de que esta opera uma revolução da percepção e que, portanto, atua na esfera política. Para Godard, deveríamos falar, ao analisar o trabalho de Clark, de uma “clínica política”, “de algo que iria na direção de uma transformação daquilo que bloqueia a sociedade... que bloqueia o Eros, que bloqueia o movimento... e de recolocá-lo em jogo¹³⁶”. De forma semelhante, Dudude Herrmann propõe um “resgate do indivíduo pelo movimento”, “trazendo à tona uma pessoa harmoniosa e sintonizando o corpo como um todo¹³⁷”. E Enrique Diaz, revelou a necessidade de formar a *Cia. dos Atores*, por ele e outros se considerarem “veículos da arte”, “veículos da necessidade do homem de se olhar, de contar e ouvir histórias, de correr o risco, de gargalhar de si mesmo, de passar o tempo, de se perguntar, de arriscar respostas¹³⁸”.

¹³⁶Transcrição de vídeo (entrevista à Suely Rolnik). Arquivo para uma obra-acontecimento, n. 14.

¹³⁷ Cartaz do Estúdio Dudude Herrmann (ver capítulo três).

¹³⁸ Depoimento no livro “na companhia dos atores”, p. 23.

Ainda a respeito do silenciamento do sujeito, encontrei na revisão de Greiner (2005), sobre Schauer, alguns pontos relevantes. Segundo Greiner, a proposta de Schauer é a de que há uma capacidade de censura e silenciamento em toda ação e não apenas nos casos mais evidentes. Nesse sentido, o ato de censura não emana exclusivamente do aparato regulatório do estado político e dos centros de poder (econômico, por exemplo), mas também das ações cotidianas da vida social:

Esses atos nem sempre são traduzidos verbalmente, mas muitas vezes partem das ações corporais e até mesmo dos chamados “atos de fala”. A este respeito a professora Judith Butler da Universidade da Califórnia (Berkeley) esclarece que há muitas operações que se organizam em níveis distintos e que tornam a fala possível ou a silenciam. É na relação entre censor e censurado que se constrói o poder e a chamada censura implícita. Esta é menos evidente e pouco reconhecida por articular a restrição, sugerindo operações de poder que não são baseadas em estados explícitos de regulação e ação política. Para estes autores, formas explícitas e implícitas de poder vivem sempre em um continuum. Assim, os sujeitos se constroem também durante a situação de submissão. (GREINER, 2005, p. 88)

Greiner destaca que a operação da censura e os atos de violência se anunciam muito antes de serem percebidos em ações específicas. E que, “no plano individual surgem nas condições de agenciamento que possibilitam ou não a evolução dos processos perceptivos e cognitivos a partir do relacionamento com o outro, com o mundo e consigo mesmo” (GREINER, 2005, p. 89). Butler¹³⁹ argumenta que os sujeitos se constroem mesmo em situação de submissão e Greiner completa: “Desejar para sobreviver às condições de subordinação de alguém é, ao mesmo tempo, persistir tendo existência singular¹⁴⁰” (GREINER, 2005, p. 90).

¹³⁹ “De acordo com a autora [Judith Butler], a possibilidade de vir a ser si mesmo implica haver sido despossuído por outros: nossa mútua interdependência, caracterizada como uma relacionalidade radical, obriga-nos a reconhecer que estamos sempre sendo despossuídos por outros para chegar a ser, não somente como sujeitos sociais (despossuídos e ao mesmo tempo formados pelas normas), mas também como sujeitos do desejo (despossuídos por aquilo que impulsiona o desejo e que, em realidade, não é nosso, mas antes um fenômeno que ocorre através da relacionalidade), como sujeitos da identificação (dependentes e confusas em e com aquilo que nos identificamos), como sujeitos psíquicos (à mercê do inconsciente e das projeções de um mundo adulto que nos formou) e, sobretudo, como sujeitos corporais, que dependem de algumas condições que já não podem ser provisionadas socialmente para sua subsistência.”(Castro. In: REVISTA CULT, 2013, p. 43)

¹⁴⁰ Como mostra Greiner, Butler esclarece questões apontadas por Foucault, no livro *Vigiar e Punir*, ao perceber que: “(...) na sua obra não há uma análise apenas do prisioneiro, mas uma metáfora da prisão para se teorizar sobre a subjetivação do corpo. Prisão e invasão são figuras privilegiadas através das quais Foucault articula o processo de

Ora, se há princípios regulatórios que invadem, totalizam, tornam coerente a identidade e podem tolher o indivíduo, o recurso à ficção, a práticas *liminóides*, atua como um *estágio de reparação* (TURNER). Nesse sentido a *suspensão da descrença*¹⁴¹ se mostra como uma necessidade latente. A opção pela magia, por acreditar na veracidade daquilo que é narrado ou visto, mesmo sabendo-se que não é ou não corresponde ao real, possibilitaria a operação *do simbólico, do imaginário, da efabulação –saberes básicos ou universais* (SPERBER, 2009). O caminho conduziria à autoria (tanto pelo artista, quanto pelo receptor), que pode ser entendida como a recuperação da capacidade de agir e de prestar, assim, um testemunho de seu tempo e de sua existência singular no mundo. Essas operações do simbólico, do imaginário e da efabulação levariam o indivíduo a criar novos finais para uma mesma história – a perceber que há diversas possibilidades de ação.

De acordo com Greiner (2005, p. 119), “o que ficou evidenciado até agora é que existe uma instância de criação e comunicação em todos os corpos, que faz parte do modo como todo e qualquer corpo se relaciona com o mundo”. Greiner (2005) mostra também que há uma hipótese científica de que a arte teria uma função evolutiva importante. Autores defendem que a arte “(...) contaria com princípios universais, com uma razão evolutiva para que esses princípios ou regras se configurem como tal; e, por fim, com um circuito neuronal específico que permite o reconhecimento da existência da arte como fenômeno mental” (GREINER, 2005, p. 111):

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência. (GREINER, 2005, p. 111).

subjetivação e a produção discursiva da identidade, na medida em que cria princípios regulatórios que invadem, totalizam e tornam coerente no indivíduo isto que se chama identidade.” (GREINER, 2005, p. 90-91)

¹⁴¹ “A ideia da *willing suspension of disbelief* implica a suspensão da consciência de que aquilo de que se fala pertence ao imaginário, à fantasia. É a aceitação do inverossímil, ou é o eixo em torno do qual se constrói a verossimilhança. As coisas não precisam ser reais: basta que pareçam sê-lo através de alguma estratégia discursiva”. (SPERBER, 2012, p. 121)

O acionamento do sistema límbico repetidas vezes, como um fator desestabilizador, levaria a uma experiência arrebatadora no “corpo artista”(GREINER, 2005, p. 122-123) gerando a produção de metáforas corporais e novas experiências.

Nesse sentido, a participação do espectador-autor no trabalho de Clark e, principalmente, na última fase de seu trabalho, assim como as aulas de Dudude, os exercícios propostos aos atores por Diaz, ou mesmo, as *performances* desses artistas diante dos espectadores, podem ser pensados como operadores ou ativadores do “centro da vida”. Por isso, é possível estender uma das afirmações de Galizia (2004, p. 99) sobre o trabalho do encenador Robert Wilson para a investigação do trabalho de Clark, Dudude e Diaz: “Uma *performance* é, em última análise, uma oficina destinada a uma plateia¹⁴²”. As práticas corporais propostas por esses artistas são, portanto, práticas para a plenitude do corpo, já que atualizam um “estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência”. A vida uma vez ativada tem como seu contraponto a experiência da morte – nesse sentido, são gerados processos de auto-recuperação e luta pela manutenção da vida: *autopoiese*.

Os aspectos da *autopoiese* e da ativação dos centros da vida, devem ocorrer também nas práticas de ensino da arte conduzidas na escola básica, fundamental e de formação especializada para o artista. Patrícia Cardona, numa palestra durante a ABRACE¹⁴³, discorreu sobre o ensino da arte e a necessidade de formar artistas e pessoas que tenham uma disposição criativa no mundo. A escola, para Cardona, deveria estimular uma “rebelião da psique” e a intuição criadora, a fim de romper com a lógica da realidade cotidiana e criar novas congruências. Independentemente da atividade profissional, se mostra necessária uma interpretação criativa do mundo. Assim, defende que a imaginação não tem território nem exclusividade, estando presente e podendo ser ativada em todos os campos do conhecimento. Seria preciso, segundo essa pesquisadora, deixar falar o espírito e silenciar os programas oficiais da educação coletiva.

¹⁴² “O principal, porém, é que aquilo que Wilson quer de seus *performers*, como veremos a partir dos exercícios por ele sugeridos, é muito semelhante àquilo que deseja estimular na plateia. A percepção que quer criar em seu próprio grupo através destas oficinas, bem como através da experiência de participar do espetáculo, é a mesma percepção que ele deseja provocar nas pessoas dispostas a acompanhar uma de suas peças. Uma *performance* é, em última análise, uma oficina destinada a uma plateia”. (GALIZIA, 2004, . 99)

¹⁴³ Conferência – Patrícia Cardona – “A Poética de Ensino, uma experiência na formação de artistas”; dia 29 de outubro de 2013, auditório CAD 1 – UFMG. VII Reunião Científica da Abrace – Arte da Cena: A Pesquisa em Diálogo com o Mundo. (*Anotações pessoais*)

Estimular a capacidade crítica, a expressão única de cada indivíduo, a atitude necessária para conhecer o mundo e atuar sobre ele. Fraturar assim, a realidade aparente para captar o que está dissimulado.

Entendo que os estímulos à intuição criadora e à expressão única de cada indivíduo, pelas práticas corporais e por outras formas que ativem os centros da vida, instigam processos de *simbolização, imaginação e efabulação* na contra-mão ao silenciamento do sujeito. A recuperação da capacidade de agir, o gosto pela ficção, pela criação, representariam a possibilidade de aparecimento do autoral, do singular, do autêntico. Se essas práticas possuem uma tal potência gerando encontros alegres, podem ser vistas como atividades do campo mesmo do pensar, como uma atitude filosófica frente ao mundo.

Nesse sentido, é interessante recuperar as instruções da proposição *Caminhando*, de Lygia Clark. Essa proposição parece ser, em última instância, uma metáfora da criação, um caminhar rumo à capacidade de agir, à autoria:

Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (CLARK – *Caminhando*)



Caminhando – Lygia Clark

Conforme Clark, “o *Caminhando* é apenas uma potencialidade”, já que “tem todas as potencialidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de

uma virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK, 1964. *Caminhando*). O *Caminhando*, como a metáfora corporal usada por Dudude ou um tema para improvisação e criação em *workshop* de Diaz, é um percurso para a *autopoiese*.

Durante estágio de pesquisa em Nova York, assisti à uma *performance* de dança, com direção e participação de Yvonne Rainer, dançarina central no grupo *Judson Dance Theater*, na década de 1960. A *performance* terminava com Yvonne Rainer dizendo algumas frases, mais ou menos assim: *We are already living inside others. Our lives are inside others*. Isso me fez pensar que, mesmo em vida, somos a todo tempo memória, presentes dentro dos outros. Memórias do que somos, memórias que geramos. A ideia da Fita de Moebius, na qual “o dentro é o fora”, tão presente no trabalho de Lygia Clark, se torna clara: vivemos dentro e fora dos outros; os outros vivem dentro e fora de nós. E é esse viver dentro e fora que parece motivar a criação de trabalhos de arte: o exercício da alteridade, junto à subjetivação e indivíduo-ação.

A capacidade de superação, autopoética, mostra o resgate de um potencial de vida pelo indivíduo. Não parece existir uma cura definitiva e sim, um processo de cura, que instrumentaliza alguém para que não perca a “promessa feita a si mesmo”, a sua singularidade e crença no próprio potencial criativo, na existência: “ ‘O futuro não nos pertence’, diz o ditado. O desejo de viver sim. Eros, o construtor de esperança” (SPERBER, 2009, p. 182). Diante do desejo de viver, é preciso reavivar a promessa a cada dia, reavivar os meios que permitam uma existência alegre. Caminhar rumo à responsabilidade sobre si para que se possa perceber, de forma mais íntegra, o outro. A superação pode ser notada na atividade de criar, ou analisada como tema parcial ou integral de trabalhos artísticos e textos literários. Pode ser estendida também para o receptor, aquele que suspende a descrença para ouvir o fim da história.

O ato de recuperar a própria voz corresponde à criação autoral. A expressão singular mostra um testemunho de seu tempo pelo artista. O espectador-autor, ao se aventurar pela “floresta de coisas e signos”, cria também a sua própria história, conforme mostrou Rancière. Como em uma Fita de Moebius, arte e vida se encontram: o indivíduo se torna, assim, um autor de sua própria vida.

■ Conclusão

■ CONCLUSÃO

Apresento uma revisão dos principais pontos dos capítulos da tese, a fim de concluir a pesquisa em torno da hipótese apresentada.

No **prelúdio**, apresentei uma revisão sobre os múltiplos sentidos da palavra *performance*. Da discussão desenvolvida, destaco a ideia de transformação, expressa nos conceitos *liminar* e *liminóide*. Conforme mostrado, Turner, ao investigar as proposições de Van Gennep a respeito dos *ritos de passagem*, percebe que, nas sociedades tradicionais, tais ritos levam a uma transformação permanente do sujeito. O termo *liminar* expressa a criação de condições especiais, nos ritos de passagem, para o despojamento de papéis sociais e hábitos perceptivos, corporais, mentais. Turner adapta o termo e a ideia para as sociedades modernas, propondo a palavra *liminóide*.

O *liminóide* implica em um acontecimento e se diferencia do *liminar* por um caráter lúdico, experimental e crítico; corresponde a uma experiência transformadora, geralmente desvinculada de uma tradição. O *liminóide* se refere a experiências individuais como o jogo, a representação, o esporte, o tempo livre, a arte, que se encontram fora de atividades culturais regulares, como o trabalho ou os negócios; ou seja, situações que podem ser estudadas como *performance*. As fases dos ritos de passagem – *separação, margem ou liminaridade e reagregação*, indicadas por Van Gennep, tornam-se, no conceito de *drama social*, desenvolvido por Turner: *ruptura, crise, reparação, reintegração ou cisma (divisão)*. As artes da *performance*, práticas *liminóides*, apresentariam principalmente a terceira fase do drama social, ou seja, o **estágio de reparação**. Essa ideia condiz com outro conceito de Turner, de *communitas*, como *um senso de harmonia com o universo*, uma **experiência relacional**.

Com uma linha de pensamento parecida, já que baseia-se em Turner, Fisher-Lichte indica um **poder transformador da performance** e a possibilidade de **reencantamento com o mundo**. Elabora suas ideias utilizando também o conceito de *autopoiese*, que sugere a autonomia e capacidade do organismo vivo de conservação, numa relação de retro-alimentação constante em prol da vida. Para Fisher-Lichte, a *performance* implica numa relação cinestésica e de produção

de sentido permanente, gerando um *looping* entre o espectador e o *performer*, que nomeia como *autopoietic feedback loop*.

Rancière, por sua vez, defende a **emancipação do espectador**. Afirma que uma *performance* não ensina algo ao espectador, aquilo que é visto será traduzido por quem vê e apropriado; o espectador transforma o que vê em uma história sua.

Indico que tais conceituações contribuem para **valorizar o potencial criativo do indivíduo e o caráter igualitário da arte, como forma de conhecimento**. E, nesse sentido, a *autopoiese* pode ser considerada como uma força de construção, que instiga a emancipação.

Em seguida, **no capítulo um**, apresento um estudo sobre as principais inovações que o grupo *Judson Dance Theater* inaugurou. Conforme dito, perguntou-se o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser considerado como dança. Realizou-se uma crítica à arte de mercado. Buscaram-se movimentos cotidianos para a composição da cena de dança. Voltou-se a atenção para a relação entre o espectador e a obra, mediados pela dinâmica entre movimento, espaço, tempo e duração. Evitou-se uma construção representacional. Elaborou-se um **pensamento estético não-hierárquico**. Buscou-se, também, destituir a dança de relações hierárquicas. Procurou-se valorizar o dançarino enquanto criador, independentemente do coreógrafo, **indicando processos de criação autorais**.

Na mesma época do trabalho do *Judson Dance Theater*, aumentou-se a realização de práticas de Educação Somática no treinamento do dançarino. Essas abordagens referem-se a **processos de cura, auto-descoberta e essência do indivíduo**. As práticas referidas podem ser consideradas como um campo de estudos do corpo pela perspectiva da experiência pessoal. Os processos conduzem o indivíduo a **desfazer hábitos de pensamento, sensações, hábitos físicos e de realização de ações**. A fim de desenvolver a propriocepção, que implica em sentir o próprio corpo, o sentido do toque é usado, bem como a visualização, a imaginação e informações factuais sobre a anatomia do corpo. O objetivo é **desenvolver a sensibilidade física e a ação sobre o mundo**. Assim, acredita-se que o movimento pode ser um modo para observar a expressão da mente através do corpo e pode também ser um caminho para realizar mudanças na relação corpo-mente.

Como um desdobramento do trabalho do *Judson Dance Theater*, tem-se os sistemas de improvisação *Six Viewpoints* e os *Viewpoints*. **O ator**, conforme o dançarino, **passa a ser visto como um criador**. Influenciado pelo *Judson Dance Theater*, os sistemas também buscam destituir relações hierárquicas na cena e na criação. Além disso, **intenciona-se investigar a criatividade**, como uma imersão no desconhecido.

Esses pontos indicam a *performance* como um **trabalho sobre si**, que pode conduzir à criação de trabalhos autorais. Nesse sentido, indica-se a **importância do estímulo à pulsão de ficção** (SPERBER, 2009). A **capacidade inata do ser humano de criar** mostra-se como um **recurso para apreensão do conhecimento, repetição, re-significação, mudança de padrões emocionais, elaboração de eventos vividos e emoções profundas**. Logo, a **capacidade de superação**: elaborar a alegria, a tristeza, numa aproximação à pulsão de vida e distanciamento da pulsão de morte. É uma ação de resistência e de procura pela transformação, que pode ter como produto a criação de um texto indicando a **importância da autoria**. Da mesma forma que a efabulação e a encenação simples podem conduzir à autoria de textos literários, o estímulo à *pulsão de ficção* pode levar também à **criação complexa de imagens plásticas, visuais, sons, movimentos no espaço e ações, por meio do corpo e da voz**. O estímulo irrestrito à *pulsão de ficção* proporcionaria um **“melhor contato afetivo com a realidade”**.

As análises que se seguem ao capítulo um, de trajetórias e obras dos artistas Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz, discorrem sobre práticas que privilegiam **o trabalho sobre si mesmo e o potencial individual de criação**, ressaltando a importância do *performer* como **eixo da criação artística**, bem como valorizando a **autoria**.

No **capítulo dois**, apresento a trajetória da artista **Lygia Clark**, passando por todas as fases de sua carreira e mostrando o desenvolvimento de sua obra. Destaco alguns trabalhos e pontos específicos. Em geral, mostro que na obra de Clark, há um discurso que concerne tanto à questão da **participação do espectador-autor**, quanto à presença do precário, a uma relação com a passagem do tempo, à elaboração de emoções profundas e da sua percepção de mundo. **Parecia buscar incessantemente a liberdade**, por meio da superação de limites internos e convidar o outro a também superar os seus próprios limites, propondo ao espectador-autor **ações ou atividades que ampliassem a percepção do corpo**. Conforme Brett coloca, Clark não se refere à obra de arte e sim, ao seu trabalho como uma **preparação para a vida**.

Essa ideia, do **trabalho artístico como uma preparação para a vida**, pode ser associada ao conceito *pulsão de ficção*. Por meio do estímulo à *pulsão de ficção* - “pulsão de expressão ficcional, portanto artística” (SPERBER, 2009, p. 247) – haveria um conseqüente **amadurecimento do indivíduo e do seu desejo de agir sobre o mundo**. No desenvolvimento da expressão artística **emergiria um testemunho, uma singularidade** e portanto, **características autorais**; o desenvolvimento desses traços pode ser considerado como uma *preparação para a vida*.

Já Godard, chamou a atenção para o fato de que Lygia Clark operava através de sua obra, uma **revolução da percepção** e que, portanto, **atuava na esfera política**. Defendeu que não devemos nos prender às palavras que ela usou na fase final de seu trabalho, que remetem à ideia de terapia. E sim, falar de uma “**clínica política**”, “de algo que iria na direção de uma **transformação daquilo que bloqueia a sociedade... que bloqueia o Eros, que bloqueia o movimento... e de recolocá-lo em jogo**”.

Para Godard, o trabalho de Lygia Clark e também da dança contemporânea busca **suprimir as divisões entre os sentidos** “provocadas pela catástrofe da linguagem, pela história”. Logo, há um trabalho tanto de distinguir os sentidos, quanto de relacioná-los, numa intersensorialidade. O ponto tocado por Godard, da remodelagem, do **religamento da percepção** e do **retorno da atenção aos sentidos e ao espaço** é essencial para um entedimento da dimensão do trabalho com as linguagens artísticas. Pelos próprios exemplos dados, há uma **integração da percepção, da psique e do imaginário com o movimento** e o “estar corporal no mundo”.

Para Sperber, “o desenvolvimento humano, psíquico e do conhecimento parece dar-se e revelar-se pelo uso, em jogos, em cenas, em efabulações, do imaginário e da simbolização” (2009, p. 91). Se há, portanto, um **bloqueio de nossa relação com o mundo**, ou mesmo um **processo de silenciamento do sujeito**, por circunstâncias pessoais ou sócio-culturais, **necessitam-se de operações e práticas que lidem com o despertar da percepção e do imaginário**. Há uma cura que nos falta... Os caminhos para a possível cura devem ser descobertos e atualizados. O trabalho de Lygia Clark mostra-se como um empreendimento nessa busca.

Passando ao capítulo três, apresento a trajetória da artista da dança **Dudude Herrmann**. Apresento sua formação em uma escola de dança moderna e o caminho trilhado a

partir daí, com a abertura de seu próprio Estúdio (EDH), em Belo Horizonte (MG), no qual ministrava aulas e geria uma série de atividades formativas. O ponto central de seu trabalho como artista e professora se dá em torno da **improvisação pelo movimento**. Sua prática e os conceitos que podem ser inferidos da mesma, mostram semelhanças com abordagens de criadores da dança pós-moderna norte-americana.

Sendo assim, apresento características da improvisação, que sofre com a frequente crença de que é uma atividade sem estrutura, uma “forma livre”, que não requer habilidades ou formação. A improvisação como uma composição em tempo real enfatiza **a arte como processo**. Em referências consultadas, defende-se que o tipo de consciência necessária para improvisar é tomada a partir da **disciplina e auto-conhecimento, utilizando habilidades de vida e aplicando diretamente à criação e às artes cênicas**. Essa habilidades seriam, por exemplo, a **capacidade de liderar, de seguir, de agir espontaneamente**, de deixar uma ideia se desenvolver suficientemente para comunicar a outros, **de ser sensível a outras pessoas e ao ambiente**, abandonar estilos e afetações para expressar sentimentos mais honestamente no movimento. O *performer* deve ter um **senso interno de estrutura e disciplina**, mas também, uma **confiança na expressão espontânea de sua própria experiência**. Seguindo esta linha de pensamento, cito falas de Bonnie Bainbridge Cohen, criadora da abordagem somática *BMC-Body-Mind Centering*, que mostra como as práticas de movimento e, especificamente, o Contato-Improvisação podem **despertar memórias profundas** e talvez, até mesmo, subconscientes. Ao praticar o suporte e a queda, por exemplo, há uma **possibilidade de recuperar sensações** e também refazer caminhos, para **uma mudança de padrões de movimento e integração do sujeito**.

Nesse sentido, as práticas de ensino da dança conduzidas por Dudude em seu Estúdio (EDH), **consideravam o ser como “amplo, irrestrito e infinito”** mostrando uma **valorização do sujeito**. Como ex-aluna do EDH, creio que o objetivo de buscar o “**resgate do indivíduo**”, conforme citação do texto de um dos cartazes de divulgação do Estúdio, correspondia a um processo de trabalho que levava os alunos a **perceberem suas capacidades de criar**. Além disso, os estímulos de Dudude eram sempre pautados pela **alegria**, pela **diversão**, pelo **prazer**. Relato, a partir da minha memória, alguns exercícios que eram realizados nas aulas no EDH, percebendo que partiam de uma **sugestão verbal de uma imagem**, que nomeio como **métaphora**

corporal, proposta por Dudude durante sua condução. Em uma das *metáforas corporais* relatadas, por exemplo, – *criar espaço no corpo* - havia a intenção de **mudar hábitos de percepção, de pensamento, de comportamento e físicos**.

Esse tipo de abordagem, conforme mostrado, tem como antecedente a dança pós-moderna norte-americana que, ao investigar o movimento cotidiano e considerá-lo como movimento dançado, se voltou para o **desenvolvimento motor e perceptivo do corpo**, no intuito de **mudar hábitos de pensamento e de movimento**. Outras influências com esse propósito em comum, são as abordagens da Educação Somática. Nessas práticas, o **movimento é reestruturado** a partir de algo que pode ser considerado como **instintivo**.

As **metáforas corporais** e as práticas associadas mostram que Dudude criou uma **metodologia de trabalho particular** - de ensino e como criadora. O eixo estrutural desta metodologia é o **estímulo da imaginação do aluno ou do performer**. A partir da imaginação há um acesso profundo pelo aluno ou *performer* da sua imagem corporal. No momento de **reestruturação da imagem corporal**, há uma descoberta e **reorganização da capacidade de movimentação**. O movimento existe, portanto, como potência que é expandida quando ocorre a visualização individual da *metáfora corporal* sugerida por Dudude. Daí o termo consciência pelo movimento – o trabalho envolve o conjunto corpo-mente. Os exercícios físicos não são realizados sem a imagem criativa.

No **capítulo quatro**, apresento a trajetória do diretor teatral e ator **Enrique Diaz**, que fundou a *Cia. dos Atores* (RJ/RJ) e dirigiu diversos espetáculos com o grupo, por vinte e cinco anos. Esse grupo realizou sua primeira *performance*, a partir de um encontro de amigos, em 1987. O segundo espetáculo da *Cia. dos Atores*, *A Ba A Qu* (1990), contribuiu para o processo de profissionalização do grupo e divulgação de seu trabalho. A peça de teatro físico discutia a questão da procura da linguagem. Baseou-se nas encenações de Robert Wilson e na história de Kaspar Hauser, dentre outras influências. Desse modo, relaciono a questão da superação de dificuldades, de privações e paulatino desenvolvimento da linguagem, presente no caso Kaspar Hauser, à busca por uma linguagem cênica particular, que pareceu caracterizar todo o trabalho da *Cia. dos Atores*.

Em um depoimento citado, Enrique Diaz relatou que a *Cia. dos Atores* foi organizada aos poucos e que viveu o tempo todo pela possibilidade de fazer de novo algo que tinha dado prazer a esse coletivo. Consideravam-se veículos da arte e não possuidores, “(...) **veículos da necessidade do homem de se olhar, de contar e ouvir histórias, de correr o risco, de gargalhar de si mesmo, de passar o tempo, de se perguntar, de arriscar respostas (...).**” A referência à necessidade *de contar e ouvir histórias, de olhar para si mesmo*, bem como ao *prazer do jogo*, **indica a ideia de superação**, despertando o que “(...) as circunstâncias familiares, históricas, sociais e culturais calam, ou reprimem” (SPERBER, 2009, p. 99). O estímulo irrestrito à *pulsão de ficção* (SPERBER, 2009) mostra-se como uma forma de empreender a elaboração do vivido e, também, de se aproximar de um modo de vida que valorize o desejo de expressão do indivíduo pela via criativa. O espetáculo *A Ba A Qu*, da *Cia. dos Atores*, prenunciou aquilo que seria desenvolvido ao longo dos anos por esse grupo: **um equilíbrio de forças entre a autoria coletiva e a autoria individual**. Havia claramente, nos trabalhos do grupo, **a valorização da criação do ator ou performer**. Além disso, a recepção do espectador era considerada como uma parceria com os criadores.

Mostro possíveis relações de influência para as criações da *Cia. dos Atores*, de alguns encenadores, a partir de uma descrição crítica da ópera *Einstein on the Beach*, de Robert Wilson. O que parece se aproximar dos espetáculos de Enrique Diaz, nessa encenação, é o papel da fisicalidade para estruturar a dramaturgia e a cena. E também, a possibilidade de justapor sons, imagens, personagens, vídeos e elementos cenográficos, numa estrutura de colagem. A ênfase é, portanto, na *performance espetacular* (PAVIS, 2010, p. 169). A criação do *performer* se dá a partir do trabalho com o próprio corpo – seja num engajamento físico maior ou na criação de cenas focadas no movimento, na relação com o espaço e com objetos. O caráter de justaposição remete à ideia da relação não-hierárquica entre os elementos cênicos, privilegiada no trabalho do grupo *Judson Dance Theater* e em seus desdobramentos, nos sistemas *Six Viewpoints*, de Mary Overlie e *Viewpoints*, de Bogart e Landau, apresentados no capítulo um desta tese. A relação não-hierárquica entre os elementos, destacada por Overlie, aparece nas composições de peças dirigidas por Enrique Diaz como *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota- tema para um conto curto*.

Em seguida, descrevo e apresento um comentário crítico sobre as peças mencionadas acima, dirigidas por Enrique Diaz. Os textos de Shakespeare e Tchekhov, espelhados, foram o

ponto de partida para as montagens com elementos também espelhados. A mencionada estrutura não-hierárquica dos elementos cênicos, nas propostas do *Judson Dance Theater*, no sistema *Six Viewpoints*, de Mary Overlie e nos *Viewpoints*, de Bogart e Landau, pode ser notada nas duas encenações. E também, a característica de justaposição de elementos cênicos, típica das encenações de Robert Wilson. A começar, pela característica de revezamento de personagens entre os atores. Além disso, a composição da cena, nos dois espetáculos, estabelece um diálogo entre o teatro, a dança, as artes visuais e a literatura dramática, sem o privilégio de uma linguagem sobre a outra. Isto porque, podem-se verificar nas cenas dos dois espetáculos os fatores de mesmo peso: ação, movimento, visualidade e plasticidade, palavra e som.

Como um todo, o discurso dos espetáculos, dado pelo conjunto dos corpos dos *performers*, dos objetos transformáveis e dos vídeos, remete à precariedade e à ideia de que todos os elementos têm um aspecto de pouca durabilidade; é uma cena transitória. Ao mesmo tempo, por reunirem elementos de visualidade e plasticidade (imagem e materiais expressivos), sonoridade e corporeidade (ação e movimento, imagem, palavra e som), bem como de sentido lógico (discurso encadeado dos textos), **os espetáculos oferecem aos *performers* e aos espectadores uma gama de estímulos perceptivos.**

No restante do capítulo, discorro sobre práticas conduzidas pelo diretor Enrique Diaz no processo de criação que estimulavam os atores a criar a partir de seus confrontos particulares com os textos das peças, relacionando questões pessoais, experiências de vida, ao **jogo cênico**. A concepção da cena como um jogo mostrou-se como um ponto fundamental. Os dois espetáculos – *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota*, foram construídos valendo-se do procedimento dos *workshops* – criação de cenas pelos atores, apresentadas ao restante do elenco e à direção. Isso pode ser entendido como uma forma de comentário ou posicionamento dos atores a respeito dos textos originais das peças. Ora, esse comentário só é possível quando um ator se coloca em confronto como sujeito frente à narrativa. Daí, mais uma vez, a relação com a autoria – os atores conceberam as cenas criando jogos com os elementos de visualidade, sonoridade, corporeidade e palavra, organizando-os conforme aquilo que tinham a dizer. Apresentaram uma espécie de testemunho, no qual as suas relações com o mundo se revelam. A criação de um espetáculo teatral mostra-se como um exercício profundo da procura por uma linguagem para percepções

sutis sobre o vivido, o visto, o imaginado. Indica também uma necessidade, uma *pulsão*: recorre-se à ficção para uma transformação interna e para o ato de comunicar.

O teatro pode ser considerado como uma das expressões ao vivo (*live art*) da *suspensão da descrença*, adaptando o conceito de Coleridge. A atitude do leitor ou do espectador ao aceitar o contrato e acreditar temporariamente naquilo que é narrado, suspendendo o juízo crítico, mostra a força da ficção. Não só os artistas da literatura ou da cena precisam da ficção, mas também quem a vê, lê, recebe. Há um prazer implícito a essa ação de saber que o que é visto ou narrado não é real; para saber o fim da história (mesmo que não haja um enredo linear), suspende-se a descrença. Aceita-se a magia. Dessa maneira, restaura-se um comportamento (conforme o conceito de Schechner, *restored behavior*), aquele da infância, confirmando a hipótese de Sperber que defende que, antes mesmo da aquisição plena da linguagem, representa-se para elaborar um evento vivido ou uma emoção profunda. Nesse sentido, ocorre, conforme quer Fischer-Lichte (2008), um *reencantamento com o mundo*.

A estética e poética dos trabalhos de Lygia Clark, Dudude Herrmann e Enrique Diaz apresenta uma visão de mundo, um discurso sobre o tempo em que vivem ou viveram. A obra atua como um meio para a recriação de si mesmos, para estabelecer modos de existência. Esses artistas criaram frestas e caminhos, escapando a enquadramentos sociais e mesmo à institucionalização da prática artística. Cada um desses criadores buscou a sua voz, como um autor de uma obra que presta um testemunho sobre a existência. E estimulou o resgate das vozes, por meio de práticas pedagógicas ou de trabalhos que dependiam da realização de uma ação pelo espectador. Esses argumentos, que resumem os principais pontos apresentados nos capítulos da tese, indicam aproximações possíveis entre *performance*, autoria e cura.

Antes da conclusão, aponto que a capacidade de superação, autopoietica, mostra o resgate de um potencial de vida pelo indivíduo. Ocorre assim, uma “mudança de direção”, da pulsão de morte e da negatividade para a pulsão de vida e positividade. Não parece existir uma cura definitiva e sim, um processo de cura, que instrumentaliza alguém para que não perca a “promessa feita a si mesmo”, a sua singularidade e crença no próprio potencial criativo, na existência.

A superação pode ser notada na atividade de criar, ou analisada como tema parcial ou integral de trabalhos artísticos e textos literários. Pode ser estendida também para o receptor, aquele que suspende a descrença para ouvir o fim da história. O ato de recuperar a própria voz corresponde à criação autoral.

■ *Após a conclusão*

As primeiras orientações para esta pesquisa indicaram que eu tentasse recuperar a minha memória como aluna de Dudude Herrmann e que o trabalho partisse dessa experiência em seu Estúdio. Ao longo do caminho, conheci as ideias da teoria Erika Fischer-Lichte, que propõe uma conceituação em torno da *estética do performativo*. Frequentando as disciplinas na UNICAMP, dialogando com outros professores e seguindo a indicação do parecerista da Bolsa FAPESP, de uma possível extensão do projeto, decidi incluir um artista a mais na investigação. Com o intuito de manter o foco na produção artística brasileira, optei pela obra da artista Lygia Clark, cujas propostas podem ser investigadas sob o ponto de vista da *estética do performativo*.

No momento da qualificação, apresentei breves descrições e indicações de análises das obras de Dudude Herrmann, Enrique Diaz e Lygia Clark. As propostas de Clark apresentaram a possibilidade de investigar uma ideia que surgia: uma relação entre *performance* e cura. Isto porque, em vários seminários do grupo de orientandos, discutimos o conceito *pulsão de ficção*, cunhado pela orientadora desta tese, Dra. Suzi Frankl Sperber. Esse conceito me encantou pela ideia de que o ser humano possui uma necessidade inata de criar. Aos poucos, o conceito se mostrou ainda mais coerente, por defender um caminho de superação de emoções profundas e eventos vividos, pela via da criação artística.

Em 2012, obtive aprovação de dois *papers* enviados à conferências na Inglaterra. Fazendo uso dos recursos da reserva técnica da bolsa FAPESP, fui aos eventos realizados na *Chichester University* e *Leeds University*. O primeiro foi um seminário menor, voltado para o tema da Educação Somática nos estudos da dança e o uso da tecnologia. E, mesmo com sua curta duração, contou, por exemplo, com a presença da dançarina Nancy Stark Smith, da primeira

geração do Contato-Improvisação. A segunda conferência, um grande evento, da associação *PSI – Performance Studies International*, levou a encontros interessantes, por exemplo, com a minha orientadora de Mestrado, após exatos sete anos. Logo após o retorno de Londres, recebi aprovação de um novo projeto enviado à FAPESP, dessa vez no programa BEPE – Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior. Em setembro de 2012, parti para Nova York.

Fui recebida como Pesquisadora Visitante no *Martin E. Segall Theatre Center*, ligado ao programa de Pós-Graduação em Teatro da *CUNY – City University of New York*. Numa ocasião excepcional, o programa recebeu dez pesquisadores visitantes. Passou-se a organizar assim, seminários desses pesquisadores. Alguns deles contaram com a presença do Dr. Marvin Carlson, de teoria teatral e recebi orientação, pelo período de seis meses, da Dra. Jean Graham-Jones, cujos interesses recaem sob o teatro latino-americano. A universidade ofereceu aos pesquisadores escritórios para trabalhar e acesso aos recursos integrados das bibliotecas dessa instituição, da cidade de Nova York e de outras universidades. Além disso, havia um programa de palestras e debates sobre teatro, todas as noites de segunda-feira, que podiam ser assistidos. Consultei os acervos da *New York Public Library*, principalmente, da biblioteca especializada em artes cênicas e da biblioteca especializada em arte e arquitetura.

Além de participar das atividades da CUNY e de utilizar sua infra-estrutura, frequentei diversos *workshops* de dança e de teatro, em outras instituições, com Roberta Carrieri (*Odin Theater*), Mary Overlie (*Six Viewpoints*), Simone Forti (dança), Ishmael Houston-Jones (improvisação), Bonnie Bainbridge Cohen (*Body-Mind Centering*). Pude assistir a um número considerável de espetáculos, além de mesas redondas, palestras e vídeos, como a remontagem da ópera *Einstein on the Beach*, de Robert Wilson. Tive o privilégio de assistir a um espetáculo de Peter Brook, seguido de debate com a plateia. Foi memorável assistir à uma mesa redonda com a presença do dramaturgo Edward Albee e Marie-France Ionesco, filha de Ionesco. E também à um espetáculo da *Tantztheater Wuppertal* e o debate com os dançarinos da companhia de Pina Bausch. Assistir ao espetáculo da *SITI Company* e a um debate sobre tragédia grega com Anne Bogart. Ver de perto as peças do grupo *Brother, Bread and Puppet Theater* e do *Living Theatre*, ícones do teatro experimental norte-americano, dos anos de 1960. Em meio à essa rica programação, soma-se o acesso à museus de arte como o *MOMA – Museum of Modern Art* e o *MET – Metropolitan Museum of Art*. Junta-se também a vivência no *Brooklyn* e o contato com as

pessoas. Mas o mais determinante para os rumos da pesquisa, certamente foi a programação de 50 anos de aniversário do grupo *Judson Dance Theater*, seminal na dança pós-moderna norte-americana, dos anos de 1960. Na programação promovida pelo estúdio de dança *Movement Research*, uma série de vídeos, palestras, debates e *performances*. Assim, assisti ao vivo à *performances* de Simone Forti, Yvonne Rainer, Meredith Monk, David Gordon, Deborah Hay e outros. Toda a “matéria” estudada em Campinas, do livro *Terpsichore in Sneakers*, de Sally Banes, sobre a dança pós-moderna norte-americana, de repente, se mostrou ao vivo diante de meus olhos.

Voltando ao Brasil, tive mais dez meses para escrever a tese. Particpei de outro congresso no exterior, da *IFTR – International Theatre Research*, em Barcelona, Espanha e outros, no Brasil. Em um evento na UNICAMP, apresentei uma comunicação determinante para os rumos da pesquisa.

Nesses caminhos, cheguei assim à finalização da escrita da tese. Em cada capítulo, tentei compartilhar com o leitor a experiência nos Estados Unidos. Ao longo do texto, desenvolvi aproximações entre *performance*, autoria e cura, desdobrando o conceito *pulsão de ficção* (SPERBER, 2009). No entanto, é essencial voltar às primeiras indicações de orientação para concluir esta jornada. Foi pedido que eu resgatasse as minhas memórias como aluna do Estúdio Dudude Herrmann, já que esse fato era aquilo que fazia meu olho brilhar, era o que mais aparecia em minha fala. Mais do que um memorial sobre as aulas de Dudude Herrmann, penso que essa tentativa de resgate mostra a importância que o ambiente do Estúdio teve em minha trajetória.

Devido à experiências prévias em minha formação como atriz-criadora e contexto familiar, eu escolhi a tarefa de escrever sobre três linguagens artísticas – dança, teatro e artes visuais. O ponto de vista foi determinado pelo ambiente no qual obtive uma parte importante de minha experiência: um espaço de experimentação a partir do movimento corporal. As falhas que por ventura existam nas análises de obras de cada uma dessas linguagens, se devem à falta de especialização. A contribuição pretendida corresponde à aquela que inspirou o projeto inicial: o hibridismo das linguagens artísticas - que apareceu, na verdade, em meu olhar para essas trajetórias e obras.

Para finalizar esse vôo criativo, me aproprio das palavras de Stoklos:

Daqui vai este fax, de nossa resistência, de nossa coragem em andar com nossos próprios pés. Daqui te mando esta mensagem, ingênua e forte como esperança e fé, através do ofício que assumi: meu teatro, que neste momento, em 1992 [em 2014], religa-se ao teatro de Arena dos anos sessenta, ao teatro Oficina dos anos setenta, e a todos os momentos áureos em que o teatro brasileiro esteve na ponta de lança da consciência brasileira. (...) Reassumo assim o teatro brasileiro como vetor a reensinar o prazer do pensamento audaz, da responsabilidade, da reflexão a fundo, da emoção inteligente, criativa, da urgência e viabilidade da liberdade, práxis, revolução. Este momento histórico assumo em meu nome, pelo exercício vital amadurecido continuamente à minha profissão de fé, de coerência e independência, através desse meu teatro que espero, seja essencial, como a vida, porque enquanto a tivermos, a vida, a possibilidade existe. E a única possibilidade a que todas as reflexões nos levam é: amor, matéria-prima da vida.

- 500 anos: *um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* -

(STOKLOS, 1992, p. 60-62)



Occupy Wall Street Anniversary 2012 - New York (foto da autora)

Fim.



Referências bibliográficas e audiovisuais

Livros

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo** – e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética**. São Paulo: Editora da USP, 1995.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BALES, Melanie e NETTL-FIOL, Rebecca. **The body eclectic** – evolving practices in dance training. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- BAINBRIDGE-COHEN, Bonnie. **Sensing, Feeling and Action** – The experimental anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, 1993.
- BANES, Sally. **Subversive Expectations** – Performance Art and Paratheatr in New York, 1976-85. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
- **Terpsichore in sneakers** – Post-Modern Dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.
- **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.
- BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- BERLEANT, Arnold. **Re-thinking Aesthetics** – Rogue Essays on Aesthetics and the Arts. Burlington: Ashgate, 2004.
- BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. Londres: Whitechapel Gallery, 2006.
- BOGART, Anne. **Conversations with Anne** – twenty-four interviews. Nova York: Theater Communications Group, 2012.
- BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book** – A Practical Guide to Viewpoints and Composition. Nova York: Theatre Communication Group, 2005.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- **O ator compositor – as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- BRETT, Guy. **Brasil Experimental** – arte/vida: proposições e paradoxos. (org. Kátia Maciel). Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.
- CARLSON, Marvin. **Performance** – a critical introduction. Nova York e Londres: Routledge, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Espinosa** – uma filosofia da liberdade. São Paulo: Ed. Moderna, 1995.
- CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. Marilene Martins – a dança moderna em Belo Horizonte. In: ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Personalidades da Dança em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. n. 6.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DIAZ, Enrique et al. (Org.). **Na Companhia dos Atores** – ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Senac-RJ, 2006.
- DIXON, Michael e SMITH, Joel A (Ed.). **Anne Bogart Viewpoints**. NH: Smith and Kraus, 1995.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Ed. Atlas, 1994.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Cartas: 1964-1974** – Lygia Clark/Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Show and the Gaze of Theatre: a European perspective**. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- . **The transformative power of performance** – a new aesthetics. Londres e Nova York: Routledge, 2008.
- FOSTER, Susan Leigh. **Reading Dancing** – Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 1989. (a)
- . **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (b)
- FRANKO, Mark. **Dancing Modernism/Performing Politics**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GELEWSKI, Rolf. **Ver, ouvir, movimentar-se**. Salvador: Nós Editora (Ananda-educação), 1972/3.
- GOODMAN, Lizbeth e GAY, Jane de. **The Routledge Reader in Politics and Performance**. Londres: Routledge, 2000.
- GREINER, Christine. **O corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.
- HERRMANN, Maria de Lourdes Tavares (Dudude) et al. **Caderno de notas – a poética do movimento no espaço de fora**. Belo Horizonte: [s.n.], 2011.
- ISAACSSON, Marta, et al. (Org.). **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: ABRACE, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOXLEY, James. **Performativty**. Londres e Nova York: Routledge, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: Olympio, 1998.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos – Autopoiese – a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Ed. da USP, 1992.
- MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- NAVAS, Cássia. et al. (Org.). **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE/CNPQ, 2010.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- **A encenação contemporânea – origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PETERS, Michael. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença** (uma introdução). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda** – Meyerhold e a cena contemporânea. Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem: Rio de Janeiro, 2006.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

-. **The Emancipated Spectator**. Londres e Nova York: Verso, 2011.

REINELT, Janelle G. e ROACH, Joseph R. **Critical Theory and Performance**. University of Michigan Press, 2007 (revised edition).

RICOEUR, Paul. **Living up to Death**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Mediafashion (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 11), 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. Nova York: Picador, 1966.

-. **Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors**. Nova York: Picador, 1989.

SPERBER, Suzi. **Contadores de Histórias da Amazônia Ribeirinha**. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2012.

-. **Ficção e Razão** – uma retomada das formas simples. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2009.

-. O diálogo entre mesmidade (identidade e genética) e a ipseidade, responsável pela ética – ou, de uma alteridade constitutiva da responsabilidade na relação Eu-Tu. *Correlatio*. Brasil, 15, jun. 2009b. Disponível em: <<http://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/967>>. Acesso em: 17 Mar. 2012.

-. **Identidade e Alteridade**: conceitos, relações e a prática literária. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2008.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEINMAN, Louise. **The Knowing Body** – the artist as storyteller in contemporary performance. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

STOKLOS, Denise. **500 anos** – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda., 1992.

STOPPARD, Tom. **Rosencrantz and Guildenstern are Dead**. Londres: Faber and Faber, 2000.

TCHEKHOV, Anton. **A gaiivota**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço** – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Catálogos

- ARTE =/ VIDA – ACTIONS BY ARTISTS OF THE AMERICAS 1960-2000. El Museo del Barrio. Nova York: 2008. 317p. (ed. Deborah Cullen). (www.elmuseo.org).

Texto neste catálogo:

CALIRMAN, Claudia. **Naked Man, Flaming Chickens: A Brief History of Brazilian Performance Art**. (102-113).

- BRAZIL BODY AND SOUL. Guggenheim Museum, Nova York: 2001 (ed. Edward J. Sullivan).

Texto neste catálogo:

MILLIET, Maria Alice. **From Concretist Paradox to Experimental Exercise of Freedom** (p. 388-396).

- GEOMETRIC ABSTRACTION: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection (Abstracción Geométrica: arte latinoamericana en la colección Patricia Phelps de Cisneros). Cambridge: 2001. 259p. Catálogo de exposição exibida no Fogg Art Museums, Harvard University Art Museums.

Textos no catálogo GEOMETRIC ABSTRACTION:

ALAIN-BOIS, Yves. **Some Latin Americans in Paris** (p. 77 – 103)

HERKENHOFF, Paulo. **Divergent Paralles – Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism** (p. 105- 131)

Documentos: Manifesto Ruptura; Manifesto Neoconcreto (Ferreira Gullar); Lygia Clark-Hélio Oiticica Cartas (152-161).

- LYGIA CLARK. Fundació Antoni Tàpies de Barcelone: catálogo da exposição Lygia Clark. Barcelona, 1998. 362p.

- LYGIA CLARK: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Pinacoteca do Estado de São Paulo: catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro, 2006. 98 p.
- MOVE: choreographing you: catálogo de exposição na Hayward Gallery, London (13 oct. 2010 – 09 jan. 2011); Haus der Kunst, Munich (10 feb. – 15 mai. 2011); Kustsammlung Nordherin-Westfalen, Dusseldorf (16 jul. – 25 sep. 2011). Cambridge: The MIT Press, 2011. (ed. Stephanie Rosenthal)
- THE EXPERIMENTAL EXERCISE OF FREEDOM (Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: catálogo de exposição. 1999. (org. Rina Carvajal e Alma Ruiz) (com textos de Rina Carvajal, Catherine David, Suely Rolnik, Alma Ruiz, Sônia Salztein, Osvaldo Sánchez).
- TRINTA ANOS DE 68: 26 de março a 7 de junho de 1998 (Lygia Clark et al). Rio de Janeiro, RJ: Centro Cultural Banco do Brasil. 1998.

Capítulos de livros

- AUSLANDER, Philip. The surgical self – body alteration and identity. In: -. **From Acting to Performance** – essays in modernism and postmodernism. London: Routledge, 1997.
- BOGART, Anne. Stereotype. -. In: **A director prepares** - seven essays on art and theatre. London: Routledge, 2001.
- COUNSELL, Colin. Postmodernism and Performance Art. In: -. **Signs of Performance** – an introduction to twentieth-century theatre. London: Routledge, 1996.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: -. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FÉRAL, Josette. What is left of performance art? Autopsy of a function, birth of a genre. In: **Discourse 14.2** – Theoretical Studies in Media and Culture (Performance Issue (s)) – Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality). New Jersey: primavera, 1992. p. 142-162.
- FOUCAULT, Michael. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ditos e Escritos** – Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-293.
- FRIED, Michel. Arte y objectualidad. In: -. **Arte y objectualidad: ensayos y reseñas**. Madrid: A. Machado, 2007. p. 173-194.

KIRBY, Michael. El Nuevo Teatro. In: -. **Estética y arte de vanguardia**. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1976. p. 61 a 85

-. On acting and Not-acting. In: ZARRILI, Phillip. **Acting (re) considered** – a theoretical and practical guide. London: Routledge, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: -. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 13-46.

NETTL-FIOL, Rebecca. Somatics: a current moving the river of contemporary dance – an interview with Martha Myers. In: NETTL-FIOL, R.; BALES, Melanie (Ed.). **The Body Eclectic – evolving practices in dance training**. Chicago: University of Illinois, 2008. cap. 7, p. 89-133.

PAXTON, Steve. Improvisation is a word for something that can't keep a name. In: **Moving history/dancing cultures** – a dance history reader. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

PUCHNER, Martin. Introduction. In: -. **Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, intro., p. 1- 28.

QUILICI, Cassiano Sydow. O “contemporâneo” e as experiências do tempo. In: NAVAS, Cássia et al. (org). **Ensaio em cena**. Salvador: ABRACE, 2010. p. 24-33.

SUQUET, Annie. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques et al. (org). **História do corpo** – As mutações do olhar. O século XX. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

TODD, Mabel E. Function and form in human dynamics. In: -. **The thinking body – a study of the balancing forces of dynamic man**. Princeton, New Jersey: Princeton Book Company, 1972. p. 1-24.

TURNER, Victor. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: SCHECHNER, Richard e APPEL, Willa. **By means of performance** – intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, cap. 1, p. 8 a 18.

Artigos

ANDERSON, Jack. Dance: Steve Paxton's improvisations. **Contact Quarterly**, Spring/Summer, 1981 (Review from The New York Times, November 1979).

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. São Paulo: **Folha de S. Paulo** – Mais, 27 de agosto de 2000, p. 11 – 13.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Disponível em: <<http://www.anped.org.br>>. Acesso em 01 de abr. 2010.

BRANDSTETTER, Gabriele. The crisis of representation. **Ballet International Tanz Aktuell**. -, p. 44 – 48, set. 1994.

BRETT, Guy. In search of the body. **Art in America**. New York, vol. 82, n.7, p. 56-63 e p.108, jul. 1994.

CARLSON, Marvin. The Resistance to Theatricality. **Substance**. New York, vol. 31, n. 2 e 3, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. **Moringa –artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n.2, p. 131-142, jul./dez. de 2011

CLARK, Lygia: Nós recusamos. Disponível em: < <http://www.lygiacklark.org.br/defaultpt.asp>>. Acesso em: 01 jan. 2012. (a)

- Nós somos os propositores. Disponível em: < <http://www.lygiacklark.org.br/defaultpt.asp>>. Acesso em: 01 jan. 2012. (b)

CORNAGO, Óscar. Teátrica pagã: diálogos de Jean-François Lyotard com a cena. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 371-381, 2009.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Revista Cadernos de Campo - USP**, São Paulo, n; 13, 2005, p. 163-176.

DELEUZE, G. O ato de criação. Disponível em: <http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br>. Acesso em: 01 mar. 2012.

DIÉGUEZ, Ileana. De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro transcendido. **Artea**. Disponível em: <<http://www.arte-a.org>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

DWORIN, Judith. Improvisation in Performance. **Contact Quaterly**. Spring/Summer, 1981.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. Disponível em: <<http://projeto-phronesis.wordpress.com/2011/06/23/ricardo-fabbrini-o-fim-das-vanguardas/trackback/>>. Acesso em: 01 jul.2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-209.

FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. Disponível em: <<http://www.theaerkulturch.de>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

FUGANTI, Luís. Corpo em devir. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 67-76, 2007.

GARROCHO, Luiz Carlos. A Projetista: uma política do desejo. Disponível em: <<http://olhodecorvo.redezero.org>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

GREINER, Christine. A desfronteirização das metáforas ontológicas no corpo artista. **Territórios e Fronteiras da Cena**. 2004. Disponível em: <<http://kinokaos.net>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

- Estratégias para pensar (e reinventar) as relações entre corpo e poder. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.7, n.1, 2007, p. 103-108.

- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. **October**, New York. n. 8, 1979.
- LYOTARD, Jean- François. O dente, a palma. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, 2011.
- MELE, Claudia et. al. Nossa experiência com a SITI Company. **O Percevejo** online, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo – algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 2, n. 2, 2002, p. 318-325.
- PELBART, Peter Pal. Elementos para uma cartografia da grupalidade. **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.
- QUILICI, Cassiano Sydow. A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator. In: **Territórios e Fronteiras da Cena**. ed. 1, ano 3, 2006. Disponível em: <<http://kinokaos.net>>. Acesso em: 27 abr. 2012.
- Teatro, performance e a “inquietude de si”. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 5, n. 1 , p. 69-77, 2005.
- As “técnicas de si” e a experimentação artística. In: **Ilinx – Revista do LUME**. Campinas, n. 2, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/announcement/view/1>>.
- RAINER, Yvonne. **Some thoughts on improvisation** (excerpt). *Contact Quarterly*. Spring/Summer, 1981.
- RAMOS, Luiz Fernando e FERNANDES, Sílvia. Diálogo da gaiivota. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 225-228, 2007.
- REINELT, Janelle. The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality. **Substance**. Vol. 31, n. 2 e 3, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 01 abr. 2011.
- SPERBER, Suzi. O diálogo entre mesmidade (identidade e genética) e a ipseidade, responsável pela ética – ou, de uma alteridade constitutiva da responsabilidade na relação Eu-Tu. **Correlatio**. Brasil, 15, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/967>>. Acesso em: 17 Mar. 2012.
- STRAZZACAPPA, Márcia. A dimensão estética na formação e atuação docente. **Revista Brasileira de Educação**. Disponível em: ,<http://www.anped.org.br>. Acesso em: 01 abr. 2011.
- Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Revista Repertório Teatro e Dança** – Corpo e Cena. Revista do PPG em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, ano 12, n. 13, 2009.
- TURNER, Robert. Steve Paxton’s “Interior Techniques”. **The Drama Review**, Nova York, v. 54, n. 3, p. 123-135, outono 2010.

Teses e dissertações

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. 2002. 230f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Porque Lygia Clark?** 2010. 345 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas.

CUNTO MOTTA, Raquel. **Avaliação da imagem corporal durante o processo de Rolfing**. 2003. 117f. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas.

GERALDI, Sílvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana**. 2009. 322 f. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.

LEGON, Elisa. **Devouring Metaphors – Neoliberal Consumption in Argentine and Brazilian Theater**. 2011. 252 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Graduate Faculty in Theater, The City University of New York, Nova York.

MORETTO, Roberto Carlos. **Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz**. 2009. 198f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e Performance: imagens poéticas**. 2011. 233f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da folia de reis**. 2010. 213f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudu Herrmann**. 2010. 166f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte.

SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica – arte como experiência participativa**. 2006. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Outros

MOVEMENT RESEARCH – PERFORMANCE JOURNAL #14;#17; #27/28;#27/28B;#41.

REVISTA CULT – Dossiê e entrevista exclusive Judith Butler - São Paulo: Ed. Bregantini. n. 185, ano 16, nov 2013.

Material áudio-visual

ARQUIVO para uma obra-acontecimento. Criação, direção e entrevistas: Suely Rolnik. Entrevistados: Guy Brett, Caetano Veloso, Ferreira Gullar, David Medalla, Lia Rodrigues, dentre

outros. 2002 a 2010. 20 DVDs. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. (Números 00; 01; 07; 17;13;18)

EINSTEIN ON THE BEACH – The Changing Image of Opera. Blue Ribbon, 1986, American Film Festival.

IMPROVISATION ON THE SIX VIEWPOINTS – Mary Overlie. (The New York Public Library).

SIMONE FORTI – an evening of dance constructions – Artpix Notebooks, 2009.

SOMATIC APPROACHES AND ARTISTIC CREATION in a collection created by REM on somatic approaches and their different artistic applications: 1) Introduction – Sylvie Fortin; 2) F. Matthias Alexander – Elisabeth Walker e Lucia Walker, Suzan Holzer; 3) Moshe Feldenkrais – Ruthy Alon e Serge Ricci; 4) Laban/Bartenieff – Kedzie Penfield, Martha Moore; 5) Body, Mind-Centering – Bonnie Bainbridge Choen, Yann Lheureux; 6) Continuum – Emilie Conrad e Linda Rabin; 7) AFCMD (Analysis of the Body in Dance Movement) – Odile Rouquet e Olivier Lefrançois, Nathalie Schulmann e Alban Richard. (The New York Public Library).

TWYLA THARP – Oppositions – film – Dance in America. (The New York Public Library).

Registros das peças:

- *Bing* – Dudude Herrmann
- *Sem – um colóquio sobre a falta* – Dudude Herrmann
- *Na planície, logo montanha, aparece o mar* – Dudude Herrmann
- *A Projetista* – Dudude Herrmann
- *Maria de Lourdes em Tríade* – Dudude Herrmann
- *Como habitar uma paisagem sonora* – Dudude Herrmann
- *O que fazer para o jantar?* – Dudude Herrmann
- *Iphigênia* – Dudude Herrmann
- ◇ *Gaivota – tema para um conto curto* – Enrique Diaz (2 versões)
- ◇ *Ensaio.Hamlet* – Cia. dos Atores
- ◇ *Melodrama* – Cia. dos Atores
- ◇ *A Bao A Qu* – Cia. dos Atores

Filmes:

- *O mundo de Lygia Clark* – direção Eduardo Clark – 27 minutos – 1978
- *Memória do corpo* – direção Mário Carneiro – 28 minutos – 1984

Website e consulta presencial ao acervo:

- **Clark Art Center** – Rua Teresa Guimarães, 35, Botafogo – Rio de Janeiro, RJ

Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark -

<http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

- **Cia. dos Atores** – Rua Manoel Carneiro, 10/12, Lapa – Rio de Janeiro, RJ

<http://www.ciadosatores.com.br>

- **Dudude Herrmann** – Ateliê em Casa Branca, Brumadinho, MG ; eventos no Centro Cultural 104; sua casa, em Belo Horizonte, MG; aulões, em seu Ateliê em Casa Branca, Brumadinho.

<http://www.dudude.com.br>

• Entrevistas realizadas para esta pesquisa:

- **Arnaldo Alvarenga** (Professor do curso de graduação em Teatro e do curso de graduação em Dança da EBA/UFMG) – 20 de setembro de 2011 – Escola de Belas Artes da UFMG - Belo Horizonte.

- **Dudude Herrmann** – 05 de junho de 2010 – Ateliê da artista em Casa Branca, MG e 21 de janeiro de 2011; casa da artista em Belo Horizonte.

- **Ileana Diéguez** (Professora da UAM – México) – 08 de fevereiro de 2012 - Sede do LUME – Campinas.

- **Mary Overlie** (Palestra gravada na *Tisch School of the Arts, New York University*, com seu consentimento) – janeiro de 2013, Nova York.

- **Tica Lemos** (Dançarina da Cia. *Nova Dança 4*) – 19 de novembro de 2011 - Sesc Pompéia – São Paulo.

• Participação em *Workshops* e Simpósio:

- **Os limites da representabilidade – a performance como obra aberta.** Ministrado por Miguel Rubio (Grupo Cultural Yuyachkani) e Ileana Diéguez (UAM) – 24 a 28 de outubro de 2011, em Belo Horizonte (MG) – ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas e CIELA – Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas.

- **Aulas de Dança Contemporânea** – Barracão Teatro, Campinas, SP. Março a junho de 2012.

- **Simpósio O Corpo-em-Arte (Reflexões cênicas contemporâneas).** – 06,07 e 08 de fevereiro de 2012 – Auditório do IEL – UNICAMP.

- **Encontro.Hamlet.** Ministrado por Enrique Diaz – 11 de fevereiro de 2012 – Sesc Belenzinho – São Paulo (SP).

- **Escrita acadêmica em inglês** – 12 de abril de 2012 – Auditório do IEL – UNICAMP (Espaço da Escrita da UNICAMP)

- **Ionesco's Theater and the Absurdist Sensibility** – mesa-redonda com os dramaturgos Edward Albee e Israel Horovitz; a autora Marie-France Ionesco e o diretor teatral Emmanuel Demarcy-Mota. Moderador: Tom Bishop – 05 de outubro de 2012 – New York University Kimmel Center.

- **Iconic Artist Talk – Pina Bausch Legacy** – with Salomon Bausch, Barbara Kaufmann, Dominique Mercy, Robert Sturm e Marc Wagenbach. Moderador: Sharon Lehner – BAM – Brooklyn Academy of Music, New York. 25 de outubro de 2012.

- **Dance of Intentions** – Roberta Carrieri (Oden Teatret) - 7 a 10 de novembro de 2012 – LAVA Studio, Brooklyn, New York.

- **Body, Mind, World, Movement and Language Improvisation** – Simone Forti – 11 de novembro de 2012 – Movement Research, New York.

- **Horizontal Structures** – Mary Overlie – 17 de novembro de 2012 – Fury Theater, New York.

- **Doing It** – Ishmael Houston-Jones – 21 a 25 de novembro de 2012 – Movement Research, New York.

- **On Truth (and Lies) in Greek Tragedy** – 13 de dezembro de 2012 – BAM – Brooklyn Academy of Music, New York.

- **Iconic Talk: Peter Brook** – 18 de janeiro de 2013 - BAM – Brooklyn Academy of Music, New York.

- **Embodying Our Endocrine Glands from a Developmental Perspective** – a Body-Mind Centering Approach to Movement, Consciousness and Well-Being – Bonnie Bainbridge Cohen- 2 a 5 de fevereiro de 2013 – Sacred Space, Berkeley, California.

- David Henry Hwang em conversa com Gregory Mosher e Jean Howard. Rennert Auditorium, the Kraft Center, Columbia University.

● **Participação em Congressos e Reuniões Científicas:**

- III Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais. Comunicação: “Do projeto à realização: em busca de uma poesia cênica”. 2010 – Blumenau, SC.

- VI Congresso da ABRACE. Comunicação: “Paisagens Poéticas: o nome disso é rua”. 2010 – ABRACE – UFRGS, Porto Alegre, RGS.

- Somatics and Technology Conference – University of Chichester, United Kingdom – Paper: “Somatic approaches and the notion of embodiment as tools to analyse Brazilian performances.

- PSI #18 – Performance Studies International: Performance, Culture, Industry – Paper: “Discussing equal opportunities: an analysis of a Brazilian dance piece”.

- Re-Router Performance/ Re-Caminant L'Escena – FIRT/IFTR – International Federation for Theatre Research – 22 a 26 de julho de 2013 – Barcelona, Espanha. Apresentação do paper: “Creative process and teaching: approaches to the body”, General Panel.

-V Colóquio do Centro de Estudos MARGENS: COM O OLHAR NA INTERDISCIPLINARIDADE. Interdisciplinaridade, diversidade, multiplicidade nas Artes: em busca das nucleações de Suzi Sperber - 19 a 23 de agosto de 2013 - IEL-UNICAMP. Comunicação: “Modos de criação: o corpo, a cena, o evento no Brasil”.

- VII Reunião Científica da ABRACE – 27 a 29 de outubro de 2013 – ABRACE – UFMG, Belo Horizonte, MG. Comunicação: “O estímulo à autoria e a criação a partir de saberes básicos”.

- 3º Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA/USP – 07 e 08 de novembro de 2013 - Comunicação: “A cura que nos falta: criação e autoria nas artes brasileiras”. ECA/USP.

● **Espetáculos/Performances assistidos (as) em Nova York:**

- *Ann Hamilton: The Event of a Thread* – Park Avenue Armory

- ...*Como el mosquito en la piedra, ay, si, si, si...*– Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch – BAM
- Brooklyn Academy of Music

- *Dead Man Rises; The Possibilitarians; The Circus of the Possibilitarians* – Bread, Brother and Puppet Theater.

- *Discontinuous Sounds e Las Gravitats* - Aretha Aoki e Benjamin Kimitch

- *Dream of The Red Chamber* – A Performance for a Sleeping Audience – Jim Findlay - The Performing Garage.

- *Einstein on the Beach* – an opera in four acts – Robert Wilson e Philip Glass. Coreografia: Lucinda Childs – BAM - Brooklyn Academy of Music

- *Hamlet* – The Wooster Group (dir. Elizabeth Lecompte) – The Performing Garage

- *House/Divided* – The Builders Association – BAM – Brooklyn Academy of Music

- *Newark (Niweweorce); Set and Reset; I'm going to toss my arms if you catch them they're yours; Homemade* - Trisha Brown Dance Company

- *Rhinoceros*, de Ionesco. Théâtre de La Ville, Paris: Direção: Emmanuel Demarcy-Mota. BAM- Brooklyn Academy of Music.

- *Satisfying Lover and State* – Steve Paxton – MOMA - The Museum of Modern Art

- *The Plot is the Revolution* - The Living Theatre- Atuação: Sílvia Calderoni e Judith Malina.

- *The Show Must Go On* – Jérôme Bel – MOMA – The Museum of Modern Art

- *The Suit* – Peter Brook – BAM - Brooklyn Academy of Music

- *Trojan Women* – SITI Company - BAM – Brooklyn Academy of Music
- New York City Ballet
- New York Orchestra

■ **Platform 2012: Judson Now (Danspace Project) – St. Mark’s Church-in-the-Bowery:**

- David Gordon – The Matter 2012: Art and Archive (Open Rehearsal).
- Deborah Hay Dance Company – As Holy Sites Go/duet
- Meredith Monk – ‘Pioneer Days’: 16 Milimeter Earrings (1966); Selections from Shards: music, images and movement from 1969-1973 (video); Excerpts from Songs of Ascension (2008) (video).
- Simone Forti and Friends – That Fish is Broke
- Yvonne Rainer and Group – We Shall Run (1963); Assisted Living: Good Sports 2 (2011) e Assisted Living: Do you have any money? (Premiere).

● **Workshops e palestras: Judson Dance Theater:**

- *Movement Research: Proposals for Rethinking the Imprint of Judson Dance Theater Fifty Years Later* – (mesa redonda com Yvonne Rainer e Aileen Passloff) - 28 de outubro de 2012, New Museum.
- *MR in Partnership with Anthology Film Archives (Judson Dance Theater’s 50th Anniversary: A Selection of Film and Video)* – (exibição de vídeos de ensaios, documentários e performances do Judson Dance Theater) - 02, 07 e 16 de outubro e 06 de novembro de 2012.
- *Judson Dance Theater in Context 1963-1965 – A Slide Lecture by Barbara Moore* – (palestra) dia 12 de dezembro de 2012.
- *Workshop Judson@50: Simone Forti – Body Mind World, Movement and Language Improvisation* – (ministrado por Simone Forti), dia 16 de setembro de 2012.

■ **Debates e performances - Martin E. Segal Theater Center na CUNY – City University of New York:**

Performances: *Prelude 12 Festival*; incluindo debate com o diretor teatral Richard Foreman.

Debates:

- The O’Neill Center: A Safe Haven for Playwrights – dia 15 de outubro
- The Ecstatic Soul: German Expressionist Dance - an Evening of Film and Live Performance – com o Prof. Mel Gordon (UC Berkeley) - dia 22 de outubro
- Contemporary Haitian Theater: Playwright and Novelist Gary Victor – dia 12 de novembro

- If We Had to Ask for Permission, We Wouldn't Exist: A Brief History of UbuWeb 1996- The Present – Kenneth Goldsmith (criador do website Ubuweb) – dia 26 de novembro

- Polish Theatre Now: Michal Walczak (dramaturgo polonês) – dia 03 de dezembro de 2012

Anexos



o Estúdio Dudu Hermann e a Benvida são os únicos espaços profissionais especializados no ensino contemporâneo, moderno e dança, improvisação, o corpo e o tempo são aliados e desobediência e corpo juntos! Dançar, inventar, criar sua própria escrita corporal pela consciência do movimento produzindo um dance viva e (re)construindo!

Aulas regulares de dança contemporânea
- grupo de indivíduos !!

Sextas de dança + Jam
Módulos de herança/criação, dança contida, sessões de Jam, tudo ao contato

Sala aberta
Espaço para apresentação de trabalhos de dança contemporânea, em caráter de ensaio

Oficinas aulas de dança clássica com o uso do corpo + relax
Sessão nos contatos para contato.

estúdio duduherrmann núcleo de estudos corporais
rua alfonso de guimarães, 62 - sala 313 - belo horizonte, mg | 313433788 | info@benvida.com.br | benvidacom.br

estúdio duduherrmann

Um momento um movimento
A Benvida Cia de Dança e o Estúdio Dudu Hermann estão juntos neste projeto. Encontrar, festejar, celebrar, trazer através da dança trazendo um pensamento de corpo que respira, renova e inventa a sua dança. Um momento Um movimento! Informação do fone artístico, aquecimento de reflexões adjacentes de temas.

estado de dança Contaminar o espaço!
 ticket's Quer dizer - venha / estamos aqui / conquistel brique / provoque / alguma coisa provoque / trabalho de criação dos alunos do estúdio.
 5 minutos Experimento : tempo catatônico e tempo de criação

participem do evento

Elisa Belém + Laura Belém + Daniel Oliveira + Patrícia Siqueira + Isabel Matti + Rúbia Máximo + Marina França + Marta Martins + Guomar Fraga + Nabo Vidigal + Lúcia Cavaleiro + Heloisa Dominguez + Silvana Stein + Silvana Lopes + Guilherme Koepfel + Flávia Lins + Giovanna Sassi + Bernardo Starling + Tarsza Alur + Clarisse Valadores + Mauricio Leonard + Vinícius Maciel + Jaqueline Maia + Isabel Stewart + Paulo Azevedo + Dudu Hermann + alunos

15 de dezembro às 20h
local : centro de cultura de belo horizonte - rua da bahia, 1149, f3277 4384

Estúdio Dudu Hermann - Núcleo de Estudos Corporais - Av. Afonso de Guimarães, 62 - St. Espéncia, 31343-3788

estúdio duduherrmann núcleo de estudos corporais
rua alfonso de guimarães, 62 - sala 313 - belo horizonte, mg | 313433788 | info@benvida.com.br | benvidacom.br

estúdio duduherrmann núcleo de estudos corporais
rua alfonso de guimarães, 62 - sala 313 - belo horizonte, mg | 313433788 | info@benvida.com.br | benvidacom.br

estúdio duduherrmann núcleo de estudos corporais
rua alfonso de guimarães, 62 - sala 313 - belo horizonte, mg | 313433788 | info@benvida.com.br | benvidacom.br

estúdio duduherrmann núcleo de estudos corporais
rua alfonso de guimarães, 62 - sala 313 - belo horizonte, mg | 313433788 | info@benvida.com.br | benvidacom.br

sala aberta
Apresentação de trabalhos artísticos em caráter de ensaios abertos

maio
Sábado, 04, 17:00hs

junho
Sábado, 08, 17:00hs

5 minutos
cinco minutos para ocupar o espaço e com o espaço.
Dudu Hermann, Flávia Lins e Guilherme Koepfel, Simone Farias, Patrícia Martins, Maria Inez Almeida, Giovanna Sassi, Nabo Vidigal, Heloisa Dominguez, Elisa Belém, Marina Machado, Mauricio Leonard, Silvana Lopes.

ENTRADA
admissiones R\$3,00
il admissiones R\$5,00

patrocínio

BENVIDA
estúdio duduherrmann

INFO 31 3463 3788

CICLO DE CONFLUÊNCIAS IDÉIAS DE FRESTA

Benvinda Cia de Dança / Estúdio Dudude Herrmann (EDH) ao longo de todo o ano de 2006 promoveram intensa programação em sua sede, em torno do Ciclo de Confluências - Idéias de Fresta (CC-IF).

Pergunte: o que é o CC-IF? Para nós é a elaboração de um lugar vivo e vibrante de questões (as mais diversas) descomprometidas com resultados e capitais. Um mundo construído de imanências, de afinidades, de acordos atemporais. Mas como entender de fato o que é o CC-IF? Enfim, o nome diz quase tudo, e ainda deixa a fresta por onde outros entendimentos se infiltram. Propomos encontros para discutir, refletir, dançar com pessoas que nos instigam, tratamos o movimento como um discurso e queremos muito nos provocar como indivíduos e artistas deste mundo contemporâneo.

Portanto, seja bem-vindo ao CICLO DE CONFLUÊNCIAS - IDÉIAS DE FRESTA, onde a improvisação, o cruzamento, as linhas de fuga, a fruição, estão atados aos excessos extravagantes de nosso tempo!

As inscrições para os quatro dias do CICLO DE CONFLUÊNCIAS - IDÉIAS DE FRESTA (23 a 26 de novembro de 2006) podem ser feitas no período de 01 a 20 de novembro de 2006, pelo e-mail benvinda@dududeherrmann.art.br - através do site www.dududeherrmann.art.br. O candidato deve enviar uma carta de interesse e um breve histórico profissional. A aceitação de novas inscrições estará sujeita à lotação do espaço. Informações: (11) 3463 3788

ACESSO AO EVENTO: CONTRIBUIÇÃO ESPONTÂNEA, DE ACORDO COM AUTOAVALIAÇÃO DE APROVEITAMENTO.

23 NOVEMBRO

18h Abertura do evento - **A FENDA**
com Adriane Corêa (BH), Paulo Ventura (BH) e Rodrigo Quintela (BH)

Inauguração do Rolo de Papel
Brinde

24 NOVEMBRO

a partir de 14h IDEALIZANDO FRESTAS

Atravessamentos com Agnes Farkasdykst (BH)

14h MESA DE COWUM ACORDO - **DISCUTINDO O NADA COM FLUÊNCIA**
com Marco Paulo Rolfs (BH), Marcos Hill (BH), Marcelo Drumond (BH),
Márcia Mihaes (RJ), Luiz Carlos Ganacho (BH)

16:30h PEQUENO ACONTECIMENTO POÉTICO com Renato Negro (BH)

17:30h CONVERSA: ELOQUÊNCIA ARTAUDNOW com Marcelo Kraiser (BH) e André Lage (BH)

25 NOVEMBRO

9:30h O SER QUE HABITA AS FRESTAS com Luiz Fuganti (SP)

14h ESTRATÉGIAS PARA A INVENÇÃO com Cristiane Paoli Quilo (SP)

17h Momento para o ÔCIO

20h Apresentação do espetáculo de dança **Per que Tô Solo?**,
construído pelos artistas Tarciso Ramos, Gabriela Cristoforo e Ricardo Garcia
Local: Espaço Mananara* (dedicado para o Ciclo de Confluências - Idéias de Fresta)
*Rua Mica, 79, São Lucas - Ingressos a R\$10 inteira e R\$5 meia (lotação máxima: 40 pessoas)

26 NOVEMBRO

10h ACHADOS E PERDIDOS (primeiro tiro de improvisação)
com Benvinda Cia de Dança e convidadas

10:30h ATRAVESSAMENTOS com Luiz Fuganti e Cristiane Paoli Quilo

12h ACHADOS E PERDIDOS (segundo tiro de improvisação)

Brinde Final

Itaú
cultural

LYGIA CLARK

Uma retrospectiva

VISITAÇÃO

sábado 11 novembro (a partir das 16h) e domingo 11 novembro 2012
terça a sexta 9h às 20h
sábado domingo feriado 11h às 20h

11h to 5pm, saturday, september 1 (opens at 4 p.m.) thru sunday, november 11, 2012
sunday thru friday from 9 a.m. to 8 p.m., saturday, sunday, holiday from 11 a.m. to 8 p.m.

[acessível para todas as idades/suitable for all ages]

entrada franca | free admission



em parceria com



patrocinador



patrocinador



patrocinador



patrocinador



patrocinador

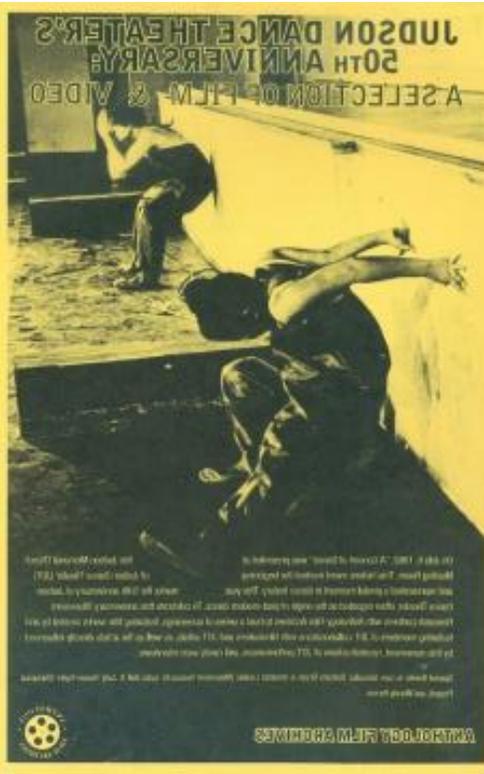


patrocinador



patrocinador

Itaú Cultural | Rua do Carmo, 151 - Centro Histórico de São Paulo - São Paulo, SP - CEP: 01201-000
Tel: (11) 3063-1000 | www.itaucultural.org.br | @itaucultural



OCTOBER:
YVONNE RAINER'S LIVES OF PERFORMERS!
 Judson artist Yvonne Rainer's very personal stories, including film, trace hers to that Pioneer Artist, who saw her choreographer as filmmaker in choreographer again. This screening features her personal film of a performance of a rehearsal, LIVES OF PERFORMERS, looking at the way Rainer for artistic performance work and the film work that she does in film.

Yvonne Rainer LIVES OF PERFORMERS 1972, 21 min, black and white.
 Film.

Yvonne Rainer CONNECTICUT RENAISSANCE OF CHOREOGRAPHY PROJECT - ALTERED DAILY
 1966, 41 min, black and white, color, Commission Street Films.
 + Tues, October 2 at 7 PM.

JUDSON RECONSTRUCTED
 In 1980, DanSpace Project and Renaissance Center collaborated on "The Judson Project", a series of performances dedicated to reconstructing Judson's works with 14 Judson choreographers, including Edward Brounstein, Kerry Shiloff, Lucinda Childs, Phyllis Green, Susan De Palma, Anne Dunn, Simone Forti, Deborah King & Janet Cardiff, Susan Rappaport, Yvonne Rainer, Cassandre Sullivan, Elaine Summers, and John Waring. DanSpace Project and Movement Research present a series of three daily new reconstructions, as well as filmed versions.
 + Sun, October 7 at 3 PM.

JUDSON: SECOND GENERATION AND BEYOND
 Judson had an impact much larger than that of other post-war dance movements. Many artists were drawn to Judson by the ground broken by JDC, either directly or indirectly. This screening takes a look at how the impact of Judson has spread beyond the boundaries of New York City.

Richard Hakala: THE SPACE IN BACK OF YOU 2012, 40 min, black and white.
 This highly visual and visceral documentary investigates the creative life of Suzanne Whangop, a poet, filmmaker, and social activist. Hakala's directorial style and cinematography, and a major influence on Suzanne Hakala's work.
 Film.

Steve Paxton FULL AFTER NEWTON 1971, 21 min, color.
 A reworking of a 11 years performance of Center Performance by Nancy Mack Smith and Steve Paxton.
 + Thurs, October 18 at 8 PM.

NOVEMBER:
JUDSON THROUGH THE EYES OF FILMMAKERS
 JDC was not only a dance movement, it was a laboratory. Artists of various disciplines participated in the movement that gave rise to the Judson era. This screening highlights some of the many collaborations between Judson artists and film artists who were pushing the boundaries of both fields.

Film will include:
Anna Maria DUP / JACQUE / TWO DANCERS (VIDEO) 1968, 21 min, color.
 Film, DanSpace Project & Renaissance Center.

Suzanne Forti: CLOVES (reworked) 2007, 2 min, black and white, color, Renaissance Center.
Simone Forti & Anne Taylor: STATUES 1973, 10 min, color.
Roberta Mangels: WATER METERS 1976, 7 min, black and white.
Steve Paxton: MALKINSEAN 1972, 42 min, black and white.
 + Tues, November 6 at 8 PM.

General Admission
CITY OF CHICAGO
 2012, 10 min, color, Renaissance Center. Renaissance Center will support this screening from the Renaissance Center Foundation. For more information, contact Renaissance Center, 322 N. Dearborn St., Chicago, IL 60610.
 In Manhattan's legendary Lincoln Center, which had become almost entirely non-dance after its closing, we will do a re-run of the performance in its 2008. Dr. Chicago's original to compare Steve Paxton's, a low-angle camera on the run from the low, taking for the film and for several companies. Steve Paxton's film originally called out Mary Arty and Steve Paxton, and clearly, captured by the film. Steve Paxton, a founding member of Judson Dance Theater. To see one of the best dancers from New York and of the 20th century independent film.
 + Tues, November 6 at 7 PM.

ANTHOLOGY FILM ARCHIVES
 32 Second Ave @ 2nd St | NYC • anthologyfilmarchives.org

DANSPACE PROJECT
FALL 2012
PERFORMANCE AND EVENT CALENDAR

SEPTEMBER

5 JOHN CAGE 100th Birthday Gathering
 7 ELAINE SUMMERS in Conversation with Lana Wilson
 8 Conversations Without Walls with STEVE PAXTON
 JACKSON MAC LOW 90th Birthday Celebration and Book Party
 13-15 CLARINDA MAC LOW AND JACKSON MAC LOW
 17 LUCINDA CHILDS
 21-22 CAROLEE SCHNEEMANN
 20 Sorry I Missed Your Show: PLATFORM 2012: Parallel
 27-29 STACY SPENCE
 29 DraftWork: Moriah Evans and Nicole Binzer & Gabrielle Revlock

OCTOBER

1 TRAJAL HARBRELL special showing: Antigone V.
 Production Residency: TRAJAL HARBRELL
 8 Conversation with DAVID GORDON AND WALDA SETTERFIELD
 TRAJAL HARBRELL
 15-20 Production Residency: DAVID GORDON
 18-20 Open rehearsals: DAVID GORDON
 25-27 DAVID GORDON
 27 DraftWork: Malcolm Low and Paloma McGregor

NOVEMBER

1-3 YVONNE RAINER AND GROUP
 8-10 SIMONE FORTI & FRIENDS
 10 Conversations Without Walls: NoMAY Some Sweet Day
 15-17 The Art of Influence
 19 MEREDITH MONK
 29-Dec. 1 DEBORAH HAY DANCE COMPANY

DECEMBER

6-8 MOVEMENT RESEARCH FESTIVAL
 13-15 FOOD FOR THOUGHT
 15 DraftWork: Lily Gold and Kille Swords

DANSPACE PROJECT

32 Second Ave @ 2nd St | NYC | Tel: 212 206 3200 | Fax: 212 206 3201
 Email: info@danproject.org | Web: www.danproject.org
 Website: www.danproject.org or (800) 811-4211

PLATFORM 2012: Jackson Now

DAVID GORDON

The Artist (2012)

October 25-27, 2012 (Thu-Sat) 7PM & 8PM *One show per night*
Admission: \$18 (\$12 Dansepass members)

Open rehearsal: **October 16, 18, & 20 (Thu, Fri, & Sat) 3-8PM**
Open rehearsals are free and open to the public.



Fifty years ago choreographer-director **David Gordon** performed his unique work in a *studio setting* for the first time at the first Concert of Dance at Jackson Church. Fifty years ago he choreographed *The Master*, a group work based on the work of Sadeh in music by photographer-landscape-photographer. A cast of 40 included local artists, MIT students, and *Vivika Turnerfield* who created a duet with Gordon from a cover of *Wagner's opera*. The entire cast sang and danced Gordon's work with *Marceline*.

The Master (2012) is light by *Jennifer Taylor* in *Phil Up Performance Co & Theater* & dance students of *NYU Tisch School of the Arts* & *Vivika Turnerfield* is original movement, music, artistic projection & newly choreographed scenes will premiere at Dansepass, writes Gordon.

As part of Dansepass Project's Choreographic Center Without Walls, in collaboration with the Phil Up Performance Co., Gordon's work is presented exclusively the week of October 25, 2012, during which he holds a series of open rehearsals.

14

PLATFORM 2012: Jackson Now

FRANK RAMER AND GROUP

Academy Living: Social Justice (2011) & Academy Living: The Bookend Day (2012)

November 7-8, 2012 (Thu-Sat) at 8PM
Admission: \$18 (\$12 Dansepass members)



A founding member of Jackson Dance Theater and Dansepass, **Frank Ramer** is one of the first Jackson-Dance and day-to-day movement, leading to a series of performances, visual art, and films.

On this occasion, Ramer presents the premiere of the *Academy Living* series. *Academy Living: The Bookend Day (2012)* and the 2011 work *Academy Living: Social Justice 2* feature mixtures of dance and other movement derived from social justice. Ramer's notable group of performers includes *Pat Carhaman, Emily Linder, Patricia Hoffmann, Bronnawelle Phares, and Noble Sabado*.

Presented in partnership with Dansepass.

15

PLATFORM 2012: Jackson Now

YVONNE FORD & FRIENDS

That Fish is Blue

November 8-10, 2012 (Thu-Sat) at 8PM
Admission: \$18 (\$12 Dansepass members)



Yvonne Ford's Dance Constructions were fundamental to Jackson Dance Theater. Based on improvisation and chance, they were first performed in 1961 in a program at Yale's Davis studio organized by composer La Monte Young with participating artists Jackson Mac Low, Robert Rauschenberg, Philip Corner, and Richard Maxwell.

In this new work, premiering at Dansepass Project, Ford draws on her daily practice of *News Animations* developed in the 1980s. Ford works with guest artists **Luke Johnson** and **Bonnie Givens** in an evening of improvisational moving and speaking. Systems of language and the body in motion play off each other as speaking questions, silences, speculations and bursts of language. Ford, Givens, and Johnson respond to each other as they improvise the *News*. But voice of the world brought to us by the news media, the writings of pivotal thinkers from the past, and their own personal experiences.

16

PLATFORM 2012: Jackson Now

Conversations Without Walls

Influences on Jackson's Social Justice Day

November 10, 2012 (Sat) 1:00PM-5:00PM
Admission: \$10 suggested donation at the door



In collaboration with The Museum of Modern Art (MoMA), Dansepass Project presents a conversation responding to **Barbara Lennett's** MoMA commissioned series *Social Justice Day* (October 13-November 4, 2012). Dansepass Project invites artists, curators, and scholars to respond to the artistic and historic dialogue proposed by *Social Justice Day* performances.

This conversation is held at its performance center by Lennett discussing a wide range of responses including Jackson's influence and divergence after 50 years.

Moderated by Dansepass Project scholar-in-residence **Jean Ang**, joined by **Ralph Lennett** and MoMA Associate Curator **Jeremy Sablosky**, the conversation at Dansepass Project will, in part, address their legacy. Full list of participants to be announced.

All Conversations Without Walls take place at Dansepass Project inside of St. Mark's Church in the Bowery.

17

OCT 15 NOV 4

Some sweet day

THE DONALD G. AND CATHERINE C. ANDERSON FOUNDATION, SECOND FLOOR

Some sweet day is a three-week program of dance performances by contemporary choreographers in the Museum's Marvin Abramson. Each week, the series pairs two from a total of six internationally renowned choreographers in an intergenerational and cross-cultural dialogue about each other's work. Through critically rife, commissioned work, the program demonstrates how the current state of dance can confront a variety of subjects, such as aesthetics, gender, race, and history. Concurrently—by putting a focus on choreography as an indicator that traditionally showcases static objects—Some sweet day argues for the extended potential and possibilities of the theater space.

Each Saturday, the series enacts and creates are present for a response in the Marvin Abramson. The conversations are led by different respondents, including Daphne A. Brooks (Princeton University), Douglas Crisp (University of Rochester), and Brent Hayes Edwards (Columbia University).

Respondent information and contact information are available at www.dgafoundation.org. For more information, contact the Museum at www.dgafoundation.org or call 212-924-2400.

Some sweet day is a three-week program of dance performances by contemporary choreographers in the Museum's Marvin Abramson. Each week, the series pairs two from a total of six internationally renowned choreographers in an intergenerational and cross-cultural dialogue about each other's work. Through critically rife, commissioned work, the program demonstrates how the current state of dance can confront a variety of subjects, such as aesthetics, gender, race, and history. Concurrently—by putting a focus on choreography as an indicator that traditionally showcases static objects—Some sweet day argues for the extended potential and possibilities of the theater space.

AREA 1

STEVE PAXTON

Darkly Love and Now
WED, OCT 17 | 1:00 PM & 4:00 PM
WAL, OCT 22 | 4:00 PM

Steve Paxton (born 1937) is regarded as one of the most significant choreographers of his generation. He created groundbreaking works, or pieces, through his investigations of the Center for Contemporary Performance in 1972, which was founded by his daughter in the name of his late wife, who was a dancer, a choreographer, and a composer. For Steve, dance is a form of play, a form of self-expression, and a form of social interaction. His work is characterized by a playful and often humorous approach to the traditional constraints of dance, such as virtuosity and style, while also embracing the role of the audience as the most important element of his work.

JEROME DEL

The Slow Walk Du Du
WED, OCT 17 | 1:00 PM & 4:00 PM
WAL, OCT 22 | 4:00 PM

Jerome Del (born 1958) is a dancer, choreographer, and a performer. He is known for his work in the field of contemporary dance, and his focus on the body as a site of political and social critique. His work is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. He is also known for his work in the field of theater, and his focus on the relationship between the body and the text.

INTERSTITIAL STEVE PAXTON

Weight of Semantics (Friday)
WED, OCT 23 | 10:00 AM & 1:00 PM

Steve Paxton's work (1937) is a performance piece that explores the relationship between the body and the space. It is a work that is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. The work is a response to the work of the artist, and it is a work that is characterized by a playful and often humorous approach to the traditional constraints of dance.

RESPONSE

WED, OCT 23 | 4:00 PM

Steve Paxton's work (1937) is a performance piece that explores the relationship between the body and the space. It is a work that is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. The work is a response to the work of the artist, and it is a work that is characterized by a playful and often humorous approach to the traditional constraints of dance.

AREA 2

JUSTIN LIVERDELL

What Is Black Music Anyway...Self-Portrait
WED, OCT 17 | 1:00 PM
WAL, OCT 22 | 4:00 PM

Justin Liverdell (born 1980) is a composer and a performer. He is known for his work in the field of contemporary music, and his focus on the relationship between the body and the space. His work is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. He is also known for his work in the field of theater, and his focus on the relationship between the body and the text.

DEAN MARRS AND LAYLAN ALI

Yamato
WED, OCT 17 | 4:00 PM
WAL, OCT 22 | 4:00 PM

Dean Marrs and Laylan Ali (born 1980) are a dance duo. They are known for their work in the field of contemporary dance, and their focus on the relationship between the body and the space. Their work is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. They are also known for their work in the field of theater, and their focus on the relationship between the body and the text.

INTERSTITIAL KEVIN BEAGLEY

I Run My Apartment
WED, OCT 23 | 4:00 PM

Kevin Beagley (born 1980) is a choreographer and a performer. He is known for his work in the field of contemporary dance, and his focus on the relationship between the body and the space. His work is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. He is also known for his work in the field of theater, and his focus on the relationship between the body and the text.

RESPONSE

WED, OCT 23 | 4:00 PM

Kevin Beagley's work (1980) is a performance piece that explores the relationship between the body and the space. It is a work that is characterized by a slow and deliberate pace, and a focus on the relationship between the body and the space. The work is a response to the work of the artist, and it is a work that is characterized by a playful and often humorous approach to the traditional constraints of dance.