

Fernanda Helena Guedes Reis Teixeira dos Santos

**EXPRESSÃO NAS PERFORMANCES
COM MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
Belo Horizonte
2012

Fernanda Helena Guedes Reis Teixeira dos Santos

EXPRESSÃO NAS PERFORMANCES COM MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2012

Santos, Fernanda, 1978-

Expressão nas performances com mediação tecnológica
[manuscrito] / Fernanda Helena Guedes Reis Teixeira dos Santos. –
2012.

150 f. : il. + 1 CD-ROM

Orientador: Marcelo Kraiser.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2011.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Movimento (Encenação) – Teses.
3. Expressão corporal – Teses. 4. Arte e tecnologia – Teses. 5. Butô
(Dança) – Teses. 6. Dança – Teses. 7. Deleuze, Gilles, 1925-1995 –
Crítica e interpretação - Teses. I. Kraiser, Marcelo, 1952- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 793.3

**Dedico este trabalho aos menores, aos heróis da vontade radical,
a Tatsumi Hijikata e ao Julião**

Agradeço a

*Julião, meu amor
minha família
Reinaldo, meu mestre
Yogi Bhajan
Alicinha, Molly, Pierrot, Kitty, Nikita, Ivan e Chacha e todos os felinos do mundo
Cláudio e Cris
Tatsumi Hijikata
Tadashi Endo
Dudude Herrmann
Angel Vianna
Bya Braga
César Guimarães
Pj Harvey, Björk e DJ Krush
Steve Jobs
vocês moram no meu coração
Sat Nam*

A estrovenga girou
Passou perto do meu pescoço
Corcoviei, corcoviei
Não sou nenhum besta seu moço
A coisa parecia fria
Antes da luta começar
Mas logo a estrovenga surgia
Girando veloz pelo ar
Eu pulei, eu pulei
E corri no coice macio
Só queria matar a fome
No canavial da beira do rio
Eu pulei, eu pulei
E corri no coice macio
Só queria matar a fome
No canavial da beira do rio
Jurei, jurei
Vou pegar aquele capitão
Vou juntar a minha nação
Na terra do maracatu
Dona Ginga, Zumbi, veludinho
E segura o baque do mestre salu
Eu vi, eu vi
A minha boneca vodu
Subir e descer no espaço
Na hora da coroação
Me desculpe, senhor me desculpe
Mas esta aqui é a minha nação
Daruê malungo, Nação Numbi
É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo deste manguezal
Daruê malungo, Nação Zumbi
É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo deste manguezal
Eu pulei, eu pulei
E corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio
Josué!
Eu corri, saí no tombo
Se não ia me lascá
Desci a beira do rio
Fui parar na capitá
Quando vi numa parede
Um penico anunciá
É liquidação total
O falante anunciou: Ih!
Tô liquidado
O pivete pensou
Conheceu uns amiguinhos
E com eles se mandou, é!
Aí meu velho
Abotoa o paletó
Não deixe o queixo cair
E segura o rojão
Vinha cinco maloqueiro
Em cima do caminhão
Pararam lá na igreja
Conheceram uns irmãos
Pediram pão pra comer
Com um copo de café
Um ficou roubando a missa
E quatro deram no pé Chila, relê, domilindró...¹

¹ MÚSICA. O Cidadão do Mundo - Chico Science & Nação Zumbi.

Resumo

Esse trabalho investiga o universo das performances com mediação tecnológica, ou seja, aquelas que usam dispositivos tecnológicos com fins estéticos. A pesquisa procurou relacionar duas séries heterogêneas, presentes na performance e na tecnologia, para investigar a expressão nas performances mediadas pela tecnologia. O conceito de expressão aqui trabalhado é o de Gilles Deleuze, que se baseou em Espinosa para a compreensão do fenômeno da expressão e também dos comentários de Daniel Lins e Brian Massumi sobre Deleuze. A análise levou em consideração, fenômenos da dança que trouxeram contribuição à pesquisa de movimentos como elemento expressivo das performances. A dança butô é compreendida como uma das forças mais expressivas na dança, que traz a deformação como elemento criativo. A investigação dos diversos experimentos que envolveram o uso da tecnologia em suas manifestações cênicas também compõe o panorama das performances com mediação tecnológica. Os principais eixos que nortearam o trabalho foram: o que pode um corpo submerso nas imagens digitais? Como a dança butô contamina esse cenário e como a criação de imagens geradas digitalmente o modificam?

Palavras-chave: performance, tecnologia, expressão, corpo, dança, butô, deformação, imagens, Deleuze.

Abstract

This work investigates the world of performance with technological mediation, that is, those who use technological devices for aesthetic reasons. The survey sought to relate two heterogeneous series, present in performance and technology, to understand expression in performances with technological mediation. The concept of expression developed in this research is related to Gilles Deleuze, which has based on Espinosa for understanding the phenomenon of expression and also the comments of Daniel Lins and Brian Massumi on Deleuze. The analysis considered the phenomena of dance that brought the contribution to the research of movement as an expressive element on the performances. Butoh dance is seen as one of the most significant forces in the dance, which brings the deformation as a creative element. The exploration of several experiments involving the use of technology in its manifestations is also part of the scenic panorama of performances with technological mediation. The main purpose that guided this study was to determine: what can a body immersed in the digital images be? How the butoh dance contaminates this scenario and how the creation of artificially generated images can transform it?

Keywords: performance, technology, expression, body, dance, butoh, deformation, images, Deleuze.

Lista de Imagens

FIGURA 1 - <i>Miracles in Reverse</i> , Julia Heyward. Instalação e performance multimedia (2009)	19
FIGURA 2 - <i>Ubu Roi</i> , Alfred Jarry (1896)	21
FIGURA 3 - <i>The serpentine</i> , Loïe Fuller (1891)	23
FIGURA 4 - <i>Poème d'amour</i> , Valentine de Saint-Point (1906)	25
FIGURA 5 - Emmy Hennings com boneco Dada	26
FIGURA 6 - Poema Karawane, Hugo Ball (1916)	27
FIGURA 7 - Figurinos de Picasso para o <i>Ballet Parade</i> , Jean Cocteau (1917)	28
FIGURA 8 - <i>Relâche</i> , Francis Picabia (1924)	29
FIGURA 9 - Frame do filme <i>Entr'acte</i> , René Clair (1924)	30
FIGURA 10 - Maquetes de <i>The Figural Cabinet I</i> , Oskar Schlemmer (1922)	32
FIGURA 11 - <i>Slat Dance</i> , Oskar Schlemmer (1927)	33
FIGURA 12 - <i>Triadic Ballet</i> , Oskar Schlemmer (1922)	35
FIGURA 13 - Projeto multimídia de Frederick Kiesler para <i>R.U.R.</i> (<i>Rossum's Universal Robots</i>) (1922)	36
FIGURA 14 - Robert Rauschenberg com estudante da Black Mountain (1948-49)	38
FIGURA 15 - <i>Pelican</i> , Robert Rauschenberg (1963)	44
FIGURA 16 - <i>Variations V</i> , John Cage (1965)	45
FIGURA 17 - Frame de <i>9 Evenings</i> , EAT - Experiments in Art and Technology (1966)	46
FIGURA 18 - <i>Sixteen Dances for Soloist and Company of Three</i> , Merce Cunningham (1951)	47
FIGURA 19 - <i>The Anthropometries of the Blue Period</i> , Yves Klein (1960)	50
FIGURA 20 - <i>The Artist is present</i> , Marina Abramovic (2010)	51
FIGURA 21 - <i>Coyote: I Like America and America Likes Me</i> , Joseph Beuys (1974)	53
FIGURA 22 - <i>United States</i> , Laurie Anderson (1983)	54
FIGURA 23 - <i>Kinjiki</i> (Cores Proibidas), Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno (1959)	63
FIGURA 24 - <i>Homemade</i> , Thrisha Brown e Lance Grier (1966)	65

FIGURA 25 – <i>Exoskelton</i> , Sterlac (1998)	72
FIGURA 26 - Artista e cenário se fundem numa única imagem	75
FIGURA 27 - Kazuo Ohno	84
FIGURA 28 - Tadashi_Endo (1993)	86
FIGURA 29 - Tatsumi hijikata	88
FIGURA 30 - <i>Calm House</i> , Tatsumi Hijikata,	115
FIGURA 31 - Kazuo Ohno	117
FIGURA 32 - Dueto de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno	118
FIGURA 33 - Dueto de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohn: Dança dos Anjos.....	119
FIGURA 34 - <i>Nikutai no hanran</i> (Rebelião da carne), Tatsumi Hijikata (1968)	121
FIGURA 35 - Ideograma Ma.....	124
FIGURA 36 - Tadashi Endo em frame de <i>Cherry Blossoms</i> , filme dirigido por Doris Dörrie (2008)	125
FIGURA 37 - RAW.....	129
FIGURA 38 - RAW.....	129
FIGURA 39 - <i>Kinkan Shonem</i> , apresentação em Nova Iorque de Sankai Juku (1984)	130
FIGURA 40 - Frames do experimento #1, RAW	134-136
FIGURA 41 - Frames do experimento #2, RAW	137-139
FIGURA 42 - Frames do experimento #3, RAW	140-142

Sumário

<i>Introdução</i>	12
<i>1 - Performance - uma breve introdução</i>	17
1.1 - Antologia das performances com mediação tecnológica	17
1.2 - Aspectos formais das performances	55
1.3 - As performances com mediação tecnológica	70
<i>2 - Aspectos conceituais da arte em Deleuze</i>	80
2.1 - Afectos e perceptos	80
2.2 - As potências do corpo ou o que pode um corpo?	89
2.3 - Expressão em Espinosa	96
2.3.1 Primeira tríade da expressão (o infinito)	100
2.3.2 Segunda tríade da expressão (o modo finito)	102
<i>3 - Expressão nas performances com mediação tecnológica..</i>	109
3.1 - Deformações	109
3.2 - O botão espiritual	123
3.3 - O botão tecnológico	127
3.4 - RAW	134
3.4.1 Experimento #1	134
3.4.2 Experimento #2	137
3.4.3 Experimento #3	140

<i>Considerações finais</i>	143
<i>Referências bibliográficas</i>	145
<i>Anexo</i>	149

INTRODUÇÃO

Eu não estou preocupada com o que cada ser humano quis desde o começo²

Certa vez, durante um workshop de butô³ com o coreógrafo e dançarino Tadashi Endo, perguntei a ele o que achava sobre as relações do butô com a tecnologia. Ele simplesmente sorriu. Essa reação foi um dos índices mais importantes para esta pesquisa, já que parecia me deparar inicialmente com um paradoxo. Como poderia esse estilo de dança, que apresenta corpos *seminus* dançando, quase nenhum cenário e pouco apelo à música, ser confrontado com o uso de dispositivos tecnológicos para fins estéticos?

Há, para mim, uma relação intrínseca entre as imagens evocadas por esse estilo de dança e as camadas de imagem em jogo em algumas performances com mediação tecnológica, meu objeto de estudo. Meu objetivo nesse trabalho é pesquisar qual lugar, ou lugares, ocupam as performances mediadas pela tecnologia no contexto da arte contemporânea. Para isso, coloco algumas questões em perspectiva: quais mediações atravessam a estrutura dessas obras? É possível mapear alguns elementos que se fazem mais presentes nessa forma de expressão? Há um novo corpo que se cria nas performances que fazem uso de mídias digitais no contexto da *live art*? De que maneira a dança das imagens formada pelos corpos do artista e das imagens adquire uma nova textura nas obras de performance mediadas pela tecnologia?

Minha intenção é explorar como o mecanismo da expressão é produzido nas performances mediadas pela tecnologia, a partir do conceito de expressão entendido por Espinosa, e a leitura que Deleuze faz sobre ele, norteando-me pelo valor estético desse conceito. Uma questão importante dessa análise, é o

² HOLZER, Jenny. Disponível em <https://twitter.com/#!/jennyholzer>. Acesso em 1/10/11.

Tradução nossa.

³ Butô é um estilo de dança contemporânea criado por Tatsumi Hijikata (1928 -1986) no final da década de 50 no Japão. O butô é conhecido no Brasil desde 1986, após a primeira visita de Kazuo Ohno (1906 - 2010), intérprete e criador dessa dança, que foi responsável por trazer o butô ao ocidente.

quão distante o conceito de expressão desses autores está de uma noção de expressão, ainda datada do século XIX, que é marcada por uma relação entre o interior e o exterior, cujo uso, porém, ainda é utilizado de maneira "carregada", por assim dizer, no campo da arte.

Esse domínio, ainda que longínquo, é ainda bastante recorrente e volta a assombrar o domínio da arte quando afirma que expressar é fazer uma passagem do interior para o exterior, e o artista seria o responsável por expressar alguma coisa. Porém, essa visão já foi desmontada pelas teorias modernas da arte no momento em que a expressão é pensada como algo que pertence a um certo regime interno ao signo. Diferentemente das concepções do século XIX dadas ao termo expressão e das concepções modernas que o termo adquiriu no campo da arte e de suas formalizações pelas teorias da linguagem; quando falamos de expressão em Espinosa e Deleuze, há todo um caminho que ainda está por se fazer. Quando não se trata mais de fazer uma passagem do interior para o exterior, mas de algo que é intrínseco ao corpo.

Ao falarmos da expressão nesses autores, há um grande desafio no sentido de se pensar a relação da extensão e da intensidade, entre o infinito e o finito, das afecções e do afecto nas obras de arte. Dessa forma, ao desenvolver esse trabalho, me deparei com dois grandes desafios. O primeiro, foi o de tentar transpor para o regime escrito, enquanto analista das performances mediadas pela tecnologia e não, filósofa; uma explanação filosófica do conceito de expressão em Espinosa e Deleuze. Esse caminho me pareceu muito árduo à primeira vista, porém necessário, na medida em que era preciso construir um terreno inicial, que possibilitasse a compreensão do conceito em Espinosa e Deleuze, para dar conta de uma possível aproximação ou ressonância com as obras de performance mediadas pela tecnologia.

Porém, como se fazer a passagem entre o conceito filosófico à análise das obras artísticas? Como se vai do conceito de expressão nesses autores para dar conta das performances mediadas pela tecnologia? Esse foi o segundo grande desafio que encontrei. Quais os operadores possibilitariam observar as performances referidas à luz do conceito filosófico de expressão nesses autores?

Esse trabalho, portanto, encontra-se num campo da análise artística ainda em desenvolvimento, marcado por conquistas e avanços, mas também recuos e hesitações, no sentido de se encontrar qual o melhor vocabulário, ou quais operadores nos permitem ir do conceito filosófico à criação artística. Esse caminho é marcado, ora por aproximações com a filosofia, ora por disjunções. E, é nesse entre, que pretendo situar o trabalho, tomando a filosofia por uma companheira.

Foi o professor César Guimarães, a quem devo minha aproximação ao universo da obra de Deleuze e a tantos outros autores e artistas, quem me lembrou desse aspecto: o de escolher a filosofia como companheira. Para nós, que somos os não filósofos, a análise de obras artísticas, tendo por companhia Deleuze e Espinosa, é um gesto, ao mesmo tempo desafiador e uma virtude, já que há todo um caminho a ser feito com esses autores, no sentido de se encontrar os operadores que tornem possível uma certa passagem do conceito filosófico à análise das obras de arte.

De forma complementar a esse trabalho, no sentido que Derrida utiliza o termo complemento, ou seja, como algo que se acrescenta ao todo, construí um experimento que misturava a performance com a tecnologia, denominado RAW⁴. Tal experimento surgiu da necessidade de colocar em prática, algumas questões conceituais e formais a partir da experimentação do movimento e da pesquisa de sua captura através da interação com imagens eletrônicas. Esclareço que não foi meu objetivo colocar uma interrogação filosófica sobre o gesto artístico presente em RAW. Estamos diante de duas séries heterogêneas, a saber, a análise filosófica no campo da arte, e o gesto artístico propriamente dito. Ainda que tenha tentado percorrer, em alguns momentos, esse caminho, ao analisar o gestual do botão e de algumas manifestações artísticas da performance à luz do conceito filosófico de expressão espinosista e deleuzeano, não foi esse meu objetivo com o experimento prático.

Nesse sentido, RAW se situa entre uma tentativa de experimentar certo fazer artístico como necessidade enquanto artista; e um meio que possibilitasse

⁴ O resultado desse experimento se encontra no CD-ROM que acompanha a dissertação.

novos arranjos de sentidos e de composição em jogo nas performances mediadas pela tecnologia. Todavia, não foi meu objetivo problematizar o resultado do experimento RAW, já que, como o próprio nome diz, trata-se de algo ainda cru. Dessa forma, em nenhum momento, tentou-se pregar a reflexão filosófica à prática, na tentativa de que um refletisse o outro, já que, não se tratava disso.

No primeiro capítulo, faço uma breve antologia da performance, em que busco eleger um corpo de referências significativo para o desenvolvimento das performances mediadas pela tecnologia. Para isso, pontuo trabalhos, tanto na dança quanto na performance, que foram imprescindíveis para emancipar a dança do seu tecnicismo; e nas performances, que fizeram uso de dispositivos tecnológicos de forma pioneira. Através de uma caracterização histórica e estilística da performance, aponto algumas características das obras digitais, especialmente das performances com mediação tecnológica, a partir da análise de alguns aspectos conceituais e formais em jogo nesse gênero artístico. A noção de cena expandida esboçada nesse capítulo pretende sintetizar o mecanismo de criação do terceiro corpo que se forma, pela metamorfose.

No capítulo seguinte, analiso alguns conceitos sobre a arte em Deleuze, como os afectos e os perceptos e principalmente, o conceito de expressão, que tem sua origem em Espinosa. Para isso, utilizo os comentários de autores como Daniel Lins e Brian Massumi, que enriquecem a visão deleuzeana sobre a expressão.

No último capítulo, faço apontamentos sobre um dos gestos expressivos das performances com mediação tecnológica a partir da idéia da deformação, que também permeia o butô. Sigo analisando esse estilo de dança pela sua apropriação em outros lugares do mundo através do butô espiritual e de uma nova caracterização a partir do uso pela tecnologia.

A análise aqui apresentada buscou, portanto, a companhia de dois autores, Espinosa e Deleuze. Ao mencionar o gesto de fazer da filosofia uma companheira, ainda foi César quem apontou o belo filme de Godard, For Ever Mozart, por trazer em uma de suas cenas, a presença de dois primos que, numa

tentativa de encenar uma peça teatral em meio à guerra em Sarajevo, são capturados e torturados por uma milícia. Ao cavarem sua própria cova, um primo pergunta ao outro: "E a filosofia?" E a personagem responde: "Ela será nossa companheira." Esse trecho também traz a idéia de que não é somente no momento da morte que a potência do corpo deve se fazer valer, como se somente algo que viesse do exterior, como a morte, fosse capaz de liberar as forças intensivas desse corpo.

1 - PERFORMANCE - UMA BREVE INTRODUÇÃO

1.1 Antologia das performances com mediação tecnológica

A performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística. As demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.⁵

Nesta breve introdução, gostaria de traçar os percursos históricos e conceituais da performance, com ênfase nas principais manifestações dessa arte que atualmente fazem eco nas performances com mediação tecnológica. Entendo por performances com mediação tecnológica as derivações desse gênero que utilizam dispositivos de mídia de forma artística. O termo mídia se refere aos aparatos tecnológicos, tais como computadores, câmeras, projetores, sensores etc., utilizados nas performances com fins estéticos. Neste capítulo, farei uma breve seleção de trabalhos não tomados meramente por uma cronologia rígida, mas escolhidos principalmente por formarem um corpo de referências expressivas referentes à construção e consolidação do meu objeto de estudo nesta pesquisa: as performances mediadas pela tecnologia.

A seleção feita neste capítulo levou em consideração trabalhos, artistas e aspectos históricos da performance que inauguraram a interferência de dispositivos de mídia, e também, aqueles que exploraram a experimentação de movimentos na performance através da dança. Quais são os principais fatos que marcaram essa história a partir de um elo conceitual e formal?

A autora RoseLee Goldberg acredita que cada performance declara seu próprio manifesto, sendo impossível fazer uma antologia da performance sem que os artistas e suas performances sejam destacados para além do movimento em que estavam inseridos. A experiência anterior do artista, que pode estar ligada a uma disciplina artística como dança, escultura, teatro ou música, pode influenciar a performance, de forma que identificamos várias dessas individualizações presentes em determinadas performances.

⁵ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.VII.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. 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 como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.⁶

A performance consolidou-se como gênero artístico no início dos anos 70, como uma evolução dos *happenings*. Alguns autores, porém, identificam que a pré-história da performance remonta aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais, e possui uma expressão muito semelhante à arte que alguns artistas da Renascença italiana faziam.

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual - que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida - estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período.

⁶ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. IX.

⁷ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. VII.



FIGURA 1 - *Miracles in Reverse*, Julia Heyward. Instalação e performance multimedia (2009)

Gregory Battcock nos chama a atenção para as "protoperformances" que foram a causa de muitos fenômenos desenvolvidos pelas artes plásticas, arquitetura e filosofia, como o surgimento da perspectiva na pintura. Leon Battista Alberti (1404 - 1472), que, além de ter sido um dos principais fundadores dos princípios que regem a representação pictórica, fez importantes descobertas sobre as relações entre a perspectiva na pintura, o *design* de palco e a arquitetura. Descobriu também que o conhecimento da perspectiva grega derivou de técnicas do *design* cenográfico projetado no contexto da prática da performance.⁸

⁸ BATTCKOCK. *The art of performance: a critical anthology*. p. 15-16.

