

Fronteiras vulneráveis: teatro, performance e dança

Vulnerable borders: theater, dance and performance

Erika Gomes¹

Edson Fernando²

RESUMO: Este artigo apresenta, sob a forma de conferências, o desenvolvimento de duas pesquisas de mestrado. Elegendo o confronto teórico (próprio do ato da conferência), o conceito de *performance* é discutido e analisado a partir das questões disparadas pelos interlocutores, tendo como objeto de investigação exatamente o lócus de pesquisa de Erika Gomes, isto é, o espetáculo de dança *Por onde se vê*, cujo referencial teórico encontra-se assentado no pensamento de Renato Cohen e Roselee Goldberg. A partir da mútua provocação entre os pesquisadores, a relação fronteiriça entre teatro, dança e *performance* na contemporaneidade, identificada por Hans-Thies Lehmann como “campo intermediário”, vai se configurando como horizonte salutar dessas linguagens artísticas, pois, por se tratar de fronteiras vulneráveis, surge a possibilidade, tanto para o teatro quanto para a dança, de deixar de produzir uma obra como produto acabado, “coisificado”, pronto para consumo contemplativo e de mero entretenimento, para então produzir, a partir da radicalização de procedimentos operada pela *performance*, uma obra processual que permita estabelecer uma intensa comunicação entre artistas e público.

Palavras-chave: performance; teatro; dança.

ABSTRACT: This article presents, under the approach of dualistic conferences, the research that have been accomplished by two master students. Electing the theoretic confrontation, the concept of *performance*, is contested and analyzed from the questions between the interlocutors, having as investigation object exactly the research scene from Erika Gomes, we mean, the show “por onde se vê”, is based on

the theoretic referential from the ideas of Renato Cohen and Roselee Goldberg. Using as initial point, the mutual provocation between the researchers, the border relation between theater, dance and performance at the contemporaneity identified by Hans-Thies Lehmann as an ‘intermediary field’, configuring as a salutar horizon from these artistic languages, as we are talking of vulnerable borders, there is a possibility as much for the theater as for the dance of ceasing the production of a finished artistic work, something made only for contemplative consumption only for entertainment, an then to produce from the radicalization of procedures operated by the performance, a procedural work that permits to establish an intense communication between artists and the public.

Keywords: performance; theater; dance.

Apresentação

Eleger o espetáculo *Por onde se vê* como objeto de investigação de nossas pesquisas proporcionou-nos a possibilidade de refletir a respeito da arte da encenação, mas no artigo em questão propomos um olhar especial sobre a questão da *performance* na sua relação fronteiriça com o teatro e a dança. Entendemos que no atual estágio contemporâneo das artes cênicas este espaço de fronteiras vem configurando-se cada vez mais por seu caráter vulnerável, pois, segundo Renato Cohen (1956-2003), “A performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes”.³

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências das Artes da UFPA, com pesquisa sobre a *performance* no espetáculo de dança *Por onde se vê*.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências das Artes da UFPA, com pesquisa sobre o teatro ritual proposto pelo dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948).

³ COHEN, Renato. Performance como linguagem. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 139.



Assim concebida, a primeira dificuldade que se apresenta a quem estiver interessado na reflexão sobre a arte performática será exatamente encontrar uma definição pertinente a essa linguagem volúvel por natureza. Roselee Goldberg, neste sentido, nos apresenta uma importante contextualização histórica da *performance* no cenário internacional, desde o seu surgimento até o seu desenvolvimento como linguagem, que, segundo ela, se dá a partir da década de 70 do século XX. Na sua obra *A arte da performance: do futurismo ao presente*, Goldberg nos faz entender que a arte da *performance* conceitualmente se apresenta como uma forma híbrida de expressão artística, complexa nos desafios que ela impõe em sua relação multifacetada com o público, pois sendo uma linguagem repleta de pulsão, de vitalidade e de urgência, mistura irrevogavelmente a arte e a vida.

O rompimento de convenções, de formas e de estéticas, através de movimentos de quebra e aglutinação, ou mesmo subtração de alguns elementos considerados imprescindíveis para a linguagem da dança, como, por exemplo, a música, faz de *Por onde se vê* um espetáculo de fronteira e nos permite analisar a *performance* sob vários olhares, a partir da representação, da relação binária público-atuante, da utilização do espaço-tempo, do processo de criação, etc., tomando como referencial teórico os pensamentos de Roselee Goldberg e Renato Cohen.



Entendido como espetáculo de fronteira, a encenação do *Por onde se vê*, então, propõe um ambiente cênico para a dança semelhante ao de uma galeria de arte. A brincadeira centrada na reconstrução do ambiente da galeria tem como objetivo a fusão da dança com o ambiente das artes plásticas, por meio de estruturas cenográficas com dimensão média de 2m x 1,70m, que compõem os “quadros vivos” da exposição-espetáculo, alargando muito as possibilidades da relação público-atuante, procurando desenvolver um espaço tridimensional “polimorfo, combinado com recursos cênicos de atemporalidade (através de cenários, marcações, iluminação abstrata, etc.), que permite à arte se completar como arte de expressão de discurso poético.”⁴

Desse modo, Cohen propõe dois modelos dessa relação binária (público-atuante): o modelo estético, onde o espectador não entra na obra, ficando na função de observador fruidor, e o modelo mítico, onde o espectador entra na obra, faz parte dela, passando assim à função de participante do rito, e não de mero observador, não cabendo mais, portanto, o termo espectador nessa relação. No caso do atuante, este passa a “viver” o papel, e não a “representá-lo”. A esse respeito nos esclarece Jacó Guinsburg:

não existe uma relação totalmente estética distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de outro é a gradação com que se apresentam essas relações.⁵

Ambos os modelos apresentados por Cohen encontram-se presentes no espetáculo, e a gradação de um modelo a outro pode ser percebida quando analisamos os quadros separadamente.⁶ Assim, no quadro “Madona”, a atuante Valéria Spineli “dança” uma música abstraída do espaço-tempo real e seus movimentos, antes de estabelecerem ou instalarem uma representação fundada no universo da fábula, revelam um estado intenso de subjetividade, mantendo estreita relação com as estruturas cenográficas da encenação. O modelo estético neste caso prevalece, pois o que se oferece ao espectador é a função de observador fruidor de uma subjetividade que está sendo explorada pela atuante. No entanto, o quadro “Gaiola” reivindica a participação

⁴ Id., *ibid.*, p. 121.

⁵ GUINSBURG apud COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 123.

⁶ Para melhor entendimento, encontra-se abaixo a descrição dos quadros do espetáculo.



mais efetiva do espectador, pois é colocado estrategicamente na entrada do espaço de atuação, exigindo que o espectador atravesse a estrutura cenográfica e se veja confundido, mesmo que por alguns instantes, com a própria atuante Eleonora Leal, prevalecendo neste caso o modelo mítico. Desse modo, observando a gradação de um modelo a outro, o espetáculo vai desenvolvendo-se numa dimensão cerimonial, onde o encantamento poético ganha consistência por meio dos movimentos ritualísticos e quase narcísicos dos atuantes, mas também com a interação em maior ou menor grau por parte dos espectadores, instalando assim uma atmosfera mágica e inebriante.

A partir dessas considerações preliminares acerca da encenação da obra, a classificamos como uma forma híbrida de expressão artística localizada num campo de fronteira entre o teatro, a dança e a *performance*. E, justamente por se tratar de um campo fronteiro, é que a *performance* neste espetáculo funciona como vanguarda nutridora das artes estabelecidas, e isto porque, segundo Cohen:

De uma forma genérica, a performance acaba conservando as principais características da linguagem cênica, ao mesmo tempo que incorpora elementos das expressões afins. Mais do que isso, a performance cria um topos de experimentação onde são “testadas” formas que não têm ainda lugar no teatro comercial.⁷

Descrição dos quadros de “Por onde se vê”

Medusa: Dois intérpretes-criadores movimentam-se pelo espaço da atuação com os corpos inteiramente cobertos com muitas camadas de tubos plásticos sanfonados (conduítes): a intérprete Lúcia Lima movimentava-se no plano baixo, coberta por cerca de 400m deste material, que no seu interior possuía pequenas luzes, destacando-se o material na penumbra. No plano alto, deslocava-se no espaço de atuação o intérprete Lindenberg Monteiro, com o corpo parcialmente encoberto por conduítes; na medida que se movimentava, produz vários sons ao soprar através dos tubos.

Gaiola: Maior estrutura da instalação, medindo 2m x 2m, possuía o formato de cubo, construído de barras

finas de ferro, onde no seu interior existiam tecidos nas cores preta e branca que se entrelaçavam e permitiam à intérprete Eleonora Leal diversos movimentos, desbravando as possibilidades criativas na interação com os tecidos.

Cilindro: Como o próprio nome do quadro diz, trata-se de um cilindro feito de compensado (com dimensões de 2,30m x 1m de diâmetro), com vários orifícios para observação, onde se encontram, no centro, dois intérpretes-criadores em trajes íntimos, dançando uma música que só é possível de ser escutada pelo espectador através de vários fones de ouvido espalhados pelas paredes do biombo.

Madona: Uma moldura de quadro, vazada, com tintas gotejando de sua parte superior, entrando em contato com o corpo seminudo da intérprete-criadora Valéria Spinelli, que dança em relação direta com as tintas.

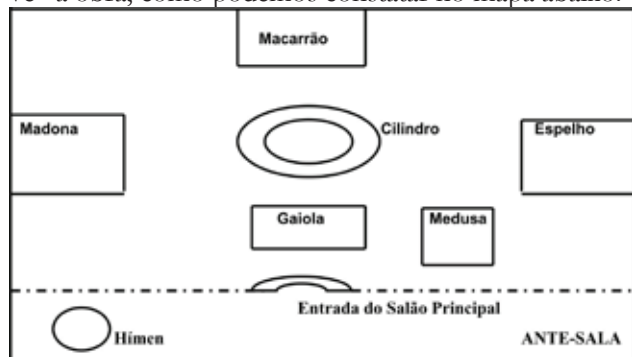
Espelho: Um biombo em formato semicircular, com as paredes revestidas de pequenos pedaços de espelhos de variados tamanhos, nos permite enxergar apenas o reflexo da intérprete-criadora Erika Gomes brincando com sua auto-representação imagética.

Macarrão: Estrutura construída de madeira (com dimensão de 2m x 1,50m) e uma espécie de fios plásticos transparentes, usados para acento de cadeiras, dispostos verticalmente, presos na parte superior e inferior da estrutura de madeira retangular. O trio de intérpretes que dançava atrás desse quadro só podia ser visto pelos espectadores através de suas sombras produzidas a partir do reflexo da luz na estrutura. A imagem virtual dos corpos era aumentada absurdamente em virtude do efeito da luz.

Hímen: Na ante-sala, a intérprete Rose Marques interagiu com uma fina membrana de tecido que envolvia seu corpo; este era constituído de tecido e arame e, por ser leve e flexível, proporcionava ilusoriamente uma relação de pertencimento ao próprio corpo da intérprete. Era o primeiro quadro a ser visualizado pelo espectador que aguardava na ante-sala para posteriormente adentrar na instalação coreográfica ou ambiente cênico.

⁷ Id., *ibid.*, p. 140.

A disposição dos “quadros” pelo espaço de atuação destinou ao público livre espaço para movimentação, na busca de um melhor ângulo de percepção “por onde se vê” a obra, como podemos constatar no mapa abaixo:



1ª Conferência: 23.10.2009

Edson: Partindo das considerações iniciais de Patrice Pavis acerca do conceito de performance, em que medida tua participação no espetáculo *Por onde se vê* pode ser considerada rigorosamente como a de um “autobiógrafo cênico”?

A performance associa sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’ (A. Wirth). O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre a presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação.⁸

Erika: Durante o processo criativo, à medida que os objetos cênicos iam sendo elaborados, os intérpretes tinham a oportunidade de transitar por eles estabelecendo uma relação de identificação, permitindo-lhes assim a liberdade na escolha do objeto cênico com que iriam iniciar a pesquisa. A partir daí cada intérprete tinha total liberdade na pesquisa e investigação das possibilidades de movimento, na interação com o objeto e o espaço delimitado pela cena.

Essa pesquisa tinha como instrumento a improvisação, permitindo ao intérprete um mergulho em seu acervo de movimentos, imbricando-os nas novas descobertas diante das possibilidades de interação com o objeto.

Dessa forma, apesar das intervenções no processo da pesquisa, realizadas ora pela diretora, ora pelo elenco, no que diz respeito aos estímulos e sugestões quanto à movimentação, pode-se dizer que é “autobiográfico”, pois a cena parte de uma investigação própria do intérprete e não de uma construção de um personagem.

Edson: Agora, consideremos esta fala de Jeff Nuttall:

A arte da performance é perpetuamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas idéias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo. *A performance art*, a bem dizer, não quer significar nada.⁹

Por onde se vê é um espetáculo ou uma performance, ou, ainda, uma forma intermediária (ou, se preferir, híbrida) entre essas duas formas de expressão artística? Caso considere a performance como uma “forma híbrida” de expressão artística, onde podemos localizar precisamente elementos genuínos da performance?

Erika: Para Waldete Brito, idealizadora do espetáculo, esta criação se configura como uma “instalação coreográfica”, e surgiu do desejo de se criar um ambiente cênico para a dança semelhante ao de uma exposição de artes plásticas. Waldete Brito compartilha a idéia que, na dança contemporânea, o trânsito livre entre as artes apresenta-se cada vez mais imbricado nos diferentes modos de pensar o corpo na cena.

Dessa forma, penso que algumas características apresentadas na obra configuram-se como performance e podem ser evidenciadas a partir das seguintes identificações:

1 – Subversão do espaço (a dança sai do teatro e vai para espaços alternativos); **2** – A aproximação do espectador da cena; No caso do *Por onde se vê* o público é parte integrante da cena, tornando-se atuante na obra em alguns momentos; **3** – A utilização de objetos em grande escala; na obra em questão, o tamanho dos objetos variava entre 1,70 e 2 metros; **4** – A narrativa é não linear; **5** – Liberdade do público para entrar e sair do local de apresentação no momento que julgar oportuno, podendo retornar ao mesmo de acordo com sua vontade, pois a apresentação só termina quando o último espectador deixa o local de apresentação.

Acerca dessas características, Roselee Goldberg nos diz que:

⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 284.

⁹ Id., *ibid*.



a obra pode ser apresentada em forma de espetáculo, solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um espaço alternativo, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo, ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparada, pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses.¹⁰

Edson: Quais considerações você faria ao depoimento da espectadora citado abaixo?

Era uma instalação (porque as coisas estavam fixas no mesmo lugar, num espaço delimitado), pois não tinha roteiro de cenas convencionalmente construídas. Senti-me como se estivesse numa galeria visitando obras de arte; não havia sequência de acontecimentos. Saí com a sensação de que faltou alguma coisa; faltou o espetáculo na sua dimensão dramática.¹¹

Erika: Realmente, o espetáculo *Por onde se vê* é muito diferente de tudo já visto em termos de dança na cidade de Belém. A Cia Experimental de Dança Waldete Brito traz como forte característica a audácia e o inusitado, sempre presentes em suas construções coreográficas. A obra em questão rompe com tudo o que se configura como tradicional. O espaço alternativo, a improvisação na construção das cenas, o público como parte integrante do espetáculo, o inesperado... Tudo isso está presente na apresentação.

Nesse sentido, é comum o estranhamento, por parte do espectador, em relação ao novo, ao inusitado. É importante ressaltar também que desde meados da década de 40, quando Merce Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo norte-americano, propôs uma série de conceitos inovadores, a dança assume uma nova cara:

¹⁰ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho. Revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 08.

¹¹ Depoimento de Heloise Elaine Martins, espectadora que assistiu à apresentação do *Por onde se vê* no Instituto Ciência das Artes, no ano de 2006.

a substituição da narrativa única pela estrutura fragmentada, a substituição do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe, etc.), o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação; den-



tre algumas outras modificações de peso.¹²

Isso mostra que não é de agora que a criação coreográfica abre-se para a colaboração interdisciplinar, enriquecendo suas composições e permitindo infinitas construções cênicas.

Edson: Quanto ao processo de criação de *Por onde se vê*, como se deu o transcurso da concepção à execução das apresentações? Houve ensaios? Na medida em que os ensaios pretendem aperfeiçoar, por meio da repetição e de um processo de mecanização, a categoria “ensaio” é pertinente pra este tipo de pesquisa?

Erika: Os “ensaios”, ou melhor, as pesquisas de movimento (laboratórios) buscavam ampliar cada vez mais as possibilidades desse fazer, dentro de um diálogo constante com o objeto cênico e o espaço delimitado para a cena. Estas pesquisas tinham como in-

¹² SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador, Edufba, 2005.

strumento a improvisação, onde em primeira instância o intérprete mergulhava numa investigação solitária. Posteriormente, ele recebia estímulos e sugestões, ora da diretora, ora do elenco. A partir daí o intérprete ia selecionando as informações que julgava mais preciosas e incorporava em sua pesquisa.

Dessa forma, o trabalho dos intérpretes em cena acontecia, sim, a partir da improvisação, não existia uma seqüência coreográfica predeterminada. Isso não significa dizer que não houve pesquisa das possibilidades de movimentos na interação com os objetos. A maioria dos intérpretes só teve contato com seu objeto cênico praticamente no ensaio geral, pois estes eram estruturas grandes e não cabiam na sala de ensaio. Enfim, o imaginário foi muito aguçado no processo criativo para a construção deste espetáculo.

Mas não podemos deixar de considerar que autores como Renato Cohen aceitam a idéia de ensaios em se tratando de *performance*. Cohen afirma que uma das diferenças entre *happening* e *performance* está situada justamente nesse aspecto. A *performance* é mais elaborada, permite ensaios; assim a *performance* abarca desde “espetáculos” de grande espontaneidade e liberdade de execução, sem final predeterminado, até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados, onde a execução segue todo um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado.

Edson: O que diria aos “aventureiros” das artes cênicas que, em nome da *performance*, apresentam trabalhos sem o mínimo rigor formal e sem fundamentação alguma de idéias, posto alegarem que na e pela *performance* “tudo é permitido”? Tudo é realmente permitido? Quais os limites que tangenciam a *performance* como linguagem?

2ª Conferência: 30.10.2009

Erika: No que diz respeito aos limites que podem ou não ser estabelecidos pela *performance*, se há uma categorização (*performance*) tem que haver critérios para configurá-la como tal. Segundo Anne Cauquelin,

nenhuma atividade – e a arte não escapa a essa condição – pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade, e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito. A arte contemporânea, que parece de fato errar ‘fora de sítio’, e por isso permanecer sem critérios, também precisa de um sítio.¹³

Neste caso, a atividade artística permite a transformação do antigo sítio ou a construção de um novo sítio. Na visão de Richard Schechner (1934), reconhecido especialista nos estudos da *performance*, “tudo pode ser analisado como *performance* a partir do olhar do outro”.¹⁴ Assim, um guarda de trânsito em sua labuta diária pode estar realizando *performance* aos olhos de um espectador que percebe características peculiares de movimentos concernentes à sua profissão.

Para a professora Dra. Christine Greiner, a *performance* pode ser entendida como “operador de radicalização”.¹⁵ Assim, estes artistas que radicalizam seus procedimentos na dança estão caminhando por este fazer da *performance*, mas não se trata de um diálogo entre linguagem, e sim de uma contaminação radical de modos de pensamento. Por isso, muitas vezes, não se consegue colocar um rótulo no artista, porque estes vão atravessando várias linguagens, o que demonstra, entre outras coisas, que uma arte não pode ser mais definida pelo suporte utilizado. Sobre esta questão, acrescento ainda um pensamento da professora Christine Greiner, do qual eu compartilho:

Quando a discussão entre *performance* e performatividade chega à dança, ela implode com a noção de *performance* como linguagem particular, pois os limites ficam cada vez mais borrados e a *performance* passa a funcionar como “operador de radicalização” que coloca em questão e fundamenta a própria natureza da linguagem. Assim, estes artistas que radicalizam seus procedimentos na dança estão contaminados por este fazer da *performance*; mas não se trata de diálogos entre linguagem, e sim de uma contaminação radical de modos de pensamento. Por isso, muitas vezes, não se consegue colocar um rótulo no artista, porque estes vão atravessando várias linguagens, o que demonstra, entre outras coisas, que uma arte não pode mais ser definida única e exclusivamente pelo suporte utilizado.¹⁶

E você, como responderia à última questão da primeira conferência?

Edson: Diria primeiramente que devemos “separar o joio do trigo”. Quando me refiro aos “aventureiros das

¹³ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁴ SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Livre tradução de Miguel Freitas. New York: Routledge, 2002.

¹⁵ Christine Greiner é professora da PUC/SP e desenvolveu a idéia de *Performance* como “operador de radicalização” na palestra “A revolta da carne – O corpo mídia dos artistas brasileiros”, ministrada no evento Autonomia e Complexidade (intercâmbio internacional, artístico-filosófico, das artes do corpo), no período de 19 a 27 de setembro de 2009, em Belém do Pará.

¹⁶ Pensamento da professora Christine Greiner proferido no mesmo evento acima citado.



artes cênicas”, estou me reportando àqueles que têm o objetivo claro de realizar um trabalho assentado sob regras e convencionalismos teatrais, mas que, no entanto, por falta de competência, acabam apresentando um trabalho com problemas formais, porém nunca admitindo tais problemas, pois os justificam alegando estarem assentados nos princípios da *performance*. É um tipo de escamoteamento infelizmente ainda muito comum, e que só serve para empobrecer e distorcer as questões acerca da *performance*. Não acredito e não admito que tudo seja permitido em nome da *performance*. Contudo, por ser um conceito de larga abrangência, acaba sendo mais fácil dizer o que não é *performance*.

Erika: No tangente à *performance*, que contribuições trouxeram para a cena contemporânea autores como Eduard Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud e Nietzsche?

Edson: As artes cênicas na contemporaneidade certamente vivem neste intenso estado de coisas, num caledoscópio de linguagens impulsionadas por uma força centrífuga impiedosa com qualquer espécie de purismo de linguagens. Esse movimento centrífugo possibilita (ou mesmo exige) aos encenadores contemporâneos a interface de linguagens por vezes tão díspares e aparentemente inconciliáveis, como, por exemplo, no seu trabalho *Por onde se vê*, onde a reprodução do espaço de uma galeria de arte foi recriada para uma “instalação coreográfica”. O conceito de *performance* mobiliza e agencia muito bem esse estado de coisas intensas, exatamente por não se comprometer com nenhum tipo de fidelidade de linguagem artística. O *performer*, a seu bel prazer, cria e recria, constrói e destrói o que for necessário sem nem mesmo prescindir de um argumento consistente para seu trabalho. O importante é a deflagração do trabalho, isto é, o que lhe interessa é o ato, o acontecimento situado no âmbito das vicissitudes e das intempéries da vida. O que lhe interessa, em última instância, é exatamente equacionar arte e vida.

Neste sentido, segundo Jean-Jacques Roubine, precisamos entender o teatro simbolista de Eduard Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928)

(...) no movimento de mudanças de perspectivas sobre as encenações ocorridas a partir do ano de 1880, quando o uso da iluminação elétrica se dá na maioria das salas de espetáculos da Europa. A partir de então, a transformação das técnicas teatrais empregadas para criação do espetáculo levará a formulação de novos problemas e conseqüentemente a busca por novas soluções.¹⁷

Isso fará surgir questões referentes à relação entre texto e representação, ao espaço cênico, à função e ao trabalho do ator, questões estas antes não abordadas, pois havia a primazia do texto fundada pela tradição teatral do Ocidente na *Poética* de Aristóteles.

Assim, quando Appia propõe o conceito de “Arte Viva” para seus trabalhos, ele visa uma revitalização de todos os elementos constitutivos do espetáculo, pois até então eram concebidos apenas como elementos acessórios do espetáculo. Com Appia, tudo deve necessariamente simbolizar algo: cubos, escadas, cortinas e demais objetos de cena estabelecem uma rede de significados simbólicos; a luz deve construir uma narrativa própria e estabelecer relações dialógicas com os demais objetos de cena; o ofício do ator perde seu caráter imitativo que era assentado no conceito de *verossimilhança*. Craig irá compartilhar dos mesmos princípios simbolistas de Appia, e neste momento de mudanças de paradigmas suas proposições se dirigirão fundamentalmente ao trabalho do ator. Incomodado com a instabilidade da atuação dos atores, ele propõe uma atuação como uma “Supermarionete”, isto é, uma atuação fria e consciente, onde cada ator tenha controle absoluto de todos os movimentos estabelecidos em cena. Desse modo, comportando-se como uma “Supermarionete”, não se deixa influenciar por suas emoções e não compromete o discurso simbólico construído em cena com os demais objetos.

Certamente essas novas proposições de Appia e Craig trouxeram contribuições para o teatro contemporâneo na medida em que romperam com paradigmas estéticos e formularam novas relações entre palco e platéia. O mesmo raciocínio é válido para Artaud, pois nas premissas do “teatro da crueldade” encontramos novamente uma crítica radical à tradição teatral do Ocidente. O verdadeiro teatro, para Artaud, devia se “reteatralizar”,¹⁸ isto é, situar-se naquilo que a experiência teatral tem de específico: a relação direta entre atores e espectadores, não mediatizada pelo discurso verbal, formal e articulado pela razão, na sua dimensão lógico-causal. Neste teatro “cruel” concebido por Artaud, as fronteiras entre as linguagens cênicas tendem a desaparecer, pois o imperativo maior será encontrar uma linguagem totalizante enraizada no corpo, agenciando múltiplas formas de expressões simultaneamente, sem dilacerar ou fragmentar as formas de expressões artísticas. O ator que canta, dança, toca instrumentos e declama palavras

Zahar, 1998. p. 14.

¹⁸ ARTAUD apud GUINBURG, J.; TELES, Sílvia Fernandes; MERCADO NETO, Antonio (Org.). *Antonin Artaud: linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 26.

¹⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo: Jorge



numa dimensão ritualista e, portanto, sagrada, sem fragmentar esses códigos (orais, gestuais e plásticos), mas integrando-os numa unidade estética, fazendo surgir, segundo Cassiano Quilici, uma “floresta de símbolos” que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de ‘violência’ sobre a sensibilidade e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud”.¹⁹ Desse modo, quando Artaud identifica o verdadeiro teatro como um ritual primitivo, ele pretender banir todo e qualquer tipo de representação do palco. No palco artaudiano não há nada a ser representado e, portanto, nada para ser assistido ou contemplado; o espectador, excitado pela linguagem totalizante em cena, transforma-se em participante; a dimensão espetacular do teatro é negada em nome da eficácia da dimensão ritual.

Por fim, o pensamento de Nietzsche contribui para o teatro contemporâneo na medida em que, negando a estética kantiana e hegeliana, ambas idealistas, exige um novo estatuto para arte, fundada não mais no logocentrismo, mas numa dimensão propriamente estética.

Erika: Quanto à *performance*, qual a relação entre os pensamentos de Artaud e Nietzsche?

Edson: Existe sim a possibilidade de estabelecermos uma relação entre Artaud e a *performance*, pois em ambos a noção de acontecimento será de extrema relevância. Contudo, apesar de partirem do mesmo conceito, os desdobramentos serão nitidamente distintos.

O problema apontado por Artaud para o teatro é exatamente “fazer de cada espetáculo um acontecimento”,²⁰ ou seja, colocar em cena organismos vivos, geradores de fluxos intensos de sensibilidade, para desestabilizar conceitos e nos lançar na totalidade do momento presente, no “aqui agora” irremediavelmente cruel de nossa existência. O teatro de Artaud exige entrega total em cena para o estabelecimento de um acontecimento único e revitalizante. A noção de acontecimento em Artaud, portanto, só pode ser compreendida por sua natureza ritualística, no sentido de uma experiência intensa do momento presente, que possibilita o afloramento de outros estados de ser, distinto de qualquer comportamento distraído e rotineiro; experiência ritual que por seu caráter liminar permite a destituição e instituição de valores.

A noção de acontecimento na *performance*, a meu ver, apresenta-se por outro viés. O que importa para o *performer* é integrar sua ação na vida cotidiana das pessoas; é o desejo de aproximação máxima da arte com a

vida, mas deixando que a arte invada a vida cotidiana das pessoas; por isso o seu rompimento com as formas tradicionais de suporte artístico e aversão às instituições artísticas (galerias de arte) por serem espaços apartados da vida. A *performance* busca equacionar arte e vida, abrindo mão de todo e qualquer formalismo artístico, exatamente para que a aproximação ocorra de modo direto na vida das pessoas.

A estratégia de Artaud, neste sentido, me parece mais sedutora: reconstituir o espaço sagrado do ritual, explorando em cena a “metafísica da palavra, do gesto e da expressão”,²¹ que deve agir violentamente contra a sensibilidade adormecida dos espectadores, tirando-os de uma situação de letargia e alienação, para, então, devolvê-los à vida cotidiana, revitalizados.

O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.²²

Desse modo, entendo que vida e arte aproximam e afastam Artaud e a *performance*. Em Artaud, a vida é reconquistada no espaço ritual; na *performance* são dissolvidas as fronteiras entre vida e arte, porém, sob o risco eminente de ter dissolvido a ambos.

3ª Conferência: 13.11.2009

Erika: Considerando o texto abaixo, onde encontramos uma problematização acerca da definição de *performance*, apresentada por Roselee Goldberg, quando você conceitua a *performance* (na primeira questão da segunda conferência), quais referências de autores você utiliza? Ou este conceito é próprio? Se for próprio, como você chegou a tal conceito, pois é quase unânime entre os autores que a *performance* é algo muito difícil de ser conceituada por um único ponto de vista?

Por sua própria natureza, a *performance* desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios materiais – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como

¹⁹ QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Anablume, 2004. p. 40.

²⁰ Op. cit., p. 34.

²¹ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984. p. 115.

²² Id., *ibid*, p.154.



vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações.²³

Edson: Certamente estamos nos movendo em território inóspito quando nos arriscamos a conceituar e definir *performance*. No entanto, essa inospitalidade exerce fascínio na medida em que me instiga a pensar e formular questões acerca desse tema tão presente e tão controverso pra nós que trabalhamos com artes cênicas. Então, quando falo de *performance* como “uma força centrífuga impiedosa com qualquer espécie de purismo de linguagens”, tomo como princípio minha percepção da cena teatral contemporânea em nossa cidade (Belém); as produções teatrais que tenho assistido (tanto as locais quanto as vindas de fora) e a troca de idéias com amigos artistas, onde invariavelmente o tema *performance* atravessa tanto nossas conversas quanto as próprias produções artísticas, por vezes com grande intensidade, deixando-a (a *performance*) beirando o estado de vulgarização conceitual, e recaindo na lastimável e repugnante expressão “tudo é *performance*”. Meu posicionamento visa exatamente combater esse tipo de vulgarização que põe em risco a consistência dos processos criativos da atualidade, na medida em que recorre à *performance* como fonte justificadora para tudo e todo propósito artístico de cena.

No entanto, você está com inteira razão quando reivindica para nosso debate a presença de autores não somente para validar nossa discussão, mas, sobretudo, para nos movermos sobre alicerces conceituais mais consistentes. Roselee Goldberg certamente é um desses autores que merecem destaque em se tratando do tema *performance*, pois ela nos oferece uma visão panorâmica das práticas da arte performática no século XX. Mas eu gostaria de trazer para o nosso debate os posicionamentos do alemão Hans-Thies Lehmann, presentes na sua obra denominada *Teatro pós-dramático*, mais exatamente num capítulo em que trata do teatro e da *performance* como um campo intermediário, como um campo de fronteira. Antes, porém, é importante situar os posicionamentos de Lehmann acerca do que seria esse teatro pós-dramático. O pós-dramático de Lehmann estabelece uma relação de contraposição direta com a compreensão do drama assentado no primado do texto. Segundo Lehmann, “(...) o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o

palco por meio da representação dramática imitativa”.²⁴ No entanto, segue Lehmann:

(...) seguida da onipresença das *mídias* na vida cotidiana desde os anos 1970, entrou em cena um modo de discurso teatral novo e multiforme, que é designado aqui como *teatro pós-dramático*. (...) No teatro pós-dramático, as linguagens formais desenvolvidas desde as vanguardas históricas se tornaram um arsenal de gestos expressivos que lhe servem para dar uma resposta à comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação.²⁵

Neste sentido, Lehmann qualifica de pós-dramático

(...) um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que ele continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’, como expectativa de grande parte de seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic].²⁶

O estudo de Lehmann, portanto, apresenta um recorte histórico preciso situado de 1970 a 1990. Nesse recorte, a *performance*, na abordagem de Lehmann, estabeleceria um campo fronteiriço com o teatro, na medida em que a “arte performática” tornou fluidas as fronteiras que separaram o teatro das artes plásticas, aspirando produzir uma experiência do real. Desse modo, segundo Lehmann, “(...) é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre *performance* e teatro, à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático”.²⁷ Neste campo de fronteira, o processo de criação, e não o resultado final da obra, passa a ser o eixo principal.

Duração, instantaneidade, simultaneidade e ir-repetibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento ‘teatral’. A tarefa do espectador

²³ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Amargo. Revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho. Revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coleção a).

²⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 25.

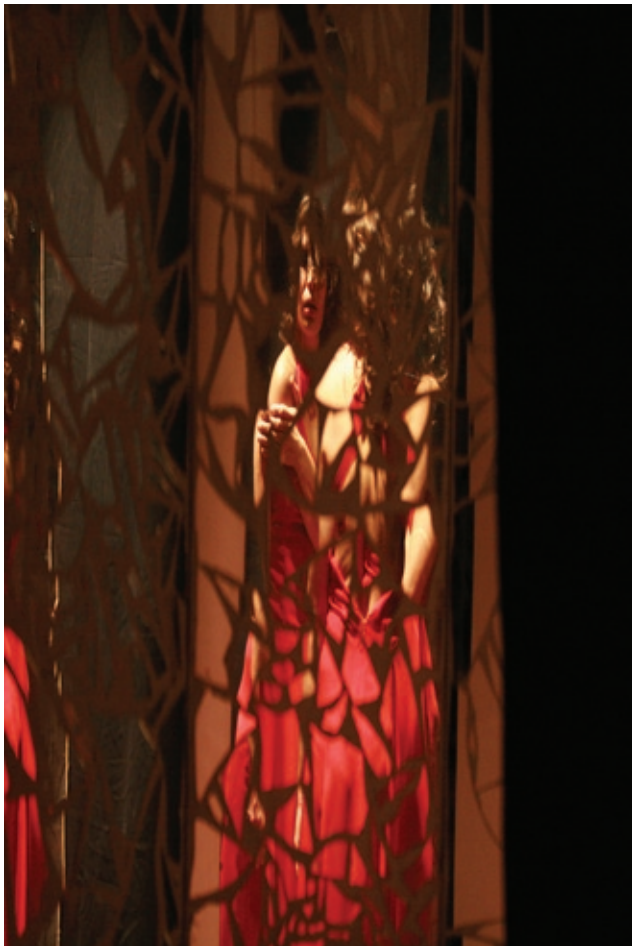
²⁵ Id., *ibid.*, p. 27.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 33-34.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 223.



deixa de ser reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida.²⁸



Visando esclarecer esse campo de fronteira em que se movem tanto o ator como o *performer*, ambos pretendendo não mais representar um papel, Lehmann recorre oportunamente a definições de Michael Kirby acerca da atuação. Pelas definições de Michael, teríamos quatro tipos distintos de atuação: “não atuação”, isto é, uma atuação sem nenhum vínculo com a matriz da representação, por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês; “atuação admitida”, isto é, quando temos uma situação de cena que não é o foco central da representação, por exemplo, homens jogando cartas num canto do palco, mas eles apenas parecem atuar; “atuação simples”, isto é, quando há uma vontade de comunicar mas sem estabelecer uma relação ficcional com o espectador, por exemplo, “os *performers* do Living Theatre passam no meio do público e declaram, enga-

gados: ‘Não posso viajar sem passaporte’; ‘Não posso tirar a roupa’²⁹; e por fim a “atuação complexa”, isto é, a atuação no sentido pleno do uso habitual do termo, quando a relação com o público se estabelece mediada pela ficção. Segundo Lehmann, somente o ator trabalha com “atuação complexa”, o performer se move principalmente entre a “atuação simples” e a “não atuação”. Seguindo essa distinção preliminar entre o ator e o *performer*, Lehmann compartilhará o entendimento de performance de Karlheinz Barck, isto é,

(...) qualificada como ‘estética integrativa do vivente’. No centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma ‘produção de presença’ (Gumbrecht), a intensidade de uma comunicação ‘face a face’ que não pode ser substituída por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam.³⁰

Notemos aqui que o *performer*, ao mover-se principalmente pela “atuação simples” e pela “não atuação”, visa atingir uma “produção de presença”, justamente para operar uma comunicação integrativa com o público. Esta comunicação não se situa no campo ficcional, ou ainda, no campo da representação, mas sim no campo do vivido, do real. É neste sentido que o processo para a *performance* tem mais valor do que a obra acabada, pois será no processo integrativo com o público que a comunicação deverá se estabelecer. Assim, nos lembra Lehmann, “O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu *êxito na comunicação*”.³¹ Para Lehmann, o teatro pós-dramático deve aproximar-se, neste sentido, deste campo de fronteira com a *performance* exatamente para

(...) deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (mesmo que essa obra reificada seja composta de modo processual) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da ‘situação’ teatro (...), mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa.³²

No entanto, em que pese a importância dessa aproximação com a *performance*, Lehmann aponta com precisão um fator que nos permite distinguir o teatro da *performance*:

²⁹ Id., *ibid.*, p. 225.

³⁰ Id., *ibid.*, p. 225-226.

³¹ Id., *ibid.*, p. 227.

³² Id., *ibid.*

²⁸ Id., *ibid.*, p. 224.



O ator certamente quer realizar momentos únicos, mas quer também *repeti-los*. Pode ser que ele rejeite a idéia de ser outro de um personagem e represente a si mesmo; (...) Mas ele quer repetir o processo no dia seguinte. A manipulação irrevogável do próprio corpo pode chegar a acontecer, mas não é a meta.³³

O critério da irrepeticibilidade, operando como ponto de partida radical da performance, permite não confundir-la com o teatro. Outra distinção importante destacada por Lehmann se encontra no fato da *performance* privilegiar a autotransformação:

(...) na arte performática, a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontra fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética, aspirando antes a uma 'autotransformação'. O artista performático (...) organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público.³⁴

Lehmann conclui, então:

A diferenciação entre teatro e performance (sabemos: não há uma fronteira inteiramente nítida) se encontraria ali onde não só há uma situação na qual o corpo é 'aproveitado' como material no processo de significação, mas onde essa situação é expressamente provocada com o objetivo da autotransformação. (...) Em outras palavras: mesmo no trabalho teatral, o mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem *virtuais, voluntários e futuros*; já o ideal da arte performática é um processo real, que *impõe emoções e acontece aqui e agora*.³⁵

Esses posicionamentos de Lehmann me parecem importantes ao menos para vislumbrarmos aspectos e distinções consistentes para nossa prática artística. Mas também, fundamentalmente, para nos darmos conta da importante relação de fronteira em que se encontram teatro, dança e *performance* na contemporaneidade, pois é exatamente pela vulnerabilidade dessas fronteiras que surge a possibilidade para a não-conformação da obra cênica como um produto acabado destinado ao entretenimento das massas. Neste sentido, a radicalização dos procedimentos operados pela *performance*

abre um horizonte renovador e extremamente salutar para as artes cênicas, desde que consigamos perceber as fronteiras, por mais vulneráveis que sejam entre essas linguagens, evitando o lugar-comum da expressão "tudo é *performance*". Desse modo, para evitar esse lugar-comum, gostaria que você refletisse sobre estes campos de fronteira a partir do termo apresentado para caracterizar o *Por onde se vê*, você apresentou o termo "instalação coreográfica", sendo a *performance* parte integrante inserida no ambiente cênico. Não obstante, você cita cinco características da *performance* que estão presentes na "instalação coreográfica". Ora, se as cinco características citadas são também perfeitamente identificáveis na "instalação coreográfica", onde reside de fato a diferença entre uma e outra, ou seja, pela própria caracterização da pesquisa, *Por onde se vê* é ou não uma *performance*?

Erika: Acredito que a palavra "instalação coreográfica" não seja o termo mais adequado, pois, segundo a professora Ivani Santana,³⁶ para que seja considerada "instalação", os intérpretes deveriam permanecer na cena a todo instante de duração da temporada, pois, quando houvesse visitação em outros horários, a obra estaria completa. Outra hipótese para que seja caracterizada como "instalação" é a de se manter no local da cena os vídeos da apresentação. Assim a obra estaria completa, ainda que virtualmente. Neste caso, penso que o trabalho apresenta algumas características vinculadas à *performance*. Mas, exatamente por se tratar de fronteiras vulneráveis, mantém estreito diálogo entre as duas linguagens.

Edson: Você afirmou categoricamente na última conferência: "A obra em questão rompe com tudo o que se configura como tradicional". Romper com a tradição implica necessariamente fazer *performance*? Quais exemplos na dança contemporânea rompem com a tradição e, nem por isso, podem ser considerados como *performances*?

Erika: Não! Romper com a tradição não pode ser considerado um critério determinante para se caracterizar algumas obras como *performance*. Se fosse assim, toda dança contemporânea se enquadraria na categoria performance, já que um dos princípios da dança contemporânea é romper com tradições, inovar, incitar a reflexão, etc.

³³ Id., *ibid.*, p. 228.

³⁴ Id., *ibid.*

³⁵ Id., *ibid.*, 229.

³⁶ Professora Dra. da PUC/SP; é coreógrafa e bailarina e, a partir de 1990, seu trabalho na dança acontece na relação do corpo com a tecnologia, enriquecendo a área da arte-tecnologia no Brasil e a própria área da dança. Atualmente é professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Durante sua estada em Belém, trocou reflexões com a idealizadora do espetáculo *Por onde se vê*.



A *performance*, por sua complexidade, abarca diversos conceitos nas diferentes análises de vários autores. Mas alguns pontos podem ser considerados consensuais: a *performance* é pensada como ação política e, como tal, reflexão sobre o estado da arte; subverte espaços, conceitos, padrões; aproxima a arte da vida; busca outros processos de subjetivação; rompe com as barreiras entre intérprete e espectador, aproximando-os, permitindo a interação, possibilitando a interferência na obra por parte do espectador, que assume então a função de atuante.

Edson: Você define como “intérpretes” os artistas participantes de *Por onde se vê*. Porém, o termo interpretação na tradição teatral remete sempre a uma preocupação em determinar o sentido e a significação do que está sendo representado. Mesmo admitindo que, a partir do advento da encenação contemporânea, o intérprete deixou de ser um mero intermediário de signos entre o autor e o espectador, ainda assim ele permanece atrelado ao sistema que é construído pela encenação. Neste sentido, em que medida os “intérpretes” de *Por onde se vê* realmente tinham “total liberdade” para suas improvisações coreográficas?

Erika: O significado da palavra liberdade é “a ausência de sujeição e subordinação”.³⁷ No caso do texto, o termo “total liberdade” está entre aspas justamente por entender a especificidade do processo criativo dos intérpretes, pois apesar da ampla liberdade na construção de suas improvisações coreográficas, eles cumpriam algumas determinações no que diz respeito à utilização do espaço delimitado para sua cena.

4ª Conferência: 27.11.2009

Edson: Retornando aos posicionamentos de Lehmann. Articule os conceitos de “atuação simples” e “não atuação”, que, segundo ele, são os tipos de atuação por excelência do *performer*, com seu trabalho *Por onde se vê*. Essas categorias de atuação propostas por Lehmann para a *performance* são adequadas aos seus procedimentos em cena?

Erika: Sobre os conceitos de “não atuação” e “atuação simples” abordados por Lehmann, penso que por mais que pretendamos estar desprovidos de todo um caráter representativo, quando estamos em cena, isso se torna muito difícil ou quase impossível.

A esse respeito Renato Cohen afirma:

Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sob sua “máscara ritual”, que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima desse mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de “self as context”.³⁸

Refletindo sobre esta passagem de Cohen, concordo plenamente com o autor quando ele diz que o *performer* “representa algo em cima de si mesmo”. Estar em cena é diferente de estar no dia-a-dia, pois, quando sabemos que estamos expostos ao olhar atento do outro, mudamos o comportamento natural e passamos a representar o “eu”. No caso do *Por onde se vê*, acredito que, por mais que nós não estivéssemos representando um personagem, nós também não poderíamos dizer que aquela atuação estava completamente desprovida de representações, neste caso a representação do “eu” de cada um, que não é o do dia-a-dia.

Edson: E a diferenciação de Lehmann entre teatro e *performance*, assentada na autotransformação, como você pensa essa distinção tomando como referência novamente o espetáculo *Por onde se vê*? Em outras palavras, se concordamos inteiramente com Lehmann acerca da autotransformação promovida pela *performance*, *Por onde se vê* promove uma autotransformação dos atuantes?

Erika: Acredito que essa questão da “autotransformação”, suscitada por Lehmann, é muito relativa, podendo ocorrer em vários níveis: no físico, mas também mais internamente, e até inconscientemente, porém não menos importante no que diz respeito à transformação. Por isso só quem tem a real consciência desta transformação é o *performer*, só ele pode sentir isso. Por exemplo, no caso da ganhadora do Salão Arte Pará 2009, Berna Reale, com *performance* orientada para fotografia *Quando todos se calam*, que ficou completamente nua sobre uma mesa com vísceras sobre sua barriga, exposta aos urubus, próximo ao mercado do Ver-o-peso. Para ela aquilo pode ter sido muito simples, se ela se preparou para aquela cena ou tiver vivenciado algo parecido anteriormente. Agora, pensando no *Por onde se vê*, no meu caso, quando fomos informados por Waldete Brito que as portas seriam abertas às 20h e que só finalizaríamos quando o último espectador saísse, aquilo já me causou

³⁷ ROCHA, Ruth. *Mimiccionário enciclopédico escolar Ruth Rocha/Hindenburg da Silva Pires*. São Paulo: Scipione, 2000. p. 374.

³⁸ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 54.



uma certa aflição, ao saber da possibilidade de ficar horas em cena em movimento e improvisando. No primeiro dia ficamos quase duas horas em cena. Para mim, aconteceu de fato uma autotransformação no sentido de ter conseguido ficar em cena por quase duas horas ininterruptas em movimento improvisado. No caso da intérprete Spinelli, quando ela rompe com todo seu pudor e se expõe parcialmente nua bem perto do espectador, neste caso também ocorre uma autotransformação no sentido da superação, da quebra de barreiras.

Referências.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BRECHT, Bertold. Pequeno organon para o teatro In: _____. *Teatro dialético* (ensaios). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*: São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F.M.(Org.). *Espaço e performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.