Três das grandes figuras seminais do início do Renascimento, Alta Renascença, e Barroco, respectivamente, Alberti, Leonardo, e Bernini se destacam proeminentemente como artistas cujo trabalho em performance teve repercussões até os dias de hoje. Embora cada um tenha alcançado sua maior fama em uma disciplina diferente, a saber, arquitetura, pintura e escultura, cada um se envolveu nas três atividades e muito mais.⁹

Battcock declara que Leonardo da Vinci e os outros artistas supracitados foram os pais de todos os outros artistas da performance. *Paradiso* (1490), um dos quadros vivos concebidos por Leonardo, trazia "artistas fantasiados como planetas... girando e proclamando o retorno da Idade de Ouro"¹⁰. Segundo o autor, essas "protoperformances" da Renascença italiana entravam em ressonância com os princípios da idade platônica:

Assim, a filosofia Neoplatônica desempenhou um papel determinante na natureza de muitos quadros vivos da corte, e de fato coloriu o conceito reinante sobre o papel do artista. Além do conteúdo especificamente Neoplatônico ser encontrado em grande parte das primeiras artes da performance, a ideia de que a própria Terra é apenas uma representação imperfeita das formas perfeitas apenas encontradas no empirismo emprestou aos rituais inspirados no Neoplatonismo o peso de serem considerados realidades paralelas, isto é, criações pelo menos tão 'reais' quanto o mundo ao seu redor. Assim, como os oficiais eretores conhecedores de realidades paralelas, que se manifestavam mais prontamente na arte da performance, os artistas passaram a ser considerados como criadores, em vez de meros artesãos.¹¹

Para a autora RoseLee Goldberg, a história da performance é marcada por ondas, mais do que por movimentos bem delineados, e é constituída por eventos artísticos por ela identificados desde o começo do século XX até a atualidade. Partilho da visão da autora e acredito que a performance exista como gênero há mais tempo do que se costuma classificá-la na história convencional da arte, que a delimita como uma disciplina apenas a partir dos anos 70. Mesmo que não se pudesse nomear essas manifestações com um nome ou disciplina definida no universo artístico antes dessa década, a performance já existia, trazendo como marca fundamental de sua expressão a

⁹ BATTCKOCK. *The art of performance: a critical anthology*. p. 16.

¹⁰ BATTCKOCK. *The art of performance: a critical anthology*. p. 14.

¹¹ BATTCKOCK. *The art of performance: a critical anthology*. p. 15.

interdisciplinaridade. Daí a dificuldade em localizá-la ou delimitá-la de forma tradicional na história da arte.

Ubu Roi (1896), peça teatral do poeta e ciclista Alfred Jarry, é considerada uma das primeiras apresentações do gênero performance. Anunciava algumas características que artistas do futurismo, dadaísmo e surrealismo utilizariam mais tarde. Alfred Jarry ficou famoso na época por sua crítica à sociedade burguesa e ao abuso de poder. A apresentação iniciava com Jarry fazendo um discurso de dez minutos sobre o espetáculo, enquanto bebia um copo d'água. Em sequência, o ator que representava o Rei Ubu, vestido com uma cabeça de cavalo em papelão, entrava e dizia a palavra "Merdre." O início chocava a plateia da época não afeita à palavra "merda", mesmo que esta levasse um "r" a mais. *Ubu Roi* foi o "exponente da patafísica de Jarry, sua ciência de soluções imaginárias"¹². O impacto e originalidade da peça deixaram suas marcas na história da performance. Marinetti, precursor do manifesto futurista, foi um dos que mais tarde adaptaria *Ubu Roi* na peça *Roi Bombance* (1909), no mesmo Théâtre de l'Ouvre em que *Ubu Roi* havia sido apresentado pela primeira vez.

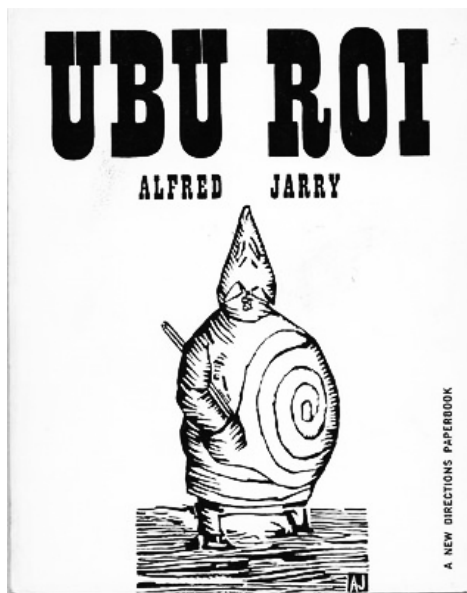


FIGURA 2 - *Ubu Roi*, Alfred Jarry (1896)

¹² GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*. p.12.

"O aplauso indicava apenas 'uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida'"¹³, escreveu Marinetti. Essa foi a mesma impressão passada pelo *performer* e bailarino Daniel Lepkoff no *workshop* que ofereceu sobre improvisação. Em seu *Encontro Prático*, no qual realizamos uma performance entre todo o grupo do encontro, Daniel orientava a não atuarmos para a plateia; defendia que a improvisação fazia parte de um descompromisso com o julgamento do público.¹⁴

Marinetti admirava o teatro de variedades por um motivo acima de todos os outros: porque este gênero tinha 'a sorte de não possuir tradição, mestres ou dogmas'. Na verdade, o teatro de variedades tinha seus mestres e tradições, mas o que o transformava no modelo ideal para as performances futuristas era exatamente a sua variedade - sua mistura de cinema, acrobacia, música, dança, apresentações de palhaços e 'toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdidade, arrastando a inteligência para as raias da loucura'.¹⁵

De fato, ainda hoje o repertório híbrido que marcou o teatro de variedades se faz presente nas performances midiáticas. O uso de projeção de imagens, que é comum em muitas apresentações desse gênero, lembra as apresentações dos mágicos que faziam parte do teatro de variedades, e também marcou experiências do primeiro cinema, especialmente as experiências não narrativas de Georges Méliès. Marinetti acrescenta ainda:

Havia outros fatores que sustentavam seu enaltecimento. Em primeiro lugar, o teatro de variedades não seguia um roteiro (algo que Marinetti considerava totalmente desnecessário). Ele dizia que os autores, atores e técnicos do teatro de variedades tinham apenas uma razão para existir, que era 'inventar constantemente novos elementos de assombro'.¹⁶

Loïe Fuller foi uma das artistas que se destacaram por sua pesquisa entre movimento e artes visuais, sendo a primeira dançarina moderna norte-americana a se apresentar na Europa. Apesar de ter sido considerada mais

¹³ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. p. 6.

¹⁴ LEPKOFF. *Encontro Prático + Performance Composição em Tempo Real*. 2, 3 e 4/2/2011. Nova Lima, MG.

¹⁵ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente* p. 7.

¹⁶ GOLDBERG. p. 7.

uma atriz de variedades do que bailarina, seus inusitados efeitos de luz se destacaram pela inovação. Fuller promoveu danças cuja projeção em longos tecidos de seda eram coloridos artificialmente com iluminação a gás. Ficou famosa pela criação da dança *The serpentine* (1891), que foi filmada e colorida artificialmente no filme dos irmãos Lumière em 1889, com outra dançarina.



FIGURA 3 - *The serpentine*, Loïe Fuller (1891)

Aproveitando-se de alguns elementos do teatro de variedades do começo do século XX, o legado dos futuristas ao universo artístico parece ter sido o de espalhar suas propostas radicais de arte à performance, junto à proposta geral do modernismo de abandono dos antigos padrões, no qual o artista deixa as convenções herdadas da arte e as coloca à prova.

Marinetti lança o Manifesto Futurista, e no movimento agrupam-se pintores, poetas músicos e artistas das mais diversas artes. A prática resulta em *seratas* onde se executam recitais poéticos, música e leitura de manifestos. A proposta futurista radicalizava os conceitos vigentes de arte, não apenas na ideia (proposta de peças-sínteses de trinta

segundos, por exemplo) mas também na prática (a prática das *seratas* não era nada convencional, muitas vezes terminando em escândalo e pancadarias).¹⁷

A francesa Valentine de Saint-Point, uma das únicas mulheres a participar do movimento futurista, criou a *Métachorie*, que em grego significa "além da dança". Valentine definia a *Métachorie* como uma arte do movimento que aliava dança, poesia e música. "A *Métachorie* forma um organismo vivo, donde a ideia é a alma, a dança, o esqueleto, e a música a carne".¹⁸ Apesar de não ter tido sua glória reconhecida no universo da dança moderna do período, muito menos no balé, com suas narrativas e restrições à inovação, sua maior força deveu-se à inovação de suas propostas.

Esta nova forma de expressão suprime também toda conotação sensual na dança para privilegiar a ideia de poesia. Isso marca uma ruptura com a ingênua graça das dançarinas: a dança acabou por perpetuar o estereótipo da mulher sensual, impulsionada pelo instinto.¹⁹

Para Saint-Point, o instinto deve ser mantido na dança, mas deve ser conscientemente controlado pelo espírito. Essa artista de certa forma inaugura a dança no universo da performance. Dentre os futuristas, foi a única a levar seu trabalho a Nova Iorque, e idealizou o *Festival de La Métachorie: poème drames idéistes*, realizado no *Metropolitan Opera House* em 1917.²⁰

¹⁷ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 41.

¹⁸ Disponível em http://www.lettres-et-arts.net/arts/59-qui_est-elle. Acesso em 8/5/11.

¹⁹ Disponível em http://www.lettres-et-arts.net/arts/59-qui_est-elle. Acesso em 8/5/11.

²⁰ Disponível em <http://www.thelmagazine.com/TheMeasoure/archives/2009/11/09/at-performa-valentine-de-saint-point-the-feminist-futurist>. Acesso em 8/5/11.



FIGURA 4 - *Poème d'amour*, Valentine de Saint-Point (1906)

O *Cabaret Voltaire*, inaugurado em Zurique em 1916 por Emmy Hennings e Hugo Ball - também precursores do movimento dadaísta -, atraiu artistas europeus, fugidos da guerra para a Suíça. As apresentações e o círculo de artistas que rodeavam o café estimularam o encontro e a troca entre eles. Embora nem sempre o objetivo das apresentações nas noites do cabaré - dentre elas as performances feitas por Emmy Hennings e a leitura de poemas por Hugo Ball - fosse a criação de uma nova forma de arte, o lugar promoveu a catálise de ideias e a colaboração entre os vários escritores e artistas que o frequentavam. Apesar da curta duração de cinco meses, o *Cabaret* foi o pontapé para a materialização do movimento dadaísta.



FIGURA 5 - Emmy Hennings com boneco Dada
Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p. 61.

O nome *Dada* foi cunhado por Hugo Ball e pelo alemão Huelsenbeck, um dos artistas contribuidores do *Cabaret Voltaire*, no mesmo ano de sua existência. Foi em volta de seus frequentadores que o movimento se organizou, estando ainda entre eles, artistas como o romeno Tristan Tzara, o casal Sophie Taeuber e Jean Arp, e Kandinsky. Em 1916, após o aparecimento público do manifesto que levava o nome *Dada*, na sala *Waag*, em Zurique; a edição da revista *Collection Dada* e o surgimento da *Galerie Dada*, as bases do dadaísmo foram fundadas.



FIGURA 6 - Poema Karawane, Hugo Ball (1916)
 Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p. 61.

O conceito de simultaneidade inaugurado por Marinetti fez sentido dentre muitos dadaístas, principalmente Huelsenbeck. A ideia de simultaneidade, que substitui a sucessão e a linearidade dos fatos, foi bastante utilizada pelos modernistas. Um trecho do manifesto do Teatro Sintético Futurista, de 1915, explicava a simultaneidade como um de seus elementos:

A simultaneidade 'nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora,' explicava-se ali. Eles acreditavam que uma obra só teria valor 'na medida em que fosse improvisada (horas, minutos, segundos), e não exaustivamente preparada (meses, anos, séculos)'. Essa era a única maneira de apreender os confusos 'fragmentos de eventos interligados' que se encontravam na vida cotidiana, os quais para eles eram muito superiores a quaisquer tentativas de encenação do teatro realista.²¹

O *Ballet Parade* (1917), apresentado em Paris, foi concebido por Jean Cocteau, com música de Eric Satie, figurino de Pablo Picasso e coreografia de

²¹ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 18.

Léonide Massine, sucessor de Nijinsky nos *Ballets Russes*. O espetáculo satirizava o *music-hall* e incorporava cenas cotidianas pela primeira vez usadas em um balé. Algumas peças do vestuário, desenhado por Picasso, eram feitas de papelão e limitavam os movimentos dos bailarinos em sua forma tradicional, o que forçava uma maneira inusitada de se movimentar. A deformação aparece como elemento expressivo desde as primeiras performances e força uma nova géstica de bailarinos e atores. No capítulo três, analiso alguns dos aspectos que ela implica.

Durante a concepção do *Ballet Parade*, alguns artistas envolvidos questionaram o fato de ter sido atuado por bailarinos dos *Ballets Russes* da companhia do empresário Serguei Diaguilev, famoso por suas grandes produções na época. O poeta Guillaume Apollinaire descreveu o balé como surrealista, antecipando o termo que anos depois lançaria este movimento, e cuja participação de alguns dos artistas envolvidos nessa produção seria decisiva para o surrealismo. Esse mesmo poeta apareceu ao final vestido de tenente, para ajudar os artistas a fugir da insatisfeita plateia. Muitas performances feitas pelos dadaístas não eram ensaiadas, daí o caráter inesperado de algumas apresentações, que eram adiadas ou interrompidas pelos gritos do público, ainda pouco acostumado aos atrasos e improvisos em cena.



FIGURA 7 - Figurinos de Picasso para o *Ballet Parade*, Jean Cocteau (1917)

André Breton, escritor, poeta e editor da revista *Littérature*, e que também contribuiu para o movimento surrealista, escreveu certa vez: "Eu não acho que a natureza do produto final seja mais importante que a escolha entre bolo e cerejas para sobremesa"²². Os pressupostos desse movimento, cujo ponto de partida fora lançado por Breton em 1924 no Manifesto Surrealista, baseavam-se, sobretudo, no abandono do raciocínio lógico. Apesar de não terem existido performances de cunho surrealista, exceto por algumas aparições excêntricas de Salvador Dalí, que quase se configuravam como performance, esses pressupostos se aplicam às performances atuais.²³

Relâche (1924), balé de Francis Picabia, reuniu artistas consagrados como Man Ray, René Clair, Eric Satie e Duchamp, entre outros. "Relâche" é um termo do teatro que significa "não haverá performance esta noite" e, em sua estreia, de fato o balé não aconteceu, e ao público pareceu se tratar de mais um trote dos dadaístas. Mas não se tratava disso: a apresentação teve de ser adiada por questões de saúde do dançarino principal, Jean Borlin.

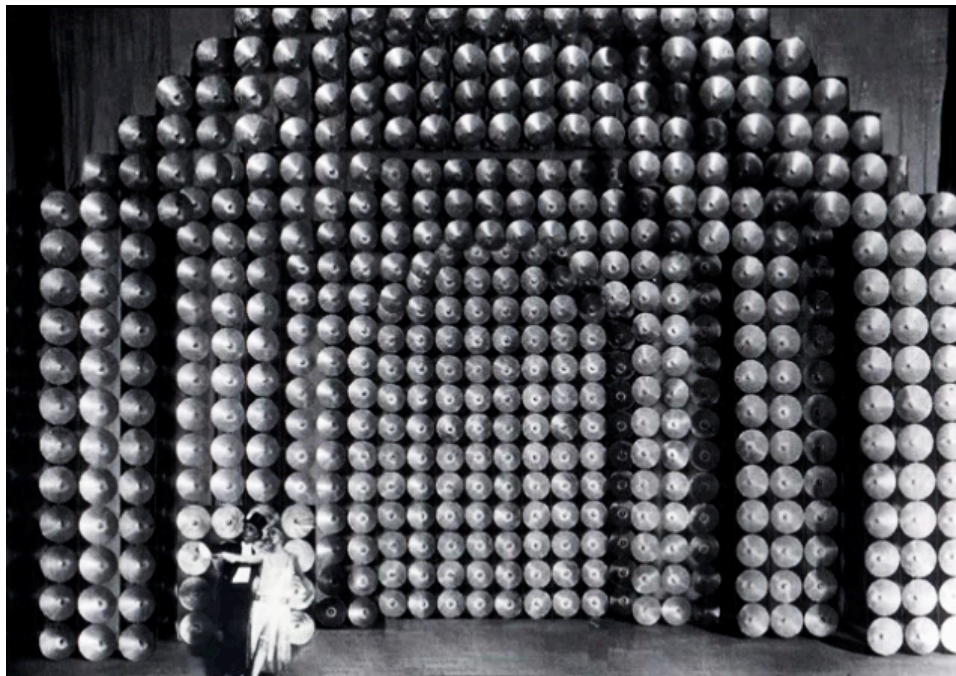


FIGURA 8 - *Relâche*, Francis Picabia (1924)

²² GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p. 58. Tradução nossa.

²³ GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 20.

Um dos fatos mais marcantes da performance, que aconteceu alguns dias depois, foi o breve prólogo com projeção cinematográfica e o intervalo do balé, que contaram com a exibição do filme *Entr'acte*, de René Clair. Uma das cenas do filme mostrava um homem vestido em um *tutu*, vestuário típico de bailarina, dançando. Filmado de baixo para cima, a partir de um suporte incolor, o enquadrava de forma inusitada.



FIGURA 9 - Frame do filme *Entr'acte*, René Clair (1924)

Outra cena do filme era a de um jogo de xadrez entre Man Ray e Duchamp, tendo Satie como juiz, filmados de cima. Esse filme já continha embrionariamente o estilo dos filmes de Buñuel e Man Ray. O artista Fernand Léger, assim como muitos outros, considerou *Relâche* uma ruptura com os balés tradicionais.

Para Rosalind Krauss, porém, o elemento mais provocante em *Relâche* é o cenário que rompia com a idéia de que seria apresentado algum nível de controle sobre os acontecimentos que se davam no palco. Nas palavras da autora:

Quando aquele arranjo inerte e decorativo de globos de cristal dispara, repentina e inadvertidamente, milhares de *watts* em direção a uma platéia que não suspeita nada, ele participa do gênero de terrorismo a que Antonin Artaud se referia em 'O Teatro da Crueldade', quando diz: 'O teatro, a exemplo dos sonhos, deve ser sangrento e desumano.'²⁴ As duas qualidades essenciais alojadas na cortina de luz de Picabia são seu caráter abrupto e o ataque.²⁵

Assim, para Krauss, há um diálogo violento de *Relâche* com a plateia, ao direcionar o foco de luz diretamente sobre ela, iluminando-a, ao mesmo tempo em que ofusca sua visão, e ao impedi-la de prever os rumos do espetáculo.²⁶ Tanto para os dadaístas quanto para os surrealistas, prevalecia a ideia da provocação frente a uma audiência respeitável. Em 1920, uma performance em Paris anunciava a presença de Charles Chaplin, sem que ele, obviamente, estivesse ciente disso. A plateia presente teve de presenciar trinta e oito pessoas lendo manifestos.

Sete *performers* leram o manifesto de Ribemont-Dessaignes que informava o público de que 'seus dentes podres, orelhas e línguas cheios de 'feridas' seriam arrancados, e que teriam seus 'ossos pútridos' quebrados. Esse turbilhão de insultos foi seguido pela companhia de Aragon entoando uma espécie de cantochão em que se dizia: 'Basta de pintores, basta de músicos, basta de escultores, basta de religiões, basta de republicanos... basta dessas idiotices. NADA, NADA, NADA.'²⁷

A Bauhaus segue paralela ao surrealismo como a primeira instituição de ensino de artes a oferecer um curso sobre performance como parte de seu programa, cuja proposta principal era manter um currículo interdisciplinar. A primeira exibição pública da Bauhaus, em 1923, foi apresentada com o subtítulo 'Arte e Tecnologia - Uma Nova Unidade', "antecipando em mais de 40 anos a consolidação da chamada arte intermídia e os 'Experiments on Art and Technology', EAT, dos Estados Unidos"²⁸. Durante a semana, os primeiros resultados do *workshop* de performance, como *The Figural Cabinet I* (1922),

²⁴ ARTAUD, Antonin. *The theatre and its double*. Nova York: Grove Press, 1958, p. 92.

²⁵ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 254.

²⁶ KRAUSS. p. 255.

²⁷ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 65-66.

²⁸ GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 21.

foram apresentados. Esse trabalho foi concebido por Oskar Schlemmer, que fora convidado à direção da escola por seu reconhecido trabalho como pintor e escultor - mais fortemente que por suas produções de dança. Esse primeiro trabalho foi elogiado, pois ia ao encontro do ideal da Bauhaus em ultrapassar as fronteiras de suas disciplinas, e refletia uma sensibilidade peculiar na interface entre arte e tecnologia.²⁹



FIGURA 10 - Maquetes de *The Figural Cabinet I*, Oskar Schlemmer (1922)

²⁹ GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p. 99. Tradução nossa.

[...] o grotesco floresceu novamente. 'Encontrou seu alimento na imitação burlesca e na zombaria das formas antiquadas do teatro contemporâneo. Embora essa tendência fosse fundamentalmente negativa, seu evidente reconhecimento da origem, das condições e das leis da peça teatral foi um traço positivo.'³⁰

Em *Slat Dance* (1927), também concebida por Schlemmer, na Bauhaus, a dançarina expressionista Manda von Kreibitz dançou com varetas de metal. Apenas as varetas revelavam os movimentos dos membros da dançarina, numa apresentação que marcou pela maneira como a arte e o dispositivo das varetas se potencializaram mutuamente nessa performance.

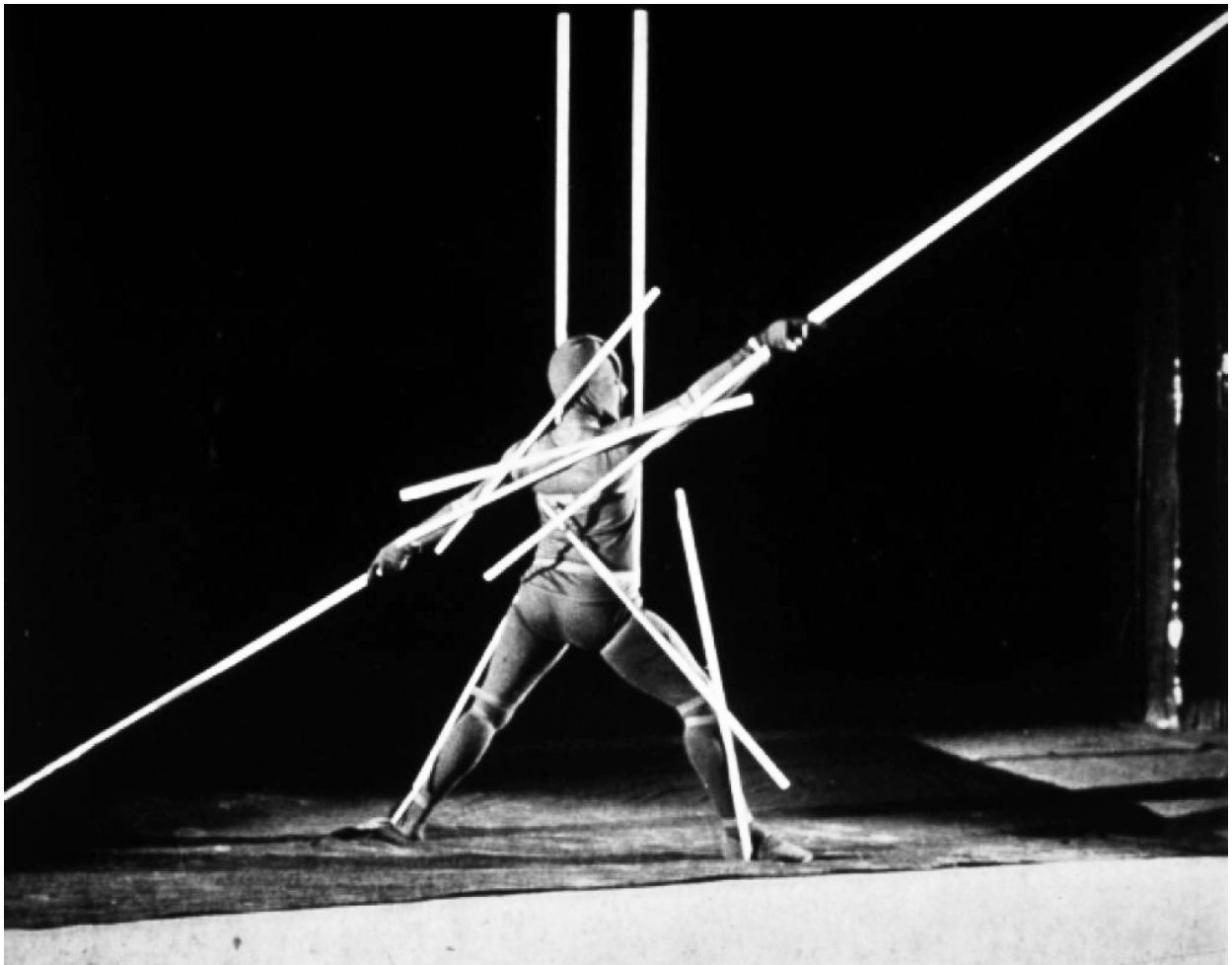


FIGURA 11 - *Slat Dance*, Oskar Schlemmer (1927)

³⁰ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 92.

Desde os primeiros trabalhos de Schlemmer na Bauhaus, fica clara a questão da deformação, que insisto em sublinhar. Este diretor submetia, a todo momento, os corpos dos *performers* a torções, dobras e próteses, com seus objetos de cena, figurinos, música e demais elementos de suas performances, como fica tão evidente como as varetas, em *Slat Dance*. A deformação será retomada no terceiro capítulo como elemento expressivo nas performances.

Porém, foi com o *Triadic Ballet* (1922) que o trabalho de Schlemmer alcançou reconhecimento internacional. Essa produção foi apresentada durante um período de dez anos, e sintetizava alguns conceitos presentes em sua obra.

'Por que triádico?' escreveu o diretor: 'Triádico - de 'tríade' (três), devido aos três bailarinos, as três partes da composição sinfônico-arquitetônica e à fusão de dança, figurinos e música' Acompanhada por uma partitura de Hindemith para pianola, 'o instrumento mecânico que corresponde ao estilo de dança estereotípico', a música fornecia um equivalente aos trajes e aos contornos matemáticos e mecânicos do corpo. Além disso, o aspecto de bonecos dos bailarinos correspondia à trilha sonora que evocava as caixas de música, criando, assim, uma 'unidade de conceito e estilo'.³¹

Três dançarinos, que vestiam dezoito figurinos, atuavam em doze cenas. O interesse de Schlemmer por uma geometria do chão determinava a qualidade dos movimentos dos dançarinos. Seus movimentos seguiam trajetórias de uma linha reta, de um círculo, de uma espiral no chão, etc. Segundo RoseLee Goldberg, os alunos da Bauhaus chegavam “para serem curados do Expressionismo”. E na Oficina de Performance, dirigida por Schlemmer, ficavam sob a influência de uma “dança metafísica” e de outros elementos, como o teatro de variedades, o teatro japonês, o teatro de bonecos javanês e o circo, que eram referências no seu trabalho. O treinamento também era feito com base na euritmia, de Jaques-Dalcroze - que analisava o ritmo através do movimento e do sistema de notação -, e da eucinesia, criada por Rudolf von Laban, que iriam influenciar toda a história da dança.³²

³¹ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 102.

³² GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p. 113.



FIGURA 12 - *Triadic Ballet*, Oskar Schlemmer (1922)

Frederick Kiesler foi o primeiro a projetar um filme simultaneamente em uma peça de teatro, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1922), dirigida por Karel Capeck, em Berlim. Kiesler fez o projeto do cenário, cuja estrutura fora montada de forma que o filme fosse projetado por trás de uma tela circular, somada a um complexo jogo de luzes de neon e de mecanismos que

deformavam e criavam formas inusitadas nos corpos dos atores. Dentre eles, o uso de elementos cinéticos que moviam telas e uma íris que se abria e fechava para "cegar" a audiência com refletores. Ele trabalhou para que, durante toda a peça, os elementos do cenário se movimentassem, numa espécie de dança. Na tela circular, projetava cenas de uma fábrica com robôs trabalhadores. Pressionado pelas autoridades sobre perigo de incêndio, após as primeiras performances, Kiesler construiu uma queda d'água em cima da tela que jorrava água na frente da tela do filme projetado, criando efeitos estéticos de translucidez na imagem projetada na água.³³

Enquanto isso, na Bauhaus, Moholy-Nagy defendia um 'teatro total' como um 'grande processo rítmico-dinâmico, capaz de comprimir as massas mais conflitantes ou o acúmulo dos meios de expressão - no sentido de tensões qualitativas e quantitativas - à forma elementar.' 'Nada', escreve ele em seu ensaio *Teatro, circo, variedades* (1924), 'impede a utilização de MECANISMOS complexos como o cinema, o automóvel, o elevador, o avião e outros maquinários, bem como instrumentos ópticos, refletores e assim por diante.'³⁴

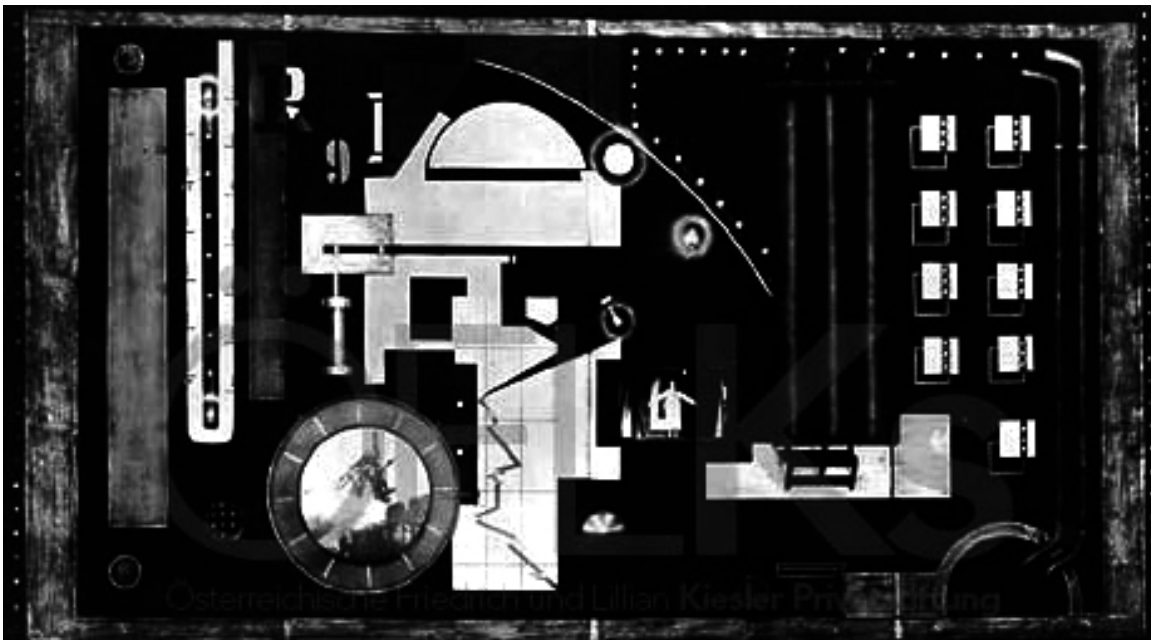


FIGURA 13 - Projeto multimídia de Frederick Kiesler para *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1922)

³³ DIXON. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, p. 75.

³⁴ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 106.

Apesar da curta duração em que Schlemmer dirigiu o setor de teatro da Bauhaus, manteve a proposta da instituição de fazer uma arte integrada, sem deixar de aliar um estilo pessoal à dança, como elemento de suas performances. Apesar do cunho de suas apresentações terem um caráter mais formal e satírico, diferentemente da tendência provocativa e política expressa nos futuristas, dadaístas e surrealistas, a Bauhaus consolidou significativamente a performance como um meio em sua própria expressão dentro das artes. Com os rumores da Segunda Guerra Mundial, a performance diminuiu suas atividades em vários centros da Europa. Em 1933, a escola é fechada com o advento do nazismo.

No período entreguerras, vários artistas se exilaram nos Estados Unidos, país em que a performance se consolidou até 1945 como uma arte autônoma. Em 1936, surge a Black Mountain College, instituto de educação artística na Carolina do Norte, que reuniu artistas, escritores, dançarinos e músicos - muito deles europeus e ex-professores da Bauhaus, como Josef e Anni Albers e o coreógrafo Xanti Schawinsky. A escola estimulava o enfoque multidisciplinar da arte, e logo se tornou o foco da vanguarda norte-americana e internacional. Schawinsky levou seus estudos sobre espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música e tempo numa abordagem dos fenômenos fundamentais que atravessavam a arte. Nesse contexto, a performance assumiu um papel importante, já que eles estavam mais interessados na maneira como o trabalho artístico se apresentava do que no conteúdo expresso, ou seja, na "performance do conteúdo".³⁵ Esse fato torna o estudo da expressão apropriado a esse gênero artístico já que o mecanismo de produção da expressão é performado na linguagem, similar à performance, que desenvolve seu conteúdo no momento mesmo de sua ação.

Spectrodrama foi a primeira performance da escola, concebida por Schawinsky como um jogo de luzes e formas geométricas no rastro dos experimentos de projeções com luzes de Hirschfeld Mack, ex-aluno da Bauhaus.

³⁵ GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p. 121.

Cenas como, por exemplo, um quadrado amarelo que 'se move para a esquerda e desaparece, descobrindo assim, em sucessão, três formas brancas: um triângulo, um círculo e um quadrado', teriam sido típicas de uma noite teatral na Bauhaus. 'Nosso trabalho era de um conceito formal e pictórico', explicou Schawinsky. 'Era teatro visual'.³⁶

Artistas de disciplinas diversas foram convidados a lecionar na escola, dentre eles o artista plástico Fernand Léger, o dramaturgo Thornton Wilder e o escritor Aldous Huxley. Em 1944, a Black Mountain inaugurou uma escola de verão em Lake Eden, atraindo diferentes personalidades para lecionar, como o músico John Cage e o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham, e estudar, como o pintor Robert Rauschenberg, que formariam a tríade básica para a criação do *happening* alguns anos mais tarde.



FIGURA 14 - Robert Rauschenberg com estudante da Black Mountain (1948-49)

John Cage introduziu conceitos orientais na arte a partir de sua influência pelo zen-budismo. Para Cage, a arte situava-se além do julgamento entre bom e ruim, e tudo era possível nesse universo. Incorporou o silêncio, o ruído e sons cotidianos à música ocidental, assim como o princípio zen da não previsibilidade e da não intencionalidade. Assim, o improvisado também foi bastante trabalhado

³⁶GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 112.

pelo músico, que pesquisou outras estruturas de notação musical, ampliando o repertório de todo o campo do som.

'Uma peça indeterminada', escreveu ele, 'por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é fundamentalmente privada de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções dela serão diferentes.'³⁷

Merce Cunningham ficou conhecido pela inovação no campo da dança, ao retirar a dramaticidade dos gestos e incluir movimentos cotidianos no repertório coreográfico, como andar, sentar-se e pular. Segundo a pesquisadora Ivani Santana, Cunningham trouxe a importante contribuição de perceber o corpo no ambiente em que está inserido, atrelado a suas constantes modificações. "Merce Cunningham retirou a dança de um corpo subjetivo para colocá-la no corpo físico."³⁸

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

Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como uma performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: 'Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro.'³⁹

Seguindo essa linha de pensamento, Cunningham atuou por muitos anos como um dos líderes da companhia de Martha Graham, uma das fundadoras da dança moderna nos Estados Unidos, e contribuiu para a ampliação do repertório coreográfico. No entanto, sua principal contribuição ao universo da dança e da performance foi a de ter situado a dança para além de uma narrativa dramática. Também foi importante ao criar independência entre a construção de movimentos e o ritmo da música.

³⁷ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.114.

³⁸ SANTANA. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*, p. 58.

³⁹ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 38.

As circunstâncias e a indeterminação do acaso foram elementos trabalhados por Cunningham na criação de uma nova prática na dança, ao romper com a dança moderna. RoseLee Goldberg traça um paralelo entre o dançarino e o músico John Cage: assim como o músico percebia a música nos sons do cotidiano, Cunningham o fez na dança. A dupla Cunningham e Cage atuou em diversos trabalhos ao longo de uma década.

Enquanto Cage observava que 'cada unidade mínima de uma composição mais ampla reflete, como um microcosmo, as características do todo', Cunningham enfatizava 'cada elemento do espetáculo'. Era necessário, dizia ele, levar em conta a natureza inerente a cada circunstância, de modo que se possa atribuir valor intrínseco a todo e qualquer movimento.⁴⁰

Em *Untitled Event* (1952), John Cage realiza na Black Mountain um evento que obteve repercussão internacional e influenciou muitos artistas que se reuniram em torno do *happening* em 1959. Cage utilizou seus estudos acerca do acaso e da indeterminação nessa performance: "Ninguém recebeu instruções sobre como ou que fazer; simplesmente, Cage distribuiu uma 'partitura' indicando momentos de ação, quietude e silêncio".⁴¹ Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen também participaram do evento.

Sem dúvida *Untitled Event* retomava certas ideias de Schlemmer e mantinha algum parentesco com as *seratas* futuristas e dadaístas, descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos. Contudo, Cage foi o primeiro artista a 'concertar' - no sentido de coordenar um concerto - organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes.⁴²

Além do núcleo formado na Black Mountain ter realizado uma série de espetáculos em Nova York, *Untitled Event* é difundido nos Estados Unidos, Europa e Japão. Em 1956, John Cage, que lecionava na *New School of Social Research* um curso de composição de música experimental, influenciou artistas

⁴⁰ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p. 114.

⁴¹ GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 25-26.

⁴² GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 26.

como Allan Kaprow - criador do termo *happening* -, Al Hansen, Dick Higgins, George Segal, Jim Dine e George Brecht, dentre outros que teriam papel relevante na *live art*.

Com o florescimento da contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *Aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell de *de-collage* (prevendo a fusão). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance* (valorizando a atuação).⁴³

Segundo Jorge Glusberg, a evolução dos trabalhos de Allan Kaprow em suas "colagens de impacto", que eram feitas a partir de materiais diversos como telas, fotos, jornais, alimentos, etc, e que ficariam conhecidas pelo nome de *assemblages*, o levou ao *environment*:

A multiplicação e a ampliação dessas obras, fez Kaprow encher uma galeria com elas, desde a porta até a parede do fundo, realizando isto segundo uma ordenação pré-concebida. Kaprow não foi o único a trabalhar com essas técnicas, mas é ele quem vai encontrar um nome adequado para as 'colagens de impacto': *environment*. Este termo pode ser traduzido por meio ambiente, envoltório etc.⁴⁴

Kaprow realiza *18 Happenings in 6 Parts* (1959) na Reuben Gallery, que atraiu um público maior do que o público privado geralmente atraído por esse tipo de apresentação. Kaprow defendia que suas apresentações feitas em *lofts*, lojas e porões ampliava a concepção do teatro ao destruir a barreira entre audiência e encenação, e "demonstrava a conexão orgânica entre arte e seu ambiente".⁴⁵ Segundo Renato Cohen, os espaços livres reforçam a tridimensionalidade e quebram a delimitação entre público e área do atuante.⁴⁶ Neste trecho, Kaprow descreve como se deu a passagem dos *environments* aos *happenings*:

⁴³ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 43.

⁴⁴ GLUSBERG. *A arte da Performance*, p. 29.

⁴⁵ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow. Acesso em 25/6/11.

⁴⁶ COHEN. *Performance como linguagem*, p.59.

Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. [...] Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *envrionment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões. Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*.⁴⁷

Para RoseLee Goldberg, a *live art* foi o passo natural após os *environments* e as colagens. A *live art* compreende o conjunto das manifestações cênicas que é habitado pelas diversas formas que assumem em instalações, performances, *happenings*, espetáculos de dança, apresentações de *vj*, dentre outras. "E a maioria desses eventos refletiria diretamente a pintura contemporânea. Para Kaprow, as instalações eram 'representações espaciais de uma atitude polivalente diante da pintura' [...]".⁴⁸

A performance está ideologicamente ligada à não-arte, proposta por Kaprow, na medida que, como nesta, vai contra o profissionalismo e a intencionalidade na arte: o que diferencia o praticante da não-arte, que ele vai chamar de a-artista, do artista praticante da arte-arte, é a intencionalidade. O a-artista não se coloca como um profissional. Tanto que a mensagem final de Kaprow é 'Artistas do mundo. Caiam fora. Vocês nada têm a perder senão suas profissões'.⁴⁹

Nas diversas turnês que fez pela Europa entre 1958 e 1959, John Cage influenciou vários artistas, como Nam June Paik, um dos integrantes do *Fluxus* - grupo de artistas que se reuniu na Alemanha em 1962 - e, mais tarde, Europa, América do Norte e Japão. O movimento *Fluxus* foi idealizado por George Maciunas, criador de concertos que envolviam várias mídias, e trazia a ideia dos *mixed-media*, que permeia a arte contemporânea.

⁴⁷ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.32.

⁴⁸ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.117-118.

⁴⁹ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 46.

Parcialmente inspirado no pensamento e na prática multidisciplinar do músico norte-americano John Cage, alinhado com a Internacional Situacionista, FLUXUS significou o encontro de Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Emmet Williams, Arthur Köpcke, Dick Higgins, Ben Patterson e Ben Vautier, entre outros, como aqueles que ainda agora se movimentam dentro da lógica de que o mais importante é fazer com que a arte se confunda com a vida.⁵⁰

Para Jorge Glusberg, a performance é uma evolução do *happening*, e não se explica apenas pela presença física do artista, mas também por sua transformação na própria obra. Dessa forma, não bastaria incorporar os seres vivos ao *environment*, mesmo que um deles fosse o próprio artista.⁵¹ Além disso, a presença do público é um dos elementos que diferenciam a performance do *happening*.

Pelican (1963) foi a primeira performance concebida por Rauschenberg, após trabalhar nos cenários e figurino para Cunningham. Trazia o autor e um ator, que usavam patins e longos paraquedas, enquanto interagiam com uma bailarina com sapatilhas de ponta⁵² ao centro dos dois. A ação acontecia até que os paraquedas se abrissem e tornassem os movimentos mais lentos.⁵³

⁵⁰ Fluxus - Uma longa história com muitos nós. Folder da exposição. S/p.

⁵¹ GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 39.

⁵² Sapatilhas de ponta são calçados específicos do balé que apresentam uma ponta dura, geralmente feita de gesso, que permite a criação da ilusão de que as bailarinas flutuam, ao se sustentarem na ponta dos pés.

⁵³ GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p. 135.



FIGURA 15 - *Pelican*, Robert Rauschenberg (1963)

Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p. 135.

Map Room II, outra performance concebida mais tarde por Rauschenberg, aconteceu em um cinema, e contou com a presença de Trisha Brown, ex-aluna de Cunningham. Para Rauschenberg, o espaço tinha um papel determinante na performance, assim como outros elementos, como cenário e figurino. "O objetivo de Rauschenberg era que os trajes dos bailarinos, por exemplo, 'se harmonizassem tanto com o objeto que acabariam integrando-se a ele', não

deixando nenhuma distinção entre objeto inanimado e bailarino vivo".⁵⁴ A fusão entre cenário e artista, utilizada nessas performances como elemento expressivo, será fundamental para a compreensão das performances mediadas pela tecnologia, assunto que aprofundarei no terceiro capítulo.

Em *Variations V* (1965), performance de John Cage, num trabalho colaborativo que reuniu, dentre outros artistas, Cunningham e a dançarina Barbara Lloyd, não havia roteiro. Este foi escrito após a primeira apresentação, em que apenas algumas indicações feitas com bases na improvisação e repetição das ações da estreia foram anotadas.



FIGURA 16 - *Variations V*, John Cage (1965). No fundo, Merce Cunningham e Barbara Lloyd. Na frente (esquerda para direita) Tudor e Mumma
Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p. 136.

Em 1966, um evento em Nova Iorque reuniu importantes artistas que pesquisavam a interface entre arte e tecnologia, sob o título *9 Evenings, Noites*

⁵⁴ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente* p. 127.

de Arte e Tecnologia, organizadas pela EAT (*Experiments in Art and Technology*). Entre os artistas das performances, estavam Cage, Rauschenberg e Robert Whitman, dentre outros dez que trabalharam com trinta engenheiros e cientistas na montagem do evento que buscava, como a Bauhaus, a conexão entre arte e tecnologia no desenvolvimento de uma arte intermídia.



FIGURA 17 - Frame de *9 Evenings*, EAT - Experiments in Art and Technology (1966)

As performances usaram projeções de vídeo; transmissão de som sem fio, através de unidades eletrônicas que funcionavam por controle remoto e outras tecnologias que raramente haviam sido utilizadas para fins estéticos, até então. Cage utilizou o sistema sem fio para ativar e desativar as caixas de som que reagem aos movimentos através de fotocélulas.⁵⁵

⁵⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=DoxuzPPstXc&feature=related>. Acesso em 13/5/2011.

Inspirados pelo contato com Cage, com os vários *happenings* e eventos do *Fluxus*, vários ex-alunos de Merce Cunningham, como Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Deborah Hay, inspiraram o movimento da nova dança em Nova Iorque, no começo dos anos 60. Muitos deles haviam começado com a dança tradicional, e expandiram suas referências após vários trabalhos colaborativos entre Cunningham e Cage.



FIGURA 18 - *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, Merce Cunningham (1951)
Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p.125.

A dança ganhou em experimentação após o contato com essas influências, assim como a performance, que requintava os movimentos dos artistas para além de um quadro vivo e dos iniciais *environments*. Esses

trabalhos ligavam-se a artistas que atuavam na performance com raízes profundas nas artes plásticas. "Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual."⁵⁶

Dando continuidade aos ensinamentos de Ann Halprin, fundadora do *Dancer's Workshop* em 1955, criou-se em Nova Iorque o Judson Living Theatre, em 1962. O grupo contou, como seus integrantes, bailarinos que estudaram no estúdio de dança de Merce Cunningham. O grupo de dançarinos da chamada nova dança reuniu-se em torno das práticas de Halprin. Seguindo seus ensinamentos, estimulavam-se os movimentos de cada corpo, e não a mera repetição de padrões e técnicas consolidadas na dança clássica ou tradicional. Seus ensinamentos privilegiavam a percepção cinestésica e o senso de mudança das configurações dinâmicas do corpo. Rosalind Krauss, discorre em seu ensaio sobre os balés mecânicos, algumas direções apontadas pelo Judson Theatre, citando a autora Annette Michelson:

[...] a meta comum dos bailarinos ligados ao Judson Theatre⁵⁷ "era o estabelecimento de uma economia radicalmente nova do movimento. O que exigia uma crítica sistemática da retórica, das convenções, das hierarquias estéticas impostas pelas formas de dança tradicionais ou clássicas. Tal retórica foi, na verdade, invertida, destruída, no que passou a ser conhecido como a dança da 'linguagem comum' e do 'desempenho de tarefas"'. As tarefas que constituíam a trama dessa dança - como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer às regras de um jogo - atendem a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo tempo real⁵⁸ e despsicologizar o seu executante^{59 60}.

⁵⁶ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.129.

⁵⁷ Em julho de 1962, tiveram lugar as primeiras apresentações públicas de um grupo de bailarinos que estudara no estúdio de Merce Cunningham principalmente sob a tutela de Robert Dunn. Entre eles figuravam Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Debora Hay e Steve Paxton. Houve algumas colaborações de artistas sem formação em dança, como Robert Morris, Robert Rauschenberg e Alex Hay. Ver Don McDonagh, "Notes on Recent Dance", *Artforum*, XI (dezembro de 1972), p.48-52.

⁵⁸ Ao descrever seu trabalho, *A mente é um músculo*, Trio A, Yvonne Rainer diz: "O que se vê é um controle que parece engrenado com o tempo real exigido pelo peso *real* do corpo para

Dez anos após o fim da Segunda Guerra, os artistas na Europa questionavam a arte tradicionalmente feita nos estúdios e uma série de paradigmas da arte moderna. Yves Klein, artista francês, após pesquisar a monocromia e ter investigado em profundidade a cor azul, cria uma cor que leva o seu nome, o azul Klein. Em 1957, na abertura de uma de suas exposições na Galeria Iris Clert, em Paris, Klein solta ao ar livre 1001 balões dessa cor. Também explora o vazio como um de seus temas, e em 1958 apresenta na mesma galeria a exposição *Le Vide*, cujo interior da galeria se apresentava inteiramente vazio, e suas paredes brancas contrastavam com o exterior do museu, pintado com seu inimitável azul.⁶¹

Em sua performance *The Anthropometries of the Blue Period* (1960), apresentada publicamente na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris, modelos femininas serviram de pincel quando untadas de tinta azul, deixavam a impressão de seus corpos numa tela ao chão. Acompanhava uma orquestra vestida de trajes noturnos e tocava *Symphonie Monotone*, de Pierre Henri.

executar o movimento prescrito, e não um apego a uma ordenação imposta pelo tempo. Em outras palavras, as exigências impostas aos recursos energéticos (reais) do corpo *aparentam* ser proporcionais à tarefa - seja esta erguer-se do chão, levantar um braço, inclinar a pelve, etc. - de um modo muito parecido a quando nos levantamos de uma cadeira, alcançamos uma prateleira alta ou descemos uma escada quando não estamos apressados. Os movimentos não são miméticos, de forma que não nos fazem lembrar de tais ações, mas gosto de pensar que têm, na maneira como são executados, a qualidade factual dessas ações." Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", Battcock, ed., *Minimal Art*, p. 270.

⁵⁹ No mesmo ensaio, Rainer escreve: "O artifício da apresentação foi reavaliado no sentido de que a ação, ou o que alguém faz, é mais interessante e importante que a exposição do caráter e da atitude, de que é possível focar a ação com mais eficácia mediante a submersão da personalidade; de um ponto de vista ideal, portanto, o indivíduo não é sequer ele mesmo, mas um 'agente' neutro." *Ibid.*, p. 267.

⁶⁰ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 282.

⁶¹ GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p.145.

Klein via essas demonstrações como um meio de 'rasgar o véu do templo do ateliê' [...] Em Milão, Piero Manzoni, realizava sua obra de modo não muito diferente. As ações de Manzoni, contudo, eram menos uma declaração do 'espírito universal' do que uma afirmação do próprio corpo como material artístico válido. Os dois artistas acreditavam que era essencial revelar o processo da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que suas obras se tornassem relíquias de galerias e museus.⁶²



FIGURA 19 - *The Anthropometries of the Blue Period*, Yves Klein (1960)
 Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p.146.

Essa performance nos oferece pistas valiosas para a construção de elementos presentes nas performances mediadas pela tecnologia, por ter trabalhado com rastros e impressões do corpo num suporte material. Fazendo relação com as imagens projetadas nas performances desse estudo, proponho que há uma retroalimentação das imagens que se impregnam no corpo do dançarino e daquelas que são captadas pelos receptores de imagens, que as devolvem modificadas.

Em 1961, Piero Manzoni apresenta suas esculturas vivas em Milão, em

⁶² GOLDBERG. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*, p.138.

que ele assinava uma parte do corpo do voluntário para ser sua escultura. O indivíduo em questão recebia um certificado com a inscrição: "Este documento certifica que X foi assinado(a) por minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) como uma obra de arte autêntica e verdadeira."⁶³ Nessa obra, Manzoni explorou a ideia de que as pessoas assinadas se transformavam em obra de arte, como um dos pilares da arte da performance.



FIGURA 20 - *The Artist is present*, Marina Abramovic (2010)

Fonte: http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa_fact_thurman#ixzz1NmJnbKv6.

⁶³ GOLDBERG. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*, p.138 -139.

A partir dos anos 70, a performance adere a propostas mais conceituais. Exemplo disso são as ações ritualísticas de Marina Abramovic, na Iugoslávia, que investiga o corpo e suas qualidades plásticas, e as performances eletrônicas da norte-americana Laurie Anderson. Cito-as não sob o rótulo de uma arte feminista, mas no sentido da expressividade em que cada uma, em sua individualidade, apontava em suas obras.

Na performance *The Artist is present* (2010), Marina Abramovic permaneceu no MOMA - *Museum of Modern Art* em Nova Iorque durante o maior tempo já vivido por um artista dentro do museu. A artista passou trinta dias dentro do museu deixando que os visitantes se sentassem numa cadeira oposta e apenas olhassem para ela. Esse trabalho fez parte de uma retrospectiva feita em sua homenagem que também contou com a remontagem de cinco de suas performances, das noventa que já fez desde 1969.⁶⁴

O artista alemão Joseph Beuys também teve papel fundamental para a performance tanto pelo caráter inédito de suas ações, quanto pela promoção de uma mudança de consciência através das leituras e discussões que promovia.

'Precisamos revolucionar o pensamento humano', dizia ele. 'Antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, ele pode revolucionar o tempo.'⁶⁵

Os materiais que utilizava em suas ações eram emblemáticos e possuíam uma conexão íntima com sua vida, como feltro, gordura, lebres mortas, etc. Em 1965, enquanto exibia desenhos e pinturas na *Galerie Schmela*, em Dusseldorf, Beuys caminhava com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, carregando uma lebre morta e mostrando a ela sua exposição. Sentava-se então em um canto mais escuro da sala e começava a explicar seu trabalho à lebre. Dizia: "'porque realmente não gosto de explicá-las às pessoas', e porque 'mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens,

⁶⁴ Disponível em http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa_fact_thurman#ixzz1NmJnbKv6. Acesso em 29/5/11.

⁶⁵ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.139.

com sua obstinada racionalidade".⁶⁶



FIGURA 21 - *Coyote: I Like America and America Likes Me*, Joseph Beuys (1974)
 Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p.151.

Coyote: I like America and America Likes Me (1974) constitui-se como uma ação de crítica à cultura norte-americana. Beuys foi levado de ambulância, direto do aeroporto até o museu em Nova Iorque, coberto de feltro da cabeça aos pés. Ficou uma semana em uma cabine com um coioete selvagem. Essa performance era uma alusão à histórica perseguição aos índios norte-americanos e também a todo o envolvimento entre os Estados Unidos e a Europa. "Sua ideia de 'escultura social', que consistia em longas discussões com grandes grupos de pessoas em contextos variados, era basicamente um meio de ampliar a definição de arte, fazendo-a extrapolar a característica de atividade especializada".⁶⁷

⁶⁶ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.140.

⁶⁷ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.141.

Educados por vinte e quatro horas diárias de programação televisiva e por um regime cultural de filmes B e *rock'n'roll*, os artistas performáticos dos anos 80 reinterpretaram o velho brado de guerra do rompimento das barreiras entre arte e mídia, o que também se patenteou no conflito entre a chamada 'grande arte' e as manifestações artísticas menos sofisticadas. Uma das principais obras a cruzar essas fronteiras foi *Estados Unidos*, de Laurie Anderson, um musical com oito horas de duração e truques de prestidigitação que foi apresentado na Brooklyn Academy of Music em fevereiro de 1983.⁶⁸



FIGURA 22 - *United States*, Laurie Anderson (1983)
Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p.192.

Atualmente, como gênero consagrado nas artes, a performance caminha para a sofisticação e uso cada vez mais refinado dos dispositivos midiáticos em suas apresentações. Segundo Gregory Battcock, "O principal postulado modernista - o de que um trabalho de arte é o que sua mídia é - não é mais um postulado vital. Porque a arte se transformou".⁶⁹

⁶⁸ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.180.

⁶⁹ BATTCKOCK citado por GLUSBERG. *A arte da performance*, p.141.

Tal postulado ainda assola todos nós. Nós automaticamente aceitamos ele. Voltamos a isso sempre que tivermos um problema a criticar, aceitar ou entender um trabalho de arte.

Da mesma forma, usamos este postulado para ajudar-nos a sair de numerosas situações. Um trabalho de arte deve ser quase inútil, quase impossível de entender, talvez quase sem nenhum significado, podendo ser justificado se ele referir especificamente e exclusivamente a seu próprio self. A frase que identifica essa postura, em francês, é *L'art pour l'art*. Essa é a pedra fundamental do modernismo. É o teorema básico de toda arte moderna seja em pintura, vídeo, arquitetura ou ambiente. Contudo, não funciona mais.⁷⁰

Conclui-se, assim, que a performance se encontra para além da mídia em que é apresentada, sendo sua característica fundamental a qualidade de evento, o caráter acontecimental de suas apresentações. Battcock acrescenta ainda que "de fato, o intenso nível de energia liberado em expressões novas como a body art e a performance indicam que as bases principais da arte moderna estão esfaceladas".⁷¹ Resta-nos voltar à questão primordial que se volta para o núcleo de qualquer manifestação artística contemporânea: a expressividade do seu material, seja ele objeto ou ação, assim como a capacidade de afetar que seu corpo possui, ou seja, sua potência.

1.2 Aspectos formais das performances

Historicamente, os performers nunca tinham dependido do reconhecimento do *establishment*, sem contar que sempre adotaram uma postura intencionalmente contrária à estagnação e ao academicismo associados a esse *establishment*.⁷²

É possível pontuar alguns elementos que atravessam as performances e fazem com que ela participe de um *continuum* que a constitui como um gênero artístico independente? Poderíamos falar de uma linguagem na performance? Ou seria a linguagem exatamente o que foge a ela? Neste capítulo, tomo como referência alguns estudiosos sobre a performance, como RoseLee Goldberg, Gregory Battcock, Jorge Glusberg e Renato Cohen, para sublinhar alguns

⁷⁰ BATTCKOCK citado por GLUSBERG. *A arte da performance*, p.142.

⁷¹ BATTCKOCK citado por GLUSBERG. *A arte da performance*, p.141.

⁷² GOLDBERG, *A arte da performance: do futurismo ao presente* p.171.

aspectos que se destacam nas performances e as conectam ao universo das performances com mediação tecnológica.

A origem da palavra *performance*, segundo Jorge Glusberg, "tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spetaculum*)".⁷³ Glusberg reitera, no entanto, que se trata de outro tipo de espetáculo, diferente do teatro e da dança, apesar de manter relações intrínsecas com estes.

Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *performance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. De uma forma semelhante ao teatro e à dança, a *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. Contudo, apesar de ser uma expressão artística, como estas, a *performance* não se caracteriza, necessariamente, por ser uma espetáculo ou show.⁷⁴

Mais do que o estudo da linguagem, interessam-me as linhas criadoras da *performance*, que a conectam ao universo da chamada *live art*, e a estruturam como um lugar transitório nesse contexto.

Não obstante ser importante perceber por qual linguagem passa mais próximo a linguagem híbrida da *performance*, este tipo de distinção torna-se difícil e inoportuna em alguns casos, tanto pela já mencionada busca de integração das artes quanto pela característica "dionisíaca" (no sentido de se escapar do rótulo e da forma caracterizante) da *performance*.⁷⁵

Para Cohen, uma das principais características da *performance* e de toda a *live art* é o de "reforçar o instante e romper com a representação".⁷⁶ Mais adiante, estudaremos esse fenômeno sob a análise de Deleuze que nos fala do teatro não representativo, em que a ausência de conflito é uma característica.

O recurso às novas tecnologias pelas performances mediadas pela tecnologia também as territorializam no universo compreendido pelas obras digitais. O fato de essas performances acontecerem ao vivo as torna específicas

⁷³ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.43.

⁷⁴ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.72-73.

⁷⁵ COHEN. *Performance como linguagem*, p.57.

⁷⁶ COHEN. *Performance como linguagem*, p.66.

no meio dessas obras. É para investigar o universo das performances com mediação tecnológica no contexto da *live art* e das obras digitais que prossigo com este estudo.

Hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célere da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da 'suspensão do tempo' dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. De fato, essa 'vivacidade' também explica seu apelo ao público que acompanha a arte moderna nos novos museus, onde o envolvimento com artistas em carne e osso é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte.⁷⁷

Na introdução do livro *The art of the performance - a critical anthology*, Robert Nickas pontua que

RoseLee Goldberg oferece a ideia de que 'sempre que uma certa escola, seja Cubismo, Minimalismo, ou arte Conceitual, parece ter ganho um estrangulamento na produção e crítica artística, os artistas se voltam à performance como um meio de quebrar categorias e indicar novas direções'.⁷⁸

Ainda que a tonicidade maior da performance, dependendo da origem do artista, esteja em determinada mídia, seu caráter interdisciplinar atravessa a maioria de suas manifestações.

Historiadores da arte não têm nenhuma categoria pronta para localizar a performance, e com boa razão. Pois a performance tem sempre se desenvolvido ao longo das bordas de disciplinas como literatura, poesia, filme, teatro, música, arquitetura, ou pintura. Ela tem envolvido vídeo, dança, slides, e narrativa e tem sido performada por indivíduos sozinhos ou por grupos, em ruas, bares, teatros, galerias, ou museus. Como um meio permissivo e sem limites, com variáveis infundáveis, ela tem sido sempre atrativa aos artistas impacientes com as limitações de formas de arte mais estabelecidas.⁷⁹

Em *Performance como Linguagem*, Cohen aproxima a performance do teatro e afirma que, em sua estrutura, estaria mais próxima dele do que das

⁷⁷ GOLDBERG. *A arte da performance: do futurismo ao presente*, p.216.

⁷⁸ BATTCKOCK; NICKAS. *The art of performance: a critical anthology*, p.9. Tradução nossa.

⁷⁹ BATTCKOCK; NICKAS. *The art of performance: a critical anthology*, p.22. Tradução nossa.

artes plásticas, por ser uma expressão cênica. A performance, contém o texto (cenário, som, iluminação), o atuante e o público, tríade básica do teatro. Durante a performance, a atenção do atuante está conectada a ele mesmo, aos demais atuantes e ao espaço. E essa forma de arte foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana.⁸⁰

Segundo Cohen, o *performer* não possui um papel destacado na performance e adquire a mesma importância das imagens, sons e jogos de luzes que compõem a obra. Dessa maneira, essa forma de construção "privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo da linha narrativa".⁸¹ O manifesto futurista já delineava a tendência sobre a fusão de cenário e ator:

Contudo, qualquer que fosse a natureza da "metalidade da dança futurista", os atores continuavam sendo apenas um dos componentes da performance em geral. Obsessivamente, os inúmeros manifestos sobre cenografia, pantomima, dança ou teatro; insistiam na fusão entre ator e cenografia num espaço especialmente projetado.⁸²

Nas primeiras performances do manifesto futurista, esse jogo de hierarquias foi levado ao extremo em coreografia realizada somente pelo movimento do cenário:

Apresentada como parte do programa dos Ballets Russos de Diaghilev no Teatro Constanzi em Roma, os únicos 'performers', em *Fireworks* eram o cenário e as luzes em movimento. O próprio cenário era uma versão expandida e tridimensional de uma das pinturas de Balla e o próprio Balla conduziu o 'ballet de luzes' num teclado de controle das luzes.⁸³

No contexto desta pesquisa, porém, consideramos a presença do artista um dos elementos definidores da performances mediadas pela tecnologia, mesmo que não haja hierarquia entre ele e os demais elementos que as estruturam.

⁸⁰ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.32.

⁸¹ COHEN. *Performance como linguagem*, p.66.

⁸² GOLDBERG. *A arte da Performance: do futurismo ao presente*, p.14-16.

⁸³ GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p. 24. Tradução nossa.

Há autores, porém, que discordam da presença do público como elemento fundador da performance, e afirmam que performance é, sobretudo, trabalhar por meio de uma ideia. Cito como exemplo, vídeos em que os artistas norte-americanos, Bruce Nauman, que explorava principalmente as relações do corpo com o espaço; e Vito Acconci, que lidava com as pulsões sexuais do corpo, faziam performances.

Nauman também empreendeu certas ações em seu estúdio, gravando-as em vídeo. Elas eram muito simples - caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, aplicar e remover maquiagem, manipular um tubo de néon para examinar o corpo na luz e na sombra - e eram filmadas em tempo real. Não eram nem roteirizadas nem editadas, mas duravam o tempo exato para que a tarefa em questão fosse realizada.⁸⁴

Neste estudo, porém, a presença corpórea do artista é considerada elemento atuante nas performances. Nelas, o corpo é utilizado como veículo expressivo, como elemento de estranhamento.

Assim, toda a performance passa necessariamente pela expressividade do corpo do artista, uma vez que é, também, através dele que a sua potência, ou sua capacidade de afetar, se expressará. Dessa maneira, as performances configuram um meio de expressão em que a ausência da produção de objeto físico é uma característica.

Nessa linha de pensamento, Glusberg propõe que a plenitude de sentidos na performance se conecta à ausência de produtos permanentes. O autor afirma que nela valoriza-se o construtor, mais do que o objeto construído. Ele acrescenta a este estudo exemplos retirados da mitologia:

Vulcano, o construtor de lanças que se convertiam em raios e relâmpagos, era representado por imagens que o mostravam dentro de sua forjaria. Outra figura mítica, Eolo, que desatava suas fúrias e tormentos sobre os homens, aparecia representado com suas bochechas infladas e soprando; assim, para os antigos, a imagem da ação dos deuses importava mais que os efeitos que eles produziam.⁸⁵

⁸⁴ ARCHER. *Arte contemporânea: uma história concisa*, p.107-108.

⁸⁵ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.103.

A expressão corporal nas performances trata, para Glusberg, da "liberação da reconciliação física dos corpos, a liberação das linguagens corporais instituídas",⁸⁶ mesmo que essas linguagens as quais se refere, sejam as do teatro e da dança, que geralmente possuem códigos mais fechados do que a performance. Para ele, a dança lida muitas vezes com ritmos e impulsos externos, enquanto a performance lida com os "ritmos internos do corpo, de seus tempos vitais",⁸⁷ evocando o sentido de intensidade dessas ações. O autor assinala ainda a relação da performance com numerosas cerimônias primitivas, sobretudo àquelas ligadas à magia:

O mago tribal usava seu corpo ritualmente com os objetivos mais diversos; a devoção da comunidade e o encantamento das ações do bruxo estavam a serviço não só de fins práticos; muitas destas cerimônias tinham por meta tornar coerente o grupo e o estabelecimento de normas de comportamento.⁸⁸

Os magos - e voltamos a eles novamente - sabiam: a estrutura das ações é regida por movimentos secretos e processos invisíveis. O aspecto mágico da performance leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência. Na performance, os sentidos são evocados com um propósito que os transcende: a essência das atividades do performer reside nessa transcendência.⁸⁹

Em uma de suas aulas expositivas, Stéphane Huchet afirma que a arte tende a caminhar entre dois polos: o visual, ou das imagens, e o polo das ações relacionais, que se voltam para o ambiente. Huchet acrescenta, porém, que é possível coabitar esses dois polos.⁹⁰ As performances com mediação tecnológica encontram-se, a meu ver, exatamente no meio, no centro dessa polaridade. Pois, se por um lado carregam uma conotação de 'prática, eventos, e comportamentos, não como 'objetos' ou 'coisas',⁹¹ por outro lado o uso dos dispositivos midiáticos as aproxima do polo das imagens, na categorização

⁸⁶ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.102.

⁸⁷ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.102.

⁸⁸ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.103.

⁸⁹ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.126.

⁹⁰ Aula ministrada pelo Professor Stéphane Huchet, através da disciplina Paradigmas e Práticas da Teoria da Arte, como crédito do programa de Pós Graduação em Artes, em 17/05/2011.

⁹¹ CULL. *Deleuze and performance*, p.3.

proposta por Huchet.

Para Renato Cohen "a performance é uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem (mixed-mídia) das ideias da modernidade"⁹² e se aproxima, assim, do universo da *live art*, apesar de manter relações históricas com os movimentos do modernismo e com o *happening*.⁹³

Se um modelo tradicional do século vinte da comunicação cultural descrevia o movimento da informação em uma direção de uma fonte a um receptor, hoje o ponto da recepção é somente uma estação temporária no caminho da informação. Se nós comparamos a informação ou objeto midiático com um trem, então cada receptor pode ser comparado com uma estação de trem. A informação chega, convidados remixados com outras informações, e depois um novo pacote viaja para outro destino onde o processo é repetido.⁹⁴

No modernismo, delineava-se a preferência pela improvisação nas performances de cunho futurista. O estilo de dança ou técnica de criação de movimentos mais apropriada para as performances parece se conectar, por esse motivo, aos estilos de dança e técnicas de improvisação criadas principalmente a partir dos anos 60.

As idéias presentes na improvisação, como parte do processo criativo e não necessariamente do trabalho final, apareceram em uma gama de pesquisadores do movimento mais antigos, como Isadora Duncan, que radicalizou os pressupostos da dança clássica, Mary Wigman mentora do expressionismo na dança e Rudolf von Laban, importante por sistematizar o estudo da dança partindo dos movimentos cotidianos. A improvisação também foi incorporada por algumas criadoras da dança moderna nos anos 20 e 30, como a americana Martha Graham, que misturou referências trazidas da yoga nos anos que passou na Índia, como a exploração do chão, que se tornou uma marca pessoal de sua dança.

No Japão, é em meio a esse contexto que surge o *ankoku butô* (que significa butô das trevas) ou simplesmente butô (assim chamado após a década

⁹² COHEN. *Performance como linguagem*, p. 109.

⁹³ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 139.

⁹⁴ MANOVICH. Disponível em <http://manovich.net>. Tradução nossa.

de 70), uma manifestação artística radical criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) no final dos anos 50.

O ideograma *bu*, que também se lê *mai*, evoca as danças xamânicas, as *miko* da antiguidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. Sugere também o fato de sustentar-se nas bordas de outro mundo diferente do cotidiano, ou a entrada em um mundo sobrenatural. Portanto, trata-se de um movimento que favorece a comunicação não verbal com o universo. O caractere *toh* representa o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo.⁹⁵

Christine Greiner, pesquisadora do butô no Brasil nos traz uma importante contribuição sobre o butô em sua tese de doutorado transformada no livro *Butô pensamento em evolução*. Greiner cita no trecho abaixo, a estréia de Hijikata no palco teatral em 1959. É interessante notar que a curta duração de sua apresentação e também o fato de não haver música, ajudam a construir o corpo de referências das performances aqui analisadas, como veremos no próximo subcapítulo.

A performance aconteceu dia 24 de maio de 1959, em um evento para novos dançarinos, organizado pelo corpo oficial da Associação Artística de Dança do Japão, lembra Holborn (1987:11). A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música. Yoshito, filho de Kazuo Ono, ainda muito jovem, começava a performance lendo as palmas de suas mãos. Mantinha uma distância de Hijikata. Instantes depois, recebia uma galinha das mãos do personagem de Hijikata (um homem mais velho). Os braços estendidos. E então, simulava sexo com a ave entre suas pernas, acabando por matá-la, para depois sucumbir ao ataque do próprio Hijikata. Parece que estava tudo ali, naquele momento. O destino, a distância, a morte, o amor, a proibição.⁹⁶

⁹⁵ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.12.

⁹⁶ GREINER. *Butô: pensamento em evolução*, p.19.



FIGURA 23 - *Kinjiki* (Cores Proibidas), Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno (1959)
Fonte: FRALEIGH; NAKAMURA. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p. 77.

Não parece ocasional, o fato de Greiner mencionar a primeira apresentação de Hijikata como uma performance, já que a dança deste criador parecia se vincular a esse gênero artístico, principalmente pela proposta radical de suas apresentações. Após a performance, a audiência fica ultrajada e Hijikata perde o apoio da Associação, taxado de dançarino perigoso.

Como outro representante dos heróis da vontade radical, termo cunhado por Susan Sontag, que tomo emprestado para os precursores da performance, Cunningham, que liderava a companhia de Marta Graham, foi um dos que libertaram a dança moderna de alguns de seus paradigmas, como o teor carregado de representações, evocados por seus gestos e imagens dramáticos. Esse bailarino e coreógrafo também foi importante por libertar a dança moderna de seu tecnicismo que, ainda que negasse os pressupostos da dança clássica, acabava por impor novos, como de fato aconteceu com muitas manifestações artísticas do modernismo.

A técnica do contato-improvisação, criada por Steve Paxton no início dos anos 70, inaugurou uma forma de dança, cujo foco não estava na performance do movimento, como algo que se deseja apresentar, mas que privilegia a exploração dos movimentos e de suas relações como o outro e com o ambiente.⁹⁷ "Seus fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea, sensorial e física na qual duas ou mais pessoas, brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado".⁹⁸

Todavia, é importante notar que a indeterminação trabalhada por Cunningham é um tipo específico de improvisação, que a diferencia das técnicas de improvisação utilizadas no contato-improvisação. Nesta técnica, por exemplo, não há a presença de um coreógrafo principal, nem hierarquia entre seus criadores e o processo criativo acontece de forma essencialmente coletiva.⁹⁹

Dentre os pesquisadores mais recentes do movimento, Trisha Brown, Carolyn Carlson, Twyla Tharp, dentre outros, continuam a produzir uma certa forma de expressão que agrega movimentos mais experimentais na dança,

⁹⁷ NEDER. Dança, contato e improvisação. 9/12/10. Belo Horizonte, MG.

⁹⁸ NEDER. *Contato Improvisação: origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons*, p. 4.

⁹⁹ NEDER. *Contato Improvisação: origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons*, p. 9.

sobretudo, daquela que parte dos movimentos do cotidiano e que não têm como objetivo atingir o grande público.



FIGURA 24 - *Homemade*, Thrisha Brown e Lance Grier (1966)

Fonte: DIXON. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and Instalation*, p. 542.

As técnicas de improvisação criadas por William Forsythe, coreógrafo reconhecido por reorientar a prática do ballet de sua identificação com o repertório clássico para uma forma artística dinâmica e contemporânea, também delinearam uma nova perspectiva para o conceito de coreografia na dança. Para ele:

Coreografia e dança são duas práticas distintas e muito diferentes.

No caso em que coreografia e dança coincidem, coreografia sempre serve como um canal para o desejo de dançar. Alguém poderia facilmente assumir que a substância do pensamento coreográfico reside exclusivamente no corpo. Mas seria possível que a coreografia gerasse uma expressão autônoma de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?¹⁰⁰

Dessa forma, para além de um objeto coreográfico, a coreografia se configura como o modelo da potência transitória de um estado a outro. Encarnada pelo corpo, a matéria coreográfica se remodela, por ele se encontrar em constante relação com o ambiente, também em constante mutação. Veremos adiante, que o mecanismo de produção da expressão atua diretamente como movimento coreográfico, já que ele se produz dinamicamente, como veremos nos capítulos seguintes, na passagem entre forças em composição, mais do que entre elementos compostos.

Renato Cohen elege os principais elementos que caracterizam uma suposta linguagem da performance: "a fusão da linguagem, o uso da tecnologia, a liberdade temática, a tonicidade para o plástico e para o experimental".¹⁰¹ Uma característica, porém, que parece comum à maioria das performances, é a ausência de uma estrutura rígida de roteiro ou *script* que organizem sua estrutura previamente. Sendo assim, ela se estrutura numa espécie de *collage*, mais do que num modelo com começo, meio e fim.

Cohen define a *collage* como "a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes".¹⁰² A criação da *collage* é atribuída a Marx Ernst, e teve papel importante na história da arte como potencializadora da expressão de vários artistas plásticos no modernismo.

¹⁰⁰ Disponível em <http://www.williamforsythe.de/essay.html>. Acesso em 13/08/11.

¹⁰¹ COHEN. *Performance como linguagem*, p.161.

¹⁰² COHEN. *Performance como linguagem* p. 60.

[...] Tanto que pelas suas características de linguagem - uso de collage como estrutura, domínio da imagem sobre a palavra, fusão de mídias etc. - quanto pelas suas premissas ideológicas - liberdade estética, arte de combate etc. - a performance não pode ser considerada como uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior que à falta de um nome mais consagrado estamos chamando de live art.¹⁰³

Acrescento como elemento comum às performances a ausência de papéis a serem encarnados pelos artistas.

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 repetidas várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses.¹⁰⁴

Os *performers* não representam um personagem, mas estão ali, como diz o ator e diretor Yoshi Oida, invisíveis, despersonalizados, emprestando sua carne no momento em que fazem a performance.

Figurino, perucas, maquiagem e máscaras não são suficientes para que se alcance esse nível de "desaparecimento". Ninjas tinham de treinar por muitos anos seus corpos a fim de aprender a tornar-se invisíveis. Do mesmo modo, os atores devem trabalhar duro para se desenvolverem fisicamente, não com a simples finalidade de adquirir habilidades que possam ser exibidas ao público, mas com a finalidade de serem capazes de sumir.¹⁰⁵

Na performance de Joseph Beuys *Coyote: I like America and America Likes Me* (1974), o artista não está ali representando um personagem. No entanto, como aponta Cohen, o artista em cena é um "'Beuys ritual' e não o 'Beuys do dia a dia'".¹⁰⁶ Tomando emprestada a linguagem teatral sobre o uso da máscara, o mesmo personagem é composto de várias máscaras. A máscara de Beuys seria uma espécie de máscara ritual. "Nesse sentido, não é lícito falar

¹⁰³ COHEN. *Performance como linguagem* p.158.

¹⁰⁴ GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*, p.VIII.

¹⁰⁵ OIDA. *O ator invisível*, p.21.

¹⁰⁶ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 58.

que o performer é aquele que 'faz a si mesmo' em detrimento do representar a personagem".¹⁰⁷ A "escultura social" realizada no trabalho de Beuys reunia um grupo em torno da discussão entre o que era arte e ciência.

Beuys insiste que chegou a este tipo de ação através de uma visão ampla da arte, uma "noção antropológica da arte como fenômeno com a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do indivíduo, que está encarcerado em seu próprio trabalho e suas ocupações".¹⁰⁸

O não uso de técnicas teatrais por muitos artistas como Joseph Beuys e Andy Warhol caracteriza a performance não como uma arte cênica vinda do teatro tradicional, e demonstra suas raízes muito mais na alegoria, nas artes plásticas, nos *environments* e na dança. A espontaneidade do atuante, se torna elemento expressivo das performances, uma vez que ela as situam para além do protocolo tanto das técnicas do teatro quanto da dança.

Cohen afirma que a característica de evento, de apresentação da performance ligada ao fato de que muitas vezes não se repetem, informa a ela uma função ritualística ou de mito. Sendo assim, a repetição nesse gênero artístico se torna inoportuna devido ao fator de indeterminação e acaso presentes na performance.

O ritual também foi explorado nos *happenings* dos anos 60. Porém, ao contrário desses, em que a criação coletiva acontecia muitas vezes no momento da apresentação, o desdobramento da criação na performance aconteceria de forma um pouco diferente. O caráter ritualístico da performance apareceu com mais força nessa época, como em Beuys ou nas manifestações da *body art* de Gina Pane. Essa artista utilizava as escarificações em seu próprio corpo como questionamento ao anestesiamiento da sociedade, como faziam muitos artistas da *body art* em suas performances.

¹⁰⁷ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 58.

¹⁰⁸ GLUSBERG. *A arte da performance*, p. 131.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue que vida e arte se aproximam.¹⁰⁹

No *happening*, há maior abertura para a participação do público do que na *performance*. Porém, como demonstra Susan Sontag, citada por Rosalind Krauss no trecho a seguir, uma das características mais fortes do *happening* é a maneira inusitada com que confronta a plateia.

Os participantes podem espirrar água nela, arremessar moedas ou algum detergente em pó que provoca espirros. Alguém poderá fazer ruídos ensurdecedores em um tambor de óleo ou agitar um maçarico de acetileno em direção aos espectadores. Uma porção de rádios podem estar ligados ao mesmo tempo. A platéia pode ser obrigada a se acomodar desconfortavelmente em uma sala apinhada, disputar um lugar ou ficar de pé sobre tábuas colocadas em alguns centímetros de água. Não há o menor empenho em atender ao desejo da platéia de ver tudo. Na verdade, o mais das vezes esse desejo é deliberadamente frustrado, quer pela encenação de alguns acontecimentos na semi-escurecimento, quer pelo desenrolar simultâneo destes em ambientes diversos.¹¹⁰

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual, sendo que a colaboração entre artistas na *performance* acontece, segundo Glusberg, de forma horizontal. Esse autor cita o poema de Antônio Machado ao dizer que "a *performance* se elabora ao desenvolver-se".¹¹¹ Para ele, o *performer* é simultaneamente criador e espectador de sua obra.

"Na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete de sua obra".¹¹² O autor defende que, para o *performer*, é importante deixar sua marca pessoal na *performance*. Do homem que engole bolas de bilhar às mímicas de Denise Stocklos e à capacidade de Meredith Monk em emitir sons incomuns, o que está em jogo é uma habilidade

¹⁰⁹ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.97.

¹¹⁰ SONTAG, Susan. *Against Interpretation* (Londres: Eyre, 1967; Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1967, p. 273).

¹¹¹ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.84.

¹¹² COHEN. *A arte da performance*, p.102.

específica do *performer* que será apresentada.

Essa apresentação do artista encontra-se para além da representação e não implica uma falta de técnica e de preparo. Muitas vezes ocorre o contrário, uma extensa preparação física e técnica do artista em questão, mesmo que esse trabalho consista em técnicas de improvisação. As habilidades físicas ou técnicas incorporadas pelo *performer* têm influências diversas, como as várias técnicas de treinamento psicofísico, como artes marciais, yoga, meditação, tai chi chuan, etc. Inclusive místicos como Aleister Crowley, que também era artista, são influências para a preparação do *performer*. "Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contacto com o artista".¹¹³

O não-significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais - como o corpo dos performers - vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamentos.¹¹⁴

Para a produção da expressão no gênero performance, o artista deve buscar o lugar do insólito, do imprevisto e do inesperado de suas manifestações. É somente nesse movimento que a fabulação acontece na arte, uma vez que o artista cria para além de suas reminiscências e emoções. No caso do artista *performer*, o que se busca é um estado de presença que torne seu corpo um canal de atravessamento das intensidades capazes de transformar as afecções em afectos, assunto que discutiremos no próximo capítulo.

1.3 As performances com mediação tecnológica

[...] o discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do underground.¹¹⁵

¹¹³ COHEN. *A arte da performance*, p.105.

¹¹⁴ GLUSBERG. *A arte da performance*, p.113.

¹¹⁵ COHEN. *Performance como linguagem*, p.88.

A tecnologia pode ser usada como dispositivo potencializador da idiosincrasia dos corpos que se expressam nas performances? É no universo paradoxal que os planos da performance e o da tecnologia parecem criar pontes.

Steve Dixon nomeia as performances que utilizam as tecnologias do computador como elemento primordial e não apenas como mero subsidiário da criação, de *digital performances*.¹¹⁶ Tendo em vista esse esclarecimento, as imagens digitais que participam das performances mediadas pela tecnologia fazem parte do aparato tecnológico que compõe as matérias de expressão dessas performances, assim como os sensores de captura de movimento, câmeras, computadores, *softwares* etc.

Para entender a “aura da informação” é preciso investigar a natureza do objeto digital: ele é composto tanto da mídia física que transmite, armazena e apresenta o trabalho digital para uma audiência, e o trabalho digital propriamente dito compõe-se de fato de uma máquina geradora e de um trabalho capaz de ser lido e gerado pelo computador a partir de um arquivo que é armazenado em algum tipo de mídia física. Este 'objeto digital' é a verdadeira forma da obra digital – séries de sinais binários gravados por uma máquina e que precisam de uma máquina para processar este 'código' invisível e legível ao homem.¹¹⁷

Atualmente, a tecnologia se encontra mais escondida na obra digital e já não precisa ser costurada, engolida ao corpo para se fazer presente como se fazia em artistas como Sterlac. Esse artista trabalhava com a interface de máquinas em seu corpo, utilizando dispositivos introjetados a ele, que modificavam seu corpo biológico, assim como máquinas complexas acopladas ao seu corpo. O uso que esse artista fez da tecnologia é um dos exemplos mais significativos de como um corpo convulsionado por estímulos produzidos de fora dele, como os choques que tomava em alguns de seus experimentos, amplifica as intensidades que esse corpo produz.

¹¹⁶ DIXON. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation, p. 3.

¹¹⁷ BETANCOURT, M. The Aura of the Digital – preface2. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=519>. Acesso em 30/5/2011.



FIGURA 25 – *Exoskelton*, Sterlac (1998)

Fonte: DIXON. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and Instalation*, p. 320.

A estética que caracterizava a construção de ciborgues na arte, em algumas de suas manifestações - como em *Metropolis*, filme de Fritz Lang de 1927 -, que utilizava a tecnologia como objeto de culto e estranhamento parece dar lugar a uma estratégia em que a tecnologia está sutilmente colocada na obra, sem chamar atenção para si. Tendência comprovada no universo tecnológico rumo à constante miniaturização que, no entanto, não garante que a tecnologia possa ser utilizada como elemento potencializador da obra. Usada interna ou externamente, a tecnologia seria capaz de potencializar o complexo organismo vivo do corpo?

A vertente da computação que explora a captura de movimentos é denominada *motion-capture* e sua pesquisa encontra-se num alto nível de desenvolvimento. Hoje em dia, há varios *softwares* que trabalham nessa linha como Isadora, Life Forms, que foi bastante utilizado na pesquisa de Merce Cunningham, vvvv, Processing, Puredata, dentre uma infinidade de outros programas que são ferramentas para os que pesquisam o movimento aliado à tecnologia, assunto que voltarei no final desse capítulo.

Minha hipótese é de que, nas performances mediadas pela tecnologia, o corpo seja tratado como imagem, e não mais como ator principal, a partir da noção de cena expandida. A ausência de cena seria, dessa maneira, uma nova caracterização das obras desse gênero, em que o espaço-tempo da obra se expande numa nova categoria que não suporta mais esse termo, mas algo que está mais próximo de uma cena expandida. Entendo por cena expandida, o resultado da soma dos elementos que formam a matéria de expressão das performances com mediação tecnológica, ou seja, o *performer* e as imagens que interagem com ele num mecanismo de retroalimentação.

Da interação entre o corpo do *performer* e o corpo das imagens, surgiria um novo agregado no plano de composição da cena, entendida como delimitação do espaço-tempo da obra. Esse plano, habitado entre imagens, já não é mais o de uma tela, como no cinema ou nas projeções de imagens sobre o plano bidimensional da tela, nem o de uma cena formada entre ator, público e texto (cenário, som, iluminação), como a tríade básica de uma arte cênica, como

supracitado no início do subcapítulo anterior, mas o de uma cena expandida.

Dessa forma, os dispositivos tecnológicos fazem parte do ambiente da cena expandida do mesmo modo que o corpo, e os dois participam de um mesmo plano. O corpo artificial, criado digitalmente com as imagens, é formado pelo corpo do artista e pela manipulação das imagens que se formam a partir dele. Esse terceiro corpo possui qualidades de ambos planos: o movimento do corpo e o movimento das imagens que “dançam”, um sob o outro. De maneira que, a nova corporeidade em jogo não é formada apenas pelo corpo do artista nem o da tecnologia, mas o de uma interface híbrida que não é nem interna nem externa ao corpo do *performer*. Esse terceiro corpo compõe o espaço-tempo do jogo de imagens nas performances com mediação tecnológica.

As várias camadas de imagem que se sobrepõem nas obras de performance com mediação tecnológica subvertem a opacidade do corpo físico, criando um corpo marcado pela transparência. Para além de um corpo que funciona como anteparo de imagens projetadas sobre ele, esse corpo é ativo, e também se projeta na cena expandida.

De maneira semelhante ao universo da realidade virtual que coloca o espectador dentro do espaço tridimensional da tela do computador, um ambiente pleno de telas, projeções, corpos e luzes pode estimular um sentimento de imersão no emaranhado de imagens da cena expandida. Composta de várias camadas que se sobrepõem em vários níveis de translucidez, a cena expandida não hierarquiza nenhum desses níveis. Não há planos de imagens, mas um ambiente em composição formado pelas camadas de imagem em que o corpo físico do artista atua como uma delas. Sobre-imagens, no espaço-tempo "entre" que é uma noção discutida na dança *butô*, traduzida pelo ideograma japonês *Ma*, que remete ao espírito do *butô* e tem suas bases na cultura nipônica, que reservo ao último capítulo.

Sendo assim, o corpo orgânico se torna, a partir desse novo agregado, ora uma imagem, ora uma superfície para as imagens. A fabricação desse terceiro corpo, portanto, passaria por uma modificação da gravidade do corpo orgânico, como se a tecnologia fosse capaz de potencializar uma certa leveza

dos corpos. De forma que as imagens eletrônicas dessem um novo peso a esse corpo e houvesse uma tendência à retirá-lo de cena, por assim dizer, pela crescente imaterialidade sugerida pelos rastros de imagens que se somam na cena expandida.



FIGURA 26 - Artista e cenário se fundem numa única imagem

Para contextualizar a cena expandida na obra digital, é preciso explorar o universo das imagens, material de que é formada. Vilém Flusser assim a define no emblemático *Filosofia da caixa preta*:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano.¹¹⁸

Ele aponta dois tipos de imagem nesse universo: as imagens técnicas e as imagens tradicionais. As imagens técnicas são produzidas por aparelhos, que são produto da técnica e remetem ao plano científico. Segundo Flusser, quando as imagens foram criadas, a fim de se representar o mundo, operava-se num movimento mágico, que devolvia a ele, o tempo circular. A invenção da escrita, que rasga a imagem, linearizou o tempo, ao explicar as imagens. O discurso científico, baseado na lógica textual e em códigos inequívocos como os da matemática, segundo essa visão, retirou a imaginação do mundo. Num movimento que é dialético, as imagens ilustram o texto e reinserem a imaginação, "remagicizando-o".¹¹⁹

Desse ponto de vista, Flusser difere as imagens técnicas, das imagens tradicionais ao ponto de formarem dois objetos distintos nesse universo. O autor entende que o processo de produção das imagens tradicionais leva à abstração, enquanto o das imagens técnicas leva à concretização.

O gesto produtor de imagens técnicas se dirige rumo à superfície a partir de pontos. O gesto produtor de imagens tradicionais se dirige rumo à superfície a partir de volumes. O primeiro concretiza, o segundo abstrai planos. O primeiro surge de cálculo, o segundo da circunstância palpável. Logo, as imagens técnicas significam (apontam) programas calculados, e as imagens tradicionais significam (apontam) cenas¹²⁰.

Como afirma Flusser, o que há no ambiente das imagens técnicas é resultado de programas e cálculos rumo à imaterialidade, ao passo que as imagens tradicionais operam a partir de signos concretos na cena. "Escondido nas imagens há uma espécie de código genético responsável por sua geração".¹²¹ É a constante metamorfose que caracteriza o digital; a informação

¹¹⁸ FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*, p. 7.

¹¹⁹ FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*, p. 10.

¹²⁰ FLUSSER. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, p.29.

¹²¹ BAUDRILLARD in MASSUMI. *Realer than real: the simulacrum according to Deleuze and*

analógica que é traduzida em digital ou vice-versa, contanto que o que nos chegue esteja numa matriz inteligível ao homem (imagens, sons, etc). O corpo das imagens digitais na cena expandida torna a forma das obras de arte digitais quase impossíveis em meio ao espaço-tempo das imagens geradas por algoritmos que suprimem o espaço da forma.

Uma distinção importante feita por Flusser entre o modo de produção das imagens técnicas das tradicionais é que, nestas, o homem concebe “por cima” da máquina, cria regras (uma máquina de escrever, por exemplo), posto que as imagens técnicas são produzidas “de dentro” do aparelho. Assim, as imagens são produzidas automaticamente. “Tudo o que o imaginador precisa fazer é imaginar as imagens e obrigar o aparelho a produzi-las”.¹²² Segundo Flusser, os discursos da ciência e da técnica nada mudam a experiência do belo, sempre colocada para além do falso e do verdadeiro. Para ele, o importante não é o que se passa na caixa preta, mas o *input* e o *output* das máquinas.

Ora, a nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inverteram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens.¹²³

Para além das imagens técnicas de Flusser, as imagens numéricas não são produzidas alheias ao que se passa na caixa preta. Pelo contrário, cada vez mais os produtores de imagens manipulam diretamente as máquinas (*hardwares*) para se obter o efeito desejado. A invenção de placas como o arduíno - pequenos circuitos que permitem a interação entre um sinal analógico e a transformação desse sinal em digital -, por exemplo, permite a um leigo a manipulação de um *hardware*.

A grande novidade dessas placas, criadas em 2005, foi o baixo custo, pois não possui nenhuma patente. O arduíno é manipulado por *softwares*

Guattari, p. 90. Tradução nossa.

¹²² FLUSSER. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, p.43.

¹²³ FLUSSER. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, p.43.

gratuitos (seus criadores também criaram um *software* para sua manipulação) e se trata de um *hardware* livre. Essa é uma ideia relativamente nova no universo tecnológico, uma vez que estávamos acostumados com os *softwares* livres ou *open source* - aqueles que incentivam a colaboração em rede para desenvolvimento do programa e suas linhas de códigos. Com o arduíno, inaugura-se a ideia do *hardware* livre, isto é, um projeto aberto que estimula a troca de informações.¹²⁴

Para Flusser, os produtores de imagens técnicas devem subverter o programa dos aparelhos que as geram, de forma que as imagens criadas sejam o mais informativas possíveis.

O gesto produtor de imagens técnicas se revela, então como gesto composto por duas fases. Na primeira fase são inventados e programados aparelhos. Na segunda, os aparelhos são invertidos contra o seu programa. A primeira é executada por cientistas e técnicos, a segunda pelos produtores das imagens propriamente ditos.¹²⁵

Vale lembrar, que a concepção de informação em Flusser se difere radicalmente em Deleuze, que considera o teor informativo como signo depreciativo, enquanto Flusser considera a informação de maneira positiva.

Essa noção de divisão do processo técnico e artístico é muito mais artificial hoje em dia. Atualmente artistas programam, mesmo em ambientes de programação menos complexos. Programas como o Processing¹²⁶, de código aberto, criados pelos artistas Casey Reas e Ben Fry, foram concebidos para ser utilizados prioritariamente por artistas. Dessa forma, o processo de produção das imagens se mistura ao da programação até o momento em que é impossível a dissociação desses processos de forma estanque, seja na chamada *software art* - vertente da arte que cria programas a partir da criatividade dos sistemas em jogo - ou em qualquer outra obra de arte digital.

A noção de descentralização dos membros produtores da obra parece ser

¹²⁴ Disponível em <http://www.arduino.cc>. Acesso em 2/2/11.

¹²⁵ FLUSSER. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, p.28.

¹²⁶ Disponível em <http://www.processing.org>. Acesso em 2/2/11.

outra tendência no circuito das obras digitais. Há constante troca de papéis, e hoje em dia é comum vermos artistas que buscam uma formação audiovisual e em informática e vice-versa. A ideia de levar a programação para artistas que trabalham com o corpo ainda parece estar pouco divulgada no Brasil. O que não acontece em alguns países da Europa, que apresentam vários centros de Arte e Tecnologia¹²⁷ e que promovem a disseminação entre os diversos campos que compõem esse universo, inclusive nas áreas de engenharia de *software*, *hardware* e programação para leigos e artistas.

Esse movimento é bastante produtivo, principalmente em países em desenvolvimento como o Brasil, pela dificuldade que temos em contar com a disponibilidade de profissionais bastante específicos, como programadores e engenheiros para produções de caráter experimental. Sobretudo numa área ainda tão pouco explorada em nosso país, que concerne às performances mediadas pela tecnologia. A tendência à especialização extrema parece ser mais bem aproveitada no mundo corporativo, uma vez que a troca de tarefas entre membros de um grupo artístico promove um ambiente produtivo de intercâmbio e acasos no processo artístico.

A necessidade de profissionais de áreas específicas para a elaboração de obras digitais, como videoartistas, *performers*, músicos, cenógrafos, programadores e engenheiros, pode dificultar suas produções. Sendo assim, há uma tendência natural do artista, especialmente do artista brasileiro, em se tornar coprodutor da obra em quantas áreas forem necessárias para que o trabalho aconteça.

¹²⁷ Disponível em <http://www.dansehallerne.dk>; <http://www.3ldnyc.org> ; <http://koniclab.info>; <http://node10.vvvv.org>; <http://medialab-prado.es>. Acesso em 2/2/11.

2 - ASPECTOS CONCEITUAIS DA ARTE EM DELEUZE

2.1 Afectos e perceptos

[...] Trata-se de fato, de extrair da arte os conceitos que permitem à filosofia se instruir com a experiência da arte para experimentar as relações do pensamento e do sensível.¹²⁸

Neste capítulo, percorro alguns conceitos presentes em Deleuze que definem o mecanismo de fabulação presente na arte, como os afectos e perceptos e as noções de extensão e intensidade. Num segundo momento, analiso alguns sistemas de relações que este autor cria entre conceitos de filósofos como Espinosa, como o conceito de variação contínua, de expressão e dos critérios de importância.

A expressão atravessa grande parte da obra de Gilles Deleuze, sobretudo na leitura feita sobre esse conceito em Espinosa. Aproveito também os comentários acerca do conceito de expressão feitos por Brian Massumi e José Gil que têm como ponto de partida o estudo da obra de Deleuze e Guattari. Também pretendo investigar o mecanismo dentro do qual a expressão opera no contexto estético a partir da visão deleuzeana e depois estendê-lo ao butô e às performances com mediação tecnológica.

O pensamento da diferença é um dos aspectos que estruturam a filosofia deleuzeana, que entende o objeto de forma dinâmica, em suas relações não hierarquizadas. Há, no pensamento diferencial de Deleuze, relações de ressonância e captura, jamais de hierarquias.

[...] a natureza da diferença nem está na qualidade que a recobre nem no extenso que a explica. A diferença é intensiva, confunde-se com a profundidade como *spatium inextensivo* e não-qualificado, matriz do desigual e do diferente.¹²⁹

O objeto se apresenta em suas relações, sempre transitórias, que se diferenciam pela natureza de cada relação. Podemos entender que o conjunto

¹²⁸ LINS. *Expressão*, p. 89.

¹²⁹ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.370.

das partes extensivas forma relações intensivas. A intensidade que investigo neste estudo diz respeito às relações entre a performance e a tecnologia; entre o botão e as imagens digitais. Nesse ponto de vista, que tipo de relações podemos inferir do agregado que se forma entre botão e tecnologia?

A noção de intensidade se coloca como um desafio ao analista das obras artísticas, pois não há como mensurá-la, ou não dispomos de meios de formalizar algo que é da natureza da intensidade. Portanto, uma caracterização deleuzeana e espinosista, das performances mediadas pela tecnologia sugere questionamentos como: como poderia um corpo, que é formado de partes extensivas, que está no espaço e no tempo, como algo que se desenvolve nesses dois planos, ou seja, que tem uma duração, ser feito em sua maior parte de partes intensivas? As partes extensas, que são exteriores umas às outras, diferem por natureza das partes intensivas do corpo, uma vez que não as possuímos, mas somos as partes intensivas do nosso corpo (=essência). Sendo assim, nossas partes intensivas constituem nossa essência, como um grau da potência divina, como discutiremos no capítulo dedicado à Espinosa.

Uma vez que o que é extenso pode ser mensurado, está num espaço e tempo definidos, mesmo que esteja no regime da duração, é de certa forma, apreensível. Mas como mensurar uma intensidade, como algo que corta o corpo? Portanto, ao mesmo tempo que o analista descreve e caracteriza, não sabe exatamente onde, nas performances, o corpo pode se fazer valer da intensidade? Ou como ser feito de partes intensivas e não apenas de partes extensivas, já que as partes intensivas não são redutíveis às partes extensas do corpo? Porém, talvez esteja ao seu alcance, buscar pistas sobre algumas relações entre o domínio plástico e formal da obra e a intensidade que ela alcança.

Para Deleuze, os campos da filosofia, da ciência e da arte se cruzam em diversos pontos. Eles criam a sua maneira e delimitam três formas distintas de conhecimento. Sendo assim, o pensamento não se forma apenas de conceitos, como na filosofia, mas cada campo de criação configura um tipo de pensamento que lhe é próprio. Esses três campos diferenciam-se pela natureza do plano que

traçam sobre o caos: plano de imanência da filosofia que dá consistência ao infinito; o plano de referência da ciência e o plano de composição da arte que deseja restituir o infinito através de suas figuras estéticas. As três formas de conhecimento não têm hierarquia, mas diferenciam-se, sobretudo, porque a filosofia pensa por conceitos, a ciência por funções e a arte por sensações. As três promovem o distanciamento da opinião e o enfrentamento do caos.

Especialmente na arte, mais importante que o atravessamento do caos, é a guerra contra a opinião e seus clichês. A luta contra o caos se faz mais no sentido de abrir uma fenda na arte que o ilumine, uma sensação.¹³⁰

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções.¹³¹

Como afirma Deleuze, o campo de criação da arte trata dos afectos. Segundo ele, a percepção consiste em um estado do corpo que é induzido por outro corpo. A afecção é a passagem desse estado a outro. É a idéia do efeito que as partes extensas de outros corpos tem sobre as partes extensas do meu corpo. São idéias confusas, na visão espinosista, uma vez que não temos idéia da causa, apenas do efeito que um corpo tem sobre o meu. Sendo assim, as percepções e afecções constituem o “vivido” das coisas. “O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem”¹³². As percepções configuram afetos (simpáticos ou antipáticos), e a arte opera com o estatuto dos perceptos e afectos puros.

¹³⁰ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 262.

¹³¹ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 254-255.

¹³² DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 224.

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. [...] Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. [...] Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo - a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor - para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto.¹³³

Para o autor, a arte é a única capaz de conservar blocos de sensações compostos por perceptos e afectos. Os perceptos independem do estado daqueles que os experimentam, ao passo que os afectos vão além das forças dos que são atravessados por eles. São atualizações das intensidades de um corpo. O que está em jogo na arte é que o composto de sensações criado se conserve e se mantenha de pé sozinho.¹³⁴ Quanto ao percepto, Deleuze afirma:

[...] como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo. Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?¹³⁵

Através dos gestos de algumas obras e artistas que se destacaram na arte da performance, como aqueles referidos no primeiro capítulo, poderíamos utilizar o vocabulário deleuzeano para se colocar a seguinte questão: como se vai de uma afecção ao afecto nessas obras?

O botão, por exemplo, trabalha com as matérias de expressão do corpo a partir do devir. Devir inseto, planta, pedra... Para Deleuze, o devir é sempre duplo, e a arte opera a partir dele. O bailarino não se torna pedra sem que a mesma pedra se transforme. Como devir não humano do homem, o mecanismo do afecto “é antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo”.¹³⁶ De forma que o devir na arte, em

¹³³ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 220.

¹³⁴ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 213-214.

¹³⁵ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 235.

¹³⁶ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 224.

Deleuze, aparece como alteridade encarnada numa matéria de expressão. Trabalha com o universo do possível; nem virtual, nem atual e cria seu próprio universo ao delimitar seus próprios limites, distanciamentos e aproximações.¹³⁷

A minuciosa pesquisa de animais e outros seres orgânicos, como plantas e vegetais, a partir da observação de insetos, lagartas, repolhos, para citar alguns, bem como a observação de deficientes, mendigos, idosos e bebês que fazem parte do universo da dança butô, indica uma produção semelhante ao mecanismo do devir. Tadashi Endo, coreógrafo e pesquisador do butô, lembra que um dos exercícios que Tatsumi Hijikata trazia à Kazuo Ohno, criador-intérprete do butô, nas muitas vezes que trabalharam em parceria, era o de passar de uma dama japonesa muito chique, para um repolho e deste para uma criança de 5 anos. As metamorfoses daí resultantes configuravam instantâneos feitos da passagem brusca entre corporeidades completamente diferentes.



FIGURA 27 - Kazuo Ohno

¹³⁷ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 229-230.

Nesse sentido, o que salta aos olhos nessa dança é o caráter transitório da expressão que é produzida na passagem entre corpos ainda não formados. Por operar na passagem, no "entre", de maneira que não identificamos bem as partes extensas desse corpo, apenas intensidades que o cortam, enquanto está em constante metamorfose. Dessa forma, podemos, por assim dizer, que a metamorfose como afecto é uma das potências mais fortes do butô.

Kazuo Ohno fornece algumas pistas sobre como o mecanismo do devir está presente na essência desse estilo de dança:

Ohno sonhou com um inseto que estava na sua mão e era uma espécie de lagarta. Após algum tempo, a lagarta transformou-se na sua mãe já morta. O inseto, para Ohno, era uma espécie de síntese da dança. Isso porque muitos insetos passam por fases de metamorfose e alguns carregam o esqueleto para fora do corpo, transformando-o em um corpo virado pelo avesso. Segundo Ohno, a princípio todo mundo dança com uma cabeça repleta de desejos. É preciso saber de onde viemos, para onde vamos, como nos movemos. Mas aos poucos, o treino do butô muda o foco. O universo deixa de ser apenas o corpo individual, buscando conexões com o seu entorno.¹³⁸

Para Deleuze, mais do que de memória e reminiscência, o artista precisa de fabulação para criar. Ele “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”.¹³⁹ Endo nos lembra que no butô não existem sentimentos, mas intensidades que atravessam o corpo. Dessa forma, o sentimento deverá vir de cada parte do corpo (braços, ombros, etc.). Para Endo, "quem tem que sentir é quem assiste a dança".

É assim que múltiplos jogos se abrem ao corpo: desde as metamorfoses de Alice no País das Maravilhas, que ora se encolhe ou se alonga, até a representação do mundo – em quase todos os povos primitivos e religiões do mundo – segundo a imagem do corpo humano, tudo são combinações metáforo-metonímicas em acção. Posso pensar o meu corpo como uma árvore e a árvore como um corpo [...].¹⁴⁰

¹³⁸ GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p.170.

¹³⁹ DELEUZE. *O que é filosofia*, p. 222.

¹⁴⁰ GIL. *Metamorfoses do corpo*, p. 44.



FIGURA 28 - Tadashi Endo (1993)

Em Deleuze, é sobretudo a composição que define a arte; tanto a composição técnica quanto a estética constroem blocos de sensação. No entanto, de nada importa o plano técnico se este não entra na composição

estética, pois, para Deleuze, um é recoberto pelo outro. Essa é a condição para que a matéria se torne afecto e remeta aos compostos de sensação. A sensação desterritorializa as opiniões que compreendem as percepções e afecções de um meio natural, histórico e social no plano de composição formado pelos afectos e perceptos, de modo que a sensação composta se reterritorializa neste plano.¹⁴¹

Neste trecho, podemos compreender como o plano técnico atua no mecanismo da composição estética, na visão de Tatsumi Hijikata, inventor do butô:

Hijikata era contra a apreensão técnica como fim último, das regras do método e contra toda forma de estandarização e sistematização impostas ao dançarino, vindas de fora dele. Os dançarinos clássicos ou modernos aplicavam movimentos pré-estabelecidos ao corpo. Hijikata estava interessado em deixar que os movimentos emergissem naturalmente do corpo. Abuso da técnica, tecnicismo ou maneirismo são riscos que devem ser evitados. Uma premissa compartilhada e alcançada em sua busca do gesto essencial e da síntese dos elementos básicos que compõem a cena (tempo + espaço + expressão).¹⁴²

¹⁴¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.251-252.

¹⁴² BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.30.

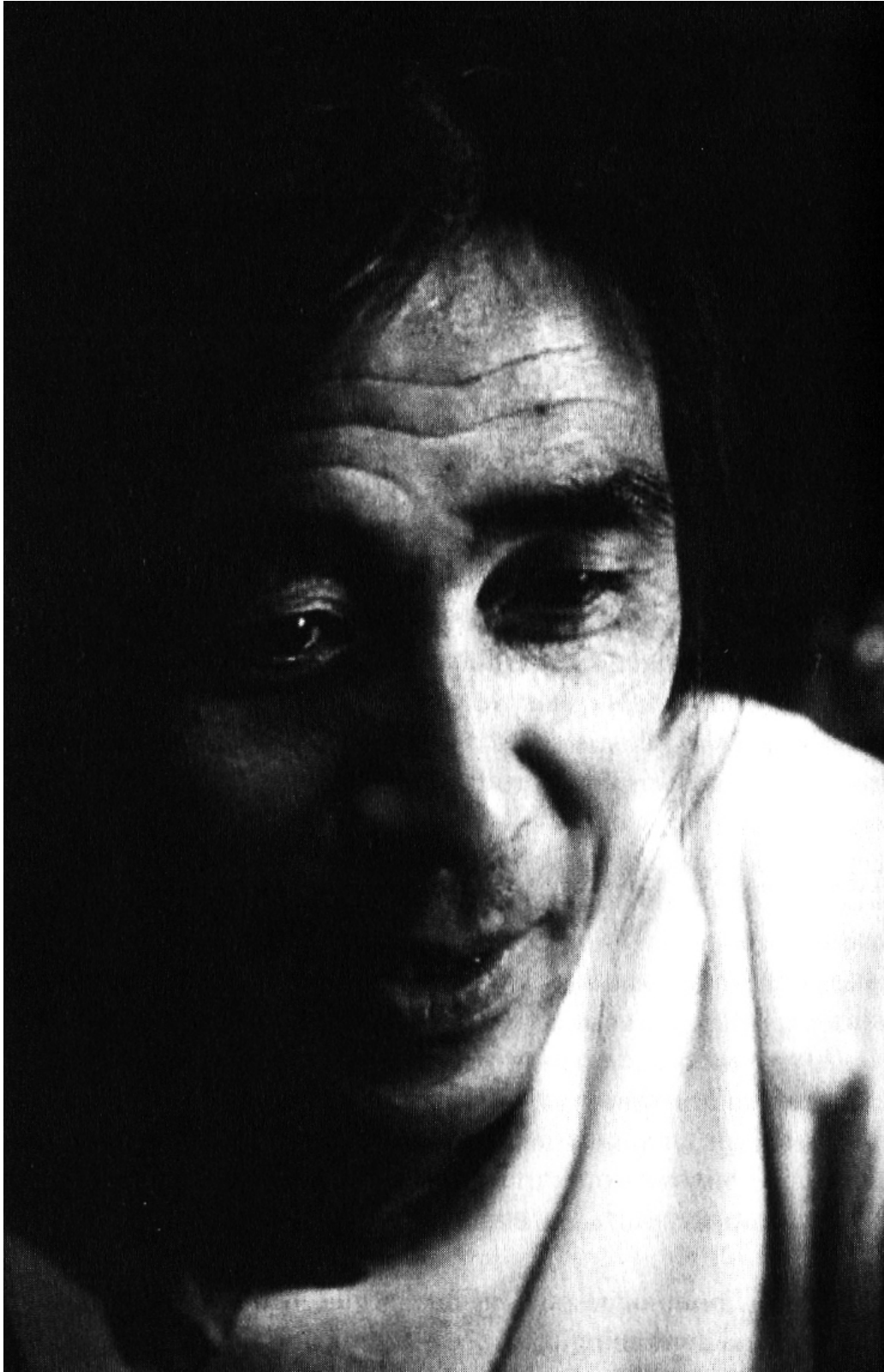


FIGURA 29 - Tatsumi Hijikata

Fonte: FRALEIGH; NAKAMURA. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p. 42.

Percebe-se então que o antigo juízo formal já não dá conta do movimento intrínseco da arte do *pós-medium*, que tem como primeira operação determinar quando algo é ou não arte, para além de critérios preestabelecidos. Observa-se atualmente que o juízo estético não depende apenas da avaliação do domínio técnico de determinada disciplina artística, e valoriza, sobretudo, a expressão de suas manifestações. Dessa forma, podemos dizer que o êxito de determinada manifestação artística já se encontra, *a priori*, em todo gênero consagrado à arte, já que obter o estatuto de arte depende de outras potências.

Diferentemente do mecanismo da arte clássica e moderna, que predeterminava os critérios para a arte, enquadrando-a em disciplinas bem definidas que a identificavam com um modelo, a arte contemporânea busca, antes, apoiar-se em áreas como a filosofia, o que torna seu estudo mais apropriado a uma desespecificação crescente. Sendo assim, não seria a própria inespecificidade presente nas performances o elemento que marca mais profundamente a maior parte da produção artística contemporânea?

2.1 As potências do corpo ou o que pode um corpo?

Não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação.¹⁴³

O que é necessário para que um corpo aumente sua potência, sua capacidade de ser afetado? Para uma compreensão mais clara da definição de expressão, principalmente em relação à expressão produzida pelos homens, que veremos a seguir, é preciso compreender o que Espinosa pensa sobre o “corpo”, seja um corpo animal ou de humano ou de qualquer ser orgânico. O filósofo faz uma cartografia do corpo ao entendê-lo a partir de sua longitude e latitude.

A longitude envolve o conjunto de relações de velocidade e lentidão, de repouso e movimento entre as partículas que o compõem. A latitude se refere

¹⁴³ DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p.130.

aos estados intensivos desse corpo, quer dizer, seu poder de ser afetado e de afetar outros corpos. Essas duas relações simultâneas definem o corpo em Espinosa, a primeira sendo cinética, e a outra, dinâmica.¹⁴⁴

Para Spinoza, a individualidade de um corpo define-se assim: é quando certa relação composta (eu insisto nisso, muito composta, muito complexa) ou complexa de movimento e de repouso se mantém através de todas as mudanças que afetam ao infinito todas as partes, do corpo considerado.¹⁴⁵

Espinosa pensa o corpo a partir do conjunto de relações que o compõem para além da forma, já que as relações são cinéticas, ou seja, se definem por relações de repouso e de movimento; e dinâmicas, ou seja, pelo poder que os corpos têm de serem afetados. Tais relações se estabelecem entre elementos materiais não formados. Quando o poder de ser afetado que um corpo tem, cessa, não há mais relação e, portanto, não há mais corpo.

Um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de serem afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira. Um modo cessa de existir quando ele não pode mais manter entre suas partes a relação que o caracteriza: da mesma forma, ele cessa de existir quando 'ele não está mais apto a poder ser afetado por um grande número de formas'. Resumindo, uma relação não se separa de um poder de ser afetada. Assim Spinoza pode considerar como equivalentes duas questões fundamentais: Qual é a estrutura (*fabrica*) de um corpo? Que é um corpo? A estrutura de um corpo, é a composição de sua relação. Aquilo que pode um corpo, é a natureza e os limites de seu poder de ser afetado.¹⁴⁶

Sendo assim, as afecções de um corpo, ou de um modo, na nomenclatura espinosista, se dizem em função de certo poder de ser afetado, ou seja, se relacionam aos efeitos que as relações entre as partes extensas de um corpo provocam umas nas outras. Tanto as partes extensivas que formam um corpo, ou seja, uma relação, se afetam ao infinito, quanto toda a relação produz determinada afecção. “Nós não sabemos mesmo de quais afecções nós somos capazes, nem até onde vai nossa potência. Como poderíamos o saber

¹⁴⁴ DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p.128.

¹⁴⁵ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza*, p.128.

¹⁴⁶ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.197-198. Tradução nossa.

antes?”¹⁴⁷ Segundo Deleuze, Deus possui uma essência idêntica à sua potência, que é absolutamente infinita. Assim, a essência da substância é potência à medida que invoca um poder de ser afetado por uma infinidade de maneiras. E esse poder será sempre preenchido por afecções ativas, pois, já que a substância é causa de si mesma, sua potência também será ativa, sendo capaz de uma infinidade de afecções. De maneira análoga, as essências dos corpos, que são gradações dessa mesma potência, também possuem um poder de serem afetadas de formas tão variadas quanto são as relações entre suas partes extensas. Portanto, enquanto o corpo existir, esse poder será preenchido através de uma variação contínua.

Conclui-se assim que a potência de um corpo corresponde ao que pode esse corpo, isto é, ao poder que tem de ser afetado. Essa potência é preenchida, por um lado, por uma afecção passiva, que se diz quando somos afetados por algo externo a nós. Quando a afecção não é explicada pelos corpos afetados, uma vez que apenas sofrem essa afecção, ela se refere ao modo e conforma paixões, e não ações. Por outro lado, a afecção é ativa quando é explicada pela essência da substância; ou seja, por sua própria essência. Essa ação é positiva no sentido de preencher nossa potência de forma afirmativa. Apesar de a afecção passiva fazer parte da potência propriamente dita, ela pode significar uma impotência, já que diminui proporcionalmente nossa capacidade de sermos afetados.

A questão que Deleuze coloca é: como um modo poderá ter afecções ativas? Para ele, esta é a grande questão ética.

Há de fato uma ética da expressão, que Deleuze e Guattari reconhecem e aceitam como um problema central. Eles insistem no termo 'ética', como oposto a moralidade, porque o problema em suas visões não se encontra em nenhuma modalidade que o da responsabilidade pessoal. É basicamente uma questão pragmática de como alguém *performativamente* contribui para o prolongamento da expressão no mundo - ou inversamente prolonga sua captura. Isto é fundamentalmente um problema *criativo*. Onde a expressão se prolonga, um potencial emerge determinadamente em algo novo.¹⁴⁸

¹⁴⁷ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.205. Tradução nossa.

¹⁴⁸ MASSUMI. *A Shock to thought*, p. XXIII. Tradução nossa.

Massumi coloca nesse trecho a questão ética da expressão que, como Deleuze explica, se relaciona com a qualidade das potências experimentadas pelos sujeitos. Veremos adiante que, a nossa potência de agir é uma potência ativa, que prolonga a expressão no mundo, enquanto que quando somente sofremos sua ação, nos tornamos impotentes e agimos através de nossas paixões, ou seja, deixamos de atuar criativamente no mundo.

Não há como suprimir todas as paixões; poderíamos apenas fazê-las ocupar o menor espaço possível. Deleuze ainda afirma que, em Espinosa, a força de sofrer ou de "ser agido" é uma imperfeição; ou diminui nossa capacidade de agir, já que agimos a partir de algo exterior, distinto de nós mesmos. E conclui que a potência de agir é a única forma real do poder de ser afetado.

As afecções ativas são as únicas que preenchem positivamente o poder que um corpo tem de ser afetado. Portanto, apenas a potência de agir é responsável por expressar a essência, e somente as afecções ativas a afirmam. Quando nosso poder de ser afetado é preenchido pelas afecções passivas, nos tornamos impotentes; separamo-nos de nossa essência, daquilo que pode nosso corpo.

É bem verdade que as afecções passivas que experimentamos preenchem nosso poder de sermos afetados; mas elas o têm primeiro reduzido ao seu mínimo, elas nos têm primeiro separado daquilo que podemos (potência de agir). As variações expressivas do modo finito não consistem, portanto, somente de variações mecânicas de afecções comprovadas, elas consistem ainda em variações dinâmicas do poder de ser afetado, e em variações 'metafísicas' da própria essência: contanto que o modo exista, sua própria essência é suscetível de variar segundo as afecções que pertencem a ele em tal momento.¹⁴⁹

Além das relações cinéticas e dinâmicas que definem um corpo em Espinosa, referidas anteriormente, incluem-se as relações metafísicas da essência. Dentre esses três níveis, mecanismo, força e essência, é este último que marca a existência própria de um corpo. A essência, por sua vez, está condicionada às afecções que o preenchem num determinado momento, e se

¹⁴⁹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 205. Tradução nossa.

exprime nas variações da potência de agir e de sofrer a ação. As afecções se definem por estados corporais, vestígios no tempo de um corpo sobre o outro. Cada estado da afecção, segundo Deleuze, determina um aumento ou diminuição de potência em nossa duração, entendida como existência atual do modo, em relação ao momento precedente. Nesse momento, torna-se necessário distinguir a duração impessoal e virtual do Ser, de nossa duração psicológica, atual. Na continuidade do universo movente, não há delimitação da matéria em corpos independentes, mas uma maneira interna de cada ser vibrar e de se relacionar no mundo material que define, por sua vez, sua natureza em relação ao Todo.

Somente à medida que o movimento vem a ser apreendido como pertencente tanto às coisas quanto à consciência é que ele deixará de ser confundido com a duração psicológica; é só então, sobretudo, que esta terá deslocado seu ponto de aplicação, com o que vem a ser necessária uma participação direta das coisas na própria duração. Se há qualidades nas coisas, não menos que na consciência, se há um movimento de qualidades fora de mim, é preciso que as coisas durem à sua maneira. É preciso que a duração psicológica seja tão-somente um caso bem determinado, uma abertura a uma duração ontológica.¹⁵⁰

Na duração, os termos não são dados numa realidade exterior, mas encontram-se em constante alteração, derivando daí, a sua diferença de si para si e em relação às outras coisas.

Não é que comparamos dois estados numa operação reflexiva, mas cada estado de afecção determina uma passagem para um 'mais' ou para um 'menos': o calor do sol me preenche, ou então, ao contrário, sua ardência me repele. A afecção, pois, não é só o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afectos, para falar com propriedade, e não mais afecções.¹⁵¹

¹⁵⁰ DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 37.

¹⁵¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.157.

"Os afectos supõem sempre afecções de onde derivam, embora não se reduzam a elas".¹⁵² As afecções são estados de corpo, enquanto os afectos são as variações de potência, efeito de uma afecção sobre uma duração. Deleuze afirma que as variações são confusas e dependem tão somente do acaso ou do encontro fortuito entre os corpos. Já as afecções são propriamente os signos ou efeitos, e produzem, por sua vez, as paixões e as ideias inadequadas. De forma que os afectos, pertencem a um outro tipo de conhecimento humano, daquele capaz de expressar uma intensidade.

O termo 'adequado', em Espinosa, não significa jamais a correspondência da ideia com o objeto que ela representa ou designa, mas a conveniência interna da ideia com qualquer coisa que ela exprima. O que ela expressa? Consideremos em primeiro lugar a ideia como conhecimento de qualquer coisa: ela deve 'explicar' esta essência. Mas ela só explica a essência na medida em que ela compreende a coisa por sua causa próxima: ela deve 'exprimir' essa mesma causa, quer dizer 'envolve' o conhecimento da causa.¹⁵³

Deleuze sinaliza a importância da noção de "ideia adequada" como um dos pressupostos do pensamento em Espinosa. A noção de ideia adequada se contrapõe ao pensamento de Descartes, que afirma serem verdadeiras apenas as ideias claras e distintas.

Por um lado, Descartes, em sua concepção do claro e do distinto, está preso ao conteúdo representativo da ideia; e não se emancipou a um conteúdo expressivo infinitamente mais profundo. Ele não compreendeu o adequado como razão necessária e suficiente do claro e do distinto: quer dizer a expressão como fundamento da representação.¹⁵⁴

A noção de ideia em Espinosa ultrapassa o conteúdo que o objeto representa; ou mais precisamente, do seu conteúdo objetivo ou representativo, e vai em direção ao conteúdo expressivo da matéria em questão.¹⁵⁵ É através da ideia adequada, ou ideia expressiva, que chegamos ao conhecimento das

¹⁵² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.157.

¹⁵³ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.118. Tradução nossa.

¹⁵⁴ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.137. Tradução nossa.

¹⁵⁵ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.116-118. Tradução nossa.

coisas, sendo que este advém de suas causas. Nesse sentido, mais do que revelar signos, importa revelar as essências, para que uma intensidade e não um conteúdo objetivo venha à superfície, na produção de uma expressão inequívoca, ou seja, dinamicamente. Deleuze então propõe a seguinte questão: “Como chegaremos a ser ativos? Como chegaremos a produzir as ideias adequadas?”¹⁵⁶

Pois é certo que o agente age por aquilo que ele tem, e que o paciente sofre por aquilo que ele não tem; 'Os afetos, nos quais o agente e o paciente são distintos, são uma imperfeição palpável'. Nós sofremos de algo externo, distinto de nós mesmos; Temos em nós mesmos por isso uma força de ser afetado e uma força de agir distintas. Mas nossa força de ser afetado é somente a imperfeição, a finitude ou a limitação de nossa força de agir em sobre si mesma. Nossa força de ser afetado não afirma nada, porque ela não exprime absolutamente nada: ela 'delimita' somente nossa impotência, quer dizer, o que limita nosso poder de agir.¹⁵⁷

A rigor, não há nenhuma garantia de que alguém alcance essa potência, na medida em que a produção da expressão acontece primeiramente no corpo, num mecanismo extra-linguístico que extrapola os jogos de poder que assolam a linguagem. Exatamente, por esse mecanismo acontecer primeiramente no corpo do *performer*, considerado no contexto de algumas performances mediadas pela tecnologia, mais do que pela linguagem verbal, e mais ainda, por essa ação se desenrolar no momento mesmo dessa produção, dado ao caráter de evento desse gênero artístico, coloca-se o seguinte questionamento: como esse artista pode expressar uma intensidade? Ou, o que pode o corpo do *performer*, nas relações em jogo entre extensão e intensidade?

Dessa maneira, podemos afirmar que a produção da expressão depende do que Deleuze aponta na obra de Espinosa como sendo os critérios de importância. Aquilo que o artista constrói, ao longo de toda a vida, no sentido da qualidade de sua existência se afirma em função de suas partes intensivas, mais do que das partes extensas do corpo. A rigor, a proporção entre extensão e intensidade depende do critério de importância do artista. O que ele coloca em

¹⁵⁶ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.201. Tradução nossa.

¹⁵⁷ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.204. Tradução nossa.

evidência em sua obra, as partes extensivas que compõem seu corpo, ou as intensidades que o cortam?

A força da expressão, no entanto, ataca o corpo antes, diretamente e sem mediação. Ela passa transformativamente através da carne antes de ser instanciada em posições-subjetivas submetidas por um sistema de poder. Seu efeito imediato é uma diferenciação. Deve se produzir uma reprodução. O corpo, fresco nas gargantas da mudança. A expressão é um evento.¹⁵⁸

Dessa forma, o mecanismo dinâmico que opera na expressão também se vincula ao estudo das performances com mediação tecnológica, uma vez que ele acontece no momento mesmo de sua apresentação. O caráter de evento das ações performáticas entra em ressonância com esse mecanismo ao reforçar o acontecimento, uma vez que nelas, não sabemos de antemão, tampouco os artistas que a performam, qual será o desfecho de suas ações.

Tudo dependerá, como afirma Deleuze, de que o bloco de sensações criado se mantenha sozinho. Mas para este filósofo, o que é primordial na sensação não é a quantidade de tempo do material apresentado, mas sua duração. Ou seja, por menor espaço de tempo que dure a obra, será a duração, entendida como conservação do bloco de sensações, nos perceptos ou afectos que determinará sua potência artística.

2.3 Expressão em Espinosa

A Ética termina sob a seguinte recordação: a maior parte dos homens não sente que existem exceto quando eles sofrem. Eles não suportam a existência exceto quando sofrem; 'contanto que cessem de sofrerem, (o ignorante) cessa ao mesmo tempo de ser'.¹⁵⁹

De forma bastante esquemática, existem três grandes usos do termo expressão: um que, apesar de remontar ao século XIX, ainda é bastante recorrente e que remete a uma passagem do interior para o exterior, mas que já

¹⁵⁸ MASSUMI. *A Shock to thought*, p. XVII. Tradução nossa.

¹⁵⁹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 206. Tradução nossa.

foi de certa forma desmontado pelas teorias da linguagem e pelas teorias da arte. Num segundo momento, a expressão seria capturada por procedimentos com alto grau de formalização, como a semiótica e a semiolinguística e mesmo no campo da teoria da arte, em autores como Rosalind Krauss, por exemplo. Mesmo em se tratando de autores que não buscaram o formalismo como procedimento metodológico, conseguiram dar uma dimensão bastante positiva da noção de expressão, uma vez que vão na obra e apontam o gesto, o corte, através desse vocabulário. Ou seja, autores que vão lá e apanham algo da obra, algo onde ele vê a expressão materialmente encarnada. Um terceiro movimento, seria pensar a expressão no sentido espinosista ou deleuziano do termo.

Mikhail Bakhtin, num dos capítulos do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, critica certas concepções de linguagem do século XIX, que ele denomina de idealismo subjetivo. Alguns autores desse século estabeleciam, numa perspectiva idealista, que a língua viria de algo da ordem do interioridade, da consciência e do campo psíquico, e que existiria sempre um suporte sógnico capaz de exteriorizar algo na linguagem, como se houvesse uma passagem do interior para o exterior. Nesse sentido, tal perspectiva supunha a existência de alguma coisa de natureza psíquica, que existisse fora do signo, e que, expressar seria passar algo que não tem forma, nem matéria, nem nenhum estatuto semiótico, para o signo. Bakhtin então desmonta essa concepção de expressão em função de um materialismo e retira a questão subjetiva da língua, já que a língua não é uma invenção individual, em que cada falante estaria fazendo uma passagem do interior para o exterior.

Dessa forma, ao invés de se fazer essa passagem, teríamos de observar a matéria expressiva, ou os recursos expressivos, na obra nela mesma. Segundo essa nova perspectiva, uma obra seria expressiva na economia dos seus signos; seja palavra, som, pedra, tinta, etc, ou seja, no seu regime interno. Portanto, já não se tratava mais de uma passagem do interior para o exterior, nem de um sujeito que expressaria alguma coisa.

Uma terceira visão seria utilizar a noção de expressão de Espinosa, porque quando falamos em recursos expressivos, formas expressivas, matéria

expressiva, expressividade nas formas, nós estamos no campo compartilhado pelas concepções estéticas derivadas dessa abordagem modernas dos signos, não exatamente dos signos linguísticos, mas dos signos da arte. Estamos diante do campo da teoria da arte que fez essa caracterização da matéria expressiva, das maneiras mais distintas, seja no campo da literatura, escultura, vídeo... em que a utilização do termo expressão ou expressividade é muito comum. Porém, até então falávamos dos signos, das formas, da matéria, de forma diferente de um vocabulário de expressão na concepção de Espinosa e Deleuze que colocam em relevo a relação da extensão e da intensidade; entre o finito e o infinito, das afecções e do afecto.

Massumi define a expressão como algo impessoal, que atravessa o objeto e o sujeito. Na visão desse autor, a expressão força a passagem entre os corpos, em um movimento que afeta forças em composição, mais do que formas já compostas. Dessa forma, tal mudança acontece entre corpos ainda não formados, que se diferenciam ao serem afetados por essa passagem. Nesse sentido, sujeito e objeto são categorizações abstratas que não dão conta da produção da expressão e do atravessamento das intensidades nos corpos. Assim, se a expressão está para além da linguagem e do sujeito, o lugar que ela ocupa é sempre transitório.

Massumi ainda acrescenta que a produção da expressão é uma operação criativa, levando à conclusão de que os artistas são, potencialmente, os que mais a produzem no mundo em suas obras e ações. Exatamente por ser impessoal, a expressão é indissociável da pesquisa em artes.

Em uma de suas monografias, *Spinoza et le problème de l'expression*, Deleuze faz um estudo sobre o pensamento de Espinosa, sobretudo com relação ao conceito de expressão. Porém, como não é meu objetivo fazer uma resenha dessa obra, exponho aqui os principais pontos de aproximação da expressão com a noção estética do conceito. Apesar de a expressão ter sido utilizada por Espinosa como um dos principais conceitos para compreender seu pensamento, não foi definida ou demonstrada claramente em sua obra. ¹⁶⁰

¹⁶⁰ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.5-6.

Incorporo aqui o pensamento de Daniel Lins, que faz um estudo muito afim sobre a expressão conforme esses dois autores. Lins entende a leitura deleuziana sobre a expressão como pura virtualidade em devir, já que Deleuze trabalha esse conceito a partir da interpretação, e não do mero comentário. Sendo assim, Deleuze produz um duplo sem semelhança do pensamento de Espinosa, e não apenas suplementar.

Leibniz também contribuiu para a formação do conceito de expressão, porém tomarei como base a leitura de Deleuze sobre esse conceito. Deleuze aponta que a filosofia de Espinosa é, sobretudo, naturalista, embora se diferencie do naturalismo de Leibniz, pois no pensamento espinosista não há preocupação com a finalidade do que é expresso na Natureza, apenas com o dinamismo e o essencialismo em jogo nessas relações.

Na verdade Leibniz e Espinosa têm um projeto comum. Suas filosofias constituem os dois aspectos de um novo 'naturalismo'. Este naturalismo é o verdadeiro significado da reação anti-cartesiana. Em páginas muito belas, Ferdinand Alquié mostrou como Descartes tinha dominado a primeira metade do século XVII até o fim, empurrando a empresa de uma ciência matemática e mecânica; o primeiro efeito disso foi o de desvalorizar a Natureza, removendo dela toda virtualidade ou potencialidade virtual, todo poder imanente, todo ser inerente. A metafísica cartesiana completa a mesma empresa, porque procura o ser fora da natureza, em um sujeito que a pensa e em um Deus que a cria. Na reação anti-cartesiana, pelo contrário, se trata de restaurar os direitos de uma Natureza dotada de forças ou de potência.¹⁶¹

Para Deleuze, a filosofia de Espinosa funciona através de uma lógica reflexiva, e se encontra para além de uma metafísica cartesiana. Significa dizer que partimos não do efeito para as causas, como é feito na análise cartesiana, mas que, a partir do conhecimento da causa, chegamos aos efeitos. Veremos que essa lógica substitui a reflexão do representante com o representado por uma tríade da expressão proposta por Espinosa.

¹⁶¹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.107. Tradução nossa.

2.3.1 Primeira tríade da expressão (o infinito)

Deleuze nos explica que compreendemos a expressão a partir de três termos básicos: a substância que exprime; os atributos que são as expressões propriamente ditas e a essência expressa. “O expresso não existe fora de sua expressão, mas é expresso como a essência daquilo que se exprime”.¹⁶² Essa é considerada a primeira tríade da expressão, cuja relação entre esses três termos é fundamental para a compreensão desse conceito. Mais precisamente, essa tríade se refere à tríade da substância ou do infinito.

"Cada atributo exprime uma essência formal; todas as essências formais são expressas como a essência absoluta necessariamente; esta própria existência é por isso expressa pelos atributos".¹⁶³ As essências são expressas através dos atributos de expressão que estão contidos em uma substância qualquer. Sendo assim, a essência somente existe através do atributo que a exprime. Cada expressão é como a existência do que é expresso. O que é expresso, por sua vez, é a essência daquela substância.

Os atributos em Espinosa são formas dinâmicas e ativas. E veja bem aquilo que parece essencial: o atributo não é mais atribuído, ele é de qualquer maneira ‘atribuidor’. Cada atributo exprime uma essência, e a atribui a uma substância.¹⁶⁴

Assim, o atributo é dinâmico e mais do que um substantivo, é um verbo que faz conexão com a substância ao exprimir uma dada essência.

Nesse sentido, o atributo não é atribuído, mas expressivo, uma vez que não é uma simples propriedade da substância. Cada substância possui infinitos atributos, que irão exprimir uma única essência eterna e infinita. A substância contém, por sua vez, todas as essências, sendo, por isso, absolutamente infinita. Dessa forma, Deus seria composto por uma infinidade de atributos, todos remetendo a uma essência eterna e infinita. Porém, como nos lembra Daniel

¹⁶² DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.35. Tradução nossa.

¹⁶³ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.87. Tradução nossa.

¹⁶⁴ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.35. Tradução nossa.

Lins, a substância é a Natureza que se exprime. Podemos, então, pensá-la como algo mais próximo de nós.

Não é falso dizer, com efeito, que cada coisa exprime Deus. A ordem da natureza inteira é expressiva. [...] o conhecimento natural implica a essência de Deus; e ela a implica porque ela é o conhecimento dos atributos que exprimem efetivamente essa essência.¹⁶⁵

"A substância é independente; seu conceito existe sem o concurso de nenhum outro. A substância é em si e para si. Dito de outro modo, a substância não está em e não se concebe a partir de outra coisa. A substância é causa de si".¹⁶⁶ Determinar a substância é, portanto, reconhecer sua potência, que é infinita. A potência é, em Espinosa, considerada como parâmetro do valor de existência. Nega-se, com isso, a perfeição cartesiana e a quantidade de realidade como medida da passagem do conhecimento ao ser, que, em Espinosa, passa a ser a potência.

A substância é o absolutamente infinito que possui toda potência. O que se passa com os seres finitos? Se existir é uma potência, devemos reconhecer neles uma potência. Que potência, que relação pode-se estabelecer entre a potência dos seres finitos e a potência infinita da substância? Essas questões trazem à tona o *problema* da expressão.¹⁶⁷

A totalidade da expressão, porém, envolve diferentes níveis de entendimento, que é a chave para se compreender os atributos na expressão. O entendimento é, no homem, a porta de entrada para a passagem da essência à existência; do infinito ao finito, já que "a potência de existir é igual à potência de compreender".¹⁶⁸

"Espinosa não diz, por sinal, o que é a substância, mas escreve 'por substância entendo', marcando assim, a diferença: de fato, o entendimento do

¹⁶⁵ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.49. Tradução nossa.

¹⁶⁶ LINS, *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.9.

¹⁶⁷ LINS, *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.18.

¹⁶⁸ LINS, *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.9

homem é uma parte da potência infinita de compreender *de Deo*, de Deus".¹⁶⁹ Nosso entendimento configura, por sua vez, o atributo que no homem faz a conexão com a compreensão infinita de Deus. "[...] o entendimento é a apreensão verdadeira das estruturas do corpo, enquanto a imaginação era só a captação da sombra de um corpo sobre o outro".¹⁷⁰

Deleuze demonstra que não há como se pensar a expressão como produção primeira do homem. Em nível ontológico, a expressão é a expressão de Deus; da substância. Na definição VI da *Ética* de Espinosa, há a seguinte passagem: "Por Deus entendo um ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita".¹⁷¹

Há um movimento próprio à expressão que nos faz passar para um segundo grau. [...] 'Há uma ordem na qual Deus produz necessariamente. Essa ordem é a da expressão dos atributos. ' O segundo nível da expressão é a passagem da expressão nos atributos para a expressão dos próprios atributos nos modos.¹⁷²

Segunda tríade da expressão (o modo finito)

A expressão do homem configura apenas um segundo nível que se estabelece como produção da substância. Esse segundo nível da expressão é o nível dos atributos, que se exprimem nos modos e são responsáveis pela passagem do infinito ao finito.

[...] quando um artesão esculpe cabeças e torsos, e junta um torso a uma cabeça, essa adição não acrescenta nada à essência da cabeça. Ela mantém a mesma essência, a mesma expressão. Se Deus se exprime nele mesmo, o universo só pode ser uma expressão em segundo grau. A substância já se expressa nos atributos que constituem a natureza naturante, mas os atributos se exprimem por sua vez nos modos, que constituem a natureza naturada. Mais uma razão para se perguntar: por que este segundo nível? Por que Deus produz um universo modal?¹⁷³

¹⁶⁹ LINS, *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p. 18.

¹⁷⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p.159.

¹⁷¹ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.21.

¹⁷² LINS, *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p. 25-26.

¹⁷³ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 87-88. Tradução nossa.

Deleuze demonstra de que forma a substância infinita - ou Deus – se exprime de duas maneiras: a primeira se refere aos atributos ontológicos que constituem a natureza naturante; a segunda, aos modos. Os modos configuram o caráter gnosiológico da expressão, e formam o conjunto da natureza naturada. Esses dois níveis de expressão levam a duas formas de distinção em Espinosa: as distinções reais e as numéricas. As distinções reais referem-se à substância, enquanto as numéricas, aos modos. Para Daniel Lins, são essas distinções que tornam possível o conceito de expressão. Segundo Lins, existem na natureza apenas atributos e modos.¹⁷⁴

A natureza de Deus (natureza naturante) é expressiva. Deus se expressa nos fundamentos do mundo, que formam sua essência, antes de se expressar no mundo. E a expressão não é uma manifestação sem ser também constituição de Deus nele mesmo. A Vida, em outras palavras, a expressividade, é dada no absoluto.¹⁷⁵

Por atributos, entendemos o liame entre Deus e os modos que são as criaturas. Os atributos constituem a essência infinita e envolvem essencialmente as criaturas. Dessa forma, não consideramos os atributos por eles mesmos, pois se exprimem nos modos. Daí advém o fato de que criatura e Deus se ligam formalmente, isto é, têm algo em comum; porém se diferem em essência e existência.¹⁷⁶ Passaremos agora à segunda tríade da expressão, que configura a tríade do modo finito.

Os modos desdobram uma parte da onipotência de Deus. Há uma participação de potências, enquanto as essências diferem. O que isso significa? Por que Deus não fica consigo mesmo, visto que a Ele nada falta, e que é absolutamente infinito e todo-poderoso? Dito de outro modo, *por que a produção?*¹⁷⁷

¹⁷⁴ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.12.

¹⁷⁵ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.70. Tradução nossa,

¹⁷⁶ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.40. Tradução nossa.

¹⁷⁷ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.23. Grifo meu.

Lins afirma que:

Não há uma passagem necessária da essência dos modos para sua existência. Uma essência de modo pode existir sem que o modo exista. Os modos são constituídos por um conjunto de partes extensivas: tal modo continua a existir enquanto a mesma relação subsistir no conjunto infinito de suas partes...¹⁷⁸

Os modos, por sua vez, se relacionam ao finito, não sendo, portanto, causa de si. Um modo existente sempre dependerá de outro modo para se fazer existir. Sua causa é sempre externa. Daí deriva o fato de sua existência depender necessariamente de uma relação.

Mas quando os modos passam à existência, eles adquirem partes extensivas. Eles adquirem uma grandeza e uma duração: cada modo dura contanto que as partes permaneçam sob a relação que o caracteriza. Assim, devemos reconhecer que os modos existentes se distinguem *extrinsecamente* do atributo, e se distinguem *extrinsecamente* uns dos outros.¹⁷⁹

Deleuze demonstra que as essências são indivisíveis, ou seja, não são quantidades, mas qualidades. Por serem eternas e infinitas, diversificam a substância qualitativamente. As essências se atualizam através dos modos de essências que separam o infinito das essências em quantidades intensivas. Portanto, a atualização das essências acontece de forma abstrata, e não física, pertencendo ao universo das intensidades; decorrendo daí o fato de serem atuais, e não possíveis.

A diferença dos seres (essências de modos) é tanto intrínseca e puramente quantitativa; uma vez que a quantidade aqui tratada, é a quantidade intensiva. Somente uma distinção quantitativa dos seres se concilia com a identidade qualitativa do absoluto. Mas essa distinção quantitativa não é uma aparência, é uma diferença interna, uma diferença de intensidade. De modo que dever ser dito de cada ser finito que ele deve se exprimir no absoluto, segundo a quantidade intensiva que constitui a essência, em outras palavras, segundo seu grau de potência. A individuação em Espinosa não é nem qualitativa nem extrínseca, é somente quantitativa-intrínseca, intensiva.¹⁸⁰

¹⁷⁸ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p. 29.

¹⁷⁹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.194. Tradução nossa.

¹⁸⁰ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.180. Tradução nossa.

Assim, um modo não passa à existência devido a sua essência, mas em virtude de leis mecânicas que fazem com que partes extensivas entrem numa determinada relação que exprime uma essência.

Em Espinosa, a passagem à existência não deve jamais ser compreendida como uma passagem do possível ao real: assim como uma essência de modo não é um 'possível', um modo existente não é a realização de um possível. As essências existem necessariamente, em virtude de sua causa; os modos dos quais elas constituem as essências passam necessariamente à existência em virtude de causas que determinam as partes a entrar numa relação que corresponde a essas essências.¹⁸¹

O que é fundamental para se compreender a expressão, é que a passagem do infinito ao finito tem, como parâmetro, a potência. Ela é infinita na substância e apresenta níveis ou gradações nos modos. Trata-se, no entanto, da mesma potência, seja nos modos de existência ou na substância. "A existência, possível ou necessária, é ela mesma potência, a potência é idêntica à essência ela mesma".¹⁸² Dessa maneira, a essência de Deus é explicada por uma essência finita.

Porém, o que importa notar é que o fato da potência participar dos dois níveis da expressão não exclui a diferenciação da essência que acontece na passagem da substância aos modos de existência, de forma que não haja uma correspondência das essências nesses dois níveis.

Nós somos uma parte da potência de Deus, mas precisamente na medida em que essa potência é 'explicada' por nossa essência ela mesma. A participação em Espinosa será sempre pensada como uma participação de potências. Mas jamais a participação de potências suprime a distinção dessas essências. Jamais Espinosa confunde uma essência do modo e uma essência da substância: minha potência permanece minha própria essência, a potência de Deus permanecesse sua própria essência, no momento mesmo em que minha potência é uma parte da potência de Deus.¹⁸³

Não há correspondência entre o nível essencial e o modal, pois como

¹⁸¹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.194. Tradução nossa.

¹⁸² DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.78. Tradução nossa.

¹⁸³ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.80-81. Tradução nossa.

havíamos exposto, trata-se de duas distinções: as reais e as numéricas.

A explicação é aqui um outro modo de expressão. Os modos finitos explicam ou exprimem a potência de Deus. Sua potência é uma parte da potência divina. Os seres finitos exprimem segundo sua essência a potência infinita da substância¹⁸⁴.

Assim, as coisas finitas participam da potência divina porque são os modos dos atributos de Deus. A potência das criaturas não deixa de ser própria, à medida que a essência do modo - ou sua potência - é uma gradação da potência original. Deleuze afirma que os modos explicam ou exprimem a potência divina, já que eles detêm uma parte dessa potência.

Em *Spinoza et le problème de l'expression*, Deleuze mostra como a expressão é antes ontológica e tão-somente produtiva em um segundo grau. Cabe, todavia, compreender que esse segundo grau não significa um desperdício ou uma degradação do ser. Na realidade, aquilo que é produzido não é senão outra coisa que aquilo que é.¹⁸⁵

Dessa forma, Deleuze nos mostra que somos parte da potência divina ao explicarmos essa potência através de nossas próprias essências. Os modos revelam uma parte irreduzível da potência de Deus, ou níveis de potência através de sua essência. As essências de modo constituem os níveis de intensidade, e os modos são relações entre partes extensivas. Entre esses dois níveis não há correspondência, apesar de não existir um modo que não contenha uma essência. Assim, os modos são constituídos por partes extrínsecas simples, que entram em relações de repouso ou movimento.

[...] como uma infinidade de partes extensivas compõem a existência de um modo? Por exemplo, um modo existe no entendimento contanto que uma infinidade de corpos simples lhe pertençam atualmente, que correspondam a sua essência. Mas como podem eles corresponder à sua essência ou a ela pertencer? [...] *através de uma certa relação de movimento e de repouso*. Tal modo 'vem a existir', ele passa à existência, quando uma infinidade de partes extensivas entram sob *tal* relação; ele continua a existir contanto que esta relação seja efetuada. É portanto, sob relações graduais, que as partes extensivas se

¹⁸⁴ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.19.

¹⁸⁵ LINS. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*, p.43.

agrupam em compostos variáveis, correspondendo a diferentes graus de potência.¹⁸⁶

No entanto, não há como uma partícula se colocar em repouso ou em movimento sem compor determinada relação que possua uma natureza própria, que permita parar ou transmitir um movimento. De maneira que, sozinhas, as partículas não têm essência ou existência própria, mas compõem a existência a partir dos modos.

Um modo passa à existência, não em virtude de sua essência, mas em virtude de leis puramente mecânicas que determinam uma infinidade de partes extensivas a entrar sob tal relação precisa, através da qual sua essência se exprime. Um modo para de existir contanto que suas partes sejam determinadas a entrar sob uma outra relação, correspondentes a uma outra essência.¹⁸⁷

Uma essência de modo corresponde a cada relação específica entre partes extensivas. "O modo existente é, portanto, sujeito a variações consideráveis e contínuas: pouco importa também que a distribuição do movimento e do repouso, da vitalidade e da lentidão, mude entre as partes".¹⁸⁸ Essas relações são expressivas à medida que expressam essências. Mas, como nos lembra Deleuze, há uma irreducibilidade entre a ordem das relações e das essências.

Ao passar à existência, os modos adquirem uma grandeza e uma duração, existindo em extensão, contanto que a relação que os caracteriza se mantenha. O modo estará em relação com certo tempo e lugar distintos extrinsecamente. Sendo assim, a existência dos modos acontece exteriormente aos atributos, já que se trata de uma distinção numérica, e não real. O ser da essência, por outro lado, acontece dentro do atributo, e sua topografia é intrínseca, ou seja, é uma posição do atributo de Deus, uma intensidade. Segundo Deleuze, o problema da passagem do finito ao infinito é um problema propriamente espinosista, e oferece um resumo dos três elementos principias da

¹⁸⁶ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.190. Tradução nossa.

¹⁸⁷ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.191-192. Tradução nossa.

¹⁸⁸ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.190. Tradução nossa.

expressão e como acontece a individuação na passagem do infinito ao finito:

Assim, que significa essa distinção modal extrínseca? Quando os modos fundam o objeto de uma posição extrínseca, eles cessam de existir sob a forma *complicada* que é a sua tanto que suas essências somente são contínuas no atributo. Sua nova existência é uma *explicação*: eles explicam o atributo, cada um o explica "de uma maneira certa e determinada. Em outras palavras, cada modo existente explica o atributo sob a relação que o caracteriza, de uma maneira que se distingue extrinsecamente de outras maneiras sob outras relações. É nesse sentido que o modo existente não é menos expressivo que a essência do modo, mas o é de uma outra maneira.¹⁸⁹

Os modos explicam os atributos a partir de relações expressivas, enquanto as essências de modo complicam, contraem-no a partir de gradações da potência que o atributo contém. "A expressão modal inteira é constituída por este duplo movimento da complicação e da explicação".¹⁹⁰

A tríade expressiva do modo finito se apresenta assim: a essência como grau de potência; a relação característica sob a qual ela se exprime; as partes extensivas subordinadas a essa relação, e que compõem a existência do modo. Mas nós vemos que, na *Ética*, um estrito sistema de equivalências nos conduz a uma segunda tríade do modo finito: a essência como grau de potência; um certo poder de ser afetado na qual ele se exprime; as afecções que preenchem a cada instante este poder.¹⁹¹

A expressão está sempre em movimento, e aí está sua potência. O que interessa são as passagens entre um estado ao outro. Os corpos são capazes de produzir essa potência, e exprimir intensidades. Portanto, interessa-nos aqui saber quais são as condições desta produção; qual o mecanismo dinâmico é capaz de fazer com que essa intensidade o atravesse? Quando, nas performances com mediação tecnológica, é possível observar esses momentos de produção da expressão? Como prolongar a variação contínua nesse modo de expressão? É para tentar refletir sobre essas questões que me lanço ao próximo capítulo.

¹⁸⁹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.196. Tradução nossa.

¹⁹⁰ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.196. Tradução nossa.

¹⁹¹ DELEUZE. *Spinoza et le problème de l'expression*, p.197. Tradução nossa.

3 - EXPRESSÃO NAS PERFORMANCES COM MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA

3.1 Deformações

Posso ainda escutar a voz de Ohno no ouvido do aluno: 'Be happy!', a palestra sobre o 'olho morto, o 'olho do peixe'... expressão, supressão... inexpressividade que permite a encarnação de todas as expressões.¹⁹²

Como se estruturam as linhas comuns que atravessam a história da performance e formam seu corpo desde as primeiras experiências e caminham pelo butô, que é utilizado neste estudo como uma das potências mais expressivas na dança contemporânea, no meu modo de entendê-la?

Neste capítulo, percorro alguns elos desse corpo, tendo em vista o elemento da deformação como um dos afectos mais potentes no campo das performances. Utilizo aqui o referencial teórico deleuzeano no que concerne aos vários elementos expressivos que a dança butô traz que os conectam às diversas formas de produção de imagens nas performances consideradas nesse estudo.

Apesar de Deleuze não fazer um estudo específico sobre as performances, estuda algumas manifestações do teatro, como a obra de Carmelo Bene e Samuel Beckett. Em dois textos reunidos no livro *Sobre o teatro: um manifesto de menos*, realiza uma reflexão sobre o que considera importante para as artes cênicas a partir do tema da minoria, que define primeiramente em relação à língua:

[...] toda língua maior é marcada por linhas de variação contínua, quer dizer, por usos menores [...]. Sua análise vai além, prolongando a variação contínua com um outro tipo de variação. Pois ele pensa que, quando os componentes linguísticos e sonoros, a língua e a fala, considerados como variáveis internas, são colocados em estado de variação contínua, eles entram em relação recíproca com variáveis externas que dizem respeito a componentes não linguísticos: as ações, os gestos, as atitudes, etc.¹⁹³

¹⁹² BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.14.

¹⁹³ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.14-15.

Deleuze ainda entende que os usos menores ou maiores da língua configuram usos diferentes da mesma língua, mais do que línguas diferentes. O uso menor da língua é "ser bilíngue numa mesma língua, ser um estrangeiro em sua própria língua, ser gago da própria linguagem e não simplesmente da fala."¹⁹⁴ Porém, essa noção extrapola o uso da linguagem em sua análise do teatro de Bene, já que se trata de uma variação contínua dos elementos não linguísticos como ações, gestos e atitudes.

Uma língua menor só comporta um mínimo de constante e de homogeneidade estruturais. Não é contudo uma salada, uma mistura de dialetos, visto que ela encontra suas regras na construção de um continuum. De fato, a variação contínua se aplicará a todos os outros componentes sonoros e linguísticos, numa espécie de cromatismo generalizado. Isso é o próprio teatro ou 'espetáculo'.¹⁹⁵

O autor José Gil nomeia a linguagem do corpo de infralíngua que traduz os signos enviados a ele. Ele, porém, defende que é impossível chegar a uma géstica do corpo, uma vez que a movimentação do corpo, mesmo na dança mais codificada, impede que se isole partes do movimento independentes que delimitam onde ele começa e termina exatamente. Há, portanto, na linguagem corporal, uma carga de imprevisibilidade que a faz subverter todos os outros regimes de signos.

Nesse sentido, a infralíngua seria o equivalente a uma *linguística* do corpo. Apesar de não ser pré-verbal, pois surge ao mesmo tempo que a linguagem verbal, não há como apreê-la sem os traços de afetividade que impregnam todos os órgãos. "Deve-se entender a infra-língua como resultado de um processo de incorporação (*embodiment*) da linguagem verbal, ou melhor da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos seus órgãos".¹⁹⁶ Dessa maneira, mais do que de gestos, o movimento do dançarino acontece por sua fragmentação:

¹⁹⁴ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.15.

¹⁹⁵ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.38-39.

¹⁹⁶ GIL. *Metamorfoses do corpo*, p.46.

Ora, neste movimento de sobrefragmentação gestual (ostensivo, na técnica Cunningham; ou nos movimentos do butô), a tendência orienta-se para a abolição do gesto como signo: o gesto tende a encarnar o sentido. É o movimento do sentido que vemos no corpo do bailarino. O seu gesto é único e saturado de sentido. Não resulta da aplicação de uma regra sintáctica quase-articulando zonas gestuais que indicam zonas de sentido, mas da própria emergência do sentido. O movimento destas micro-unidades diz imediatamente o sentido, como se este obedecesse a uma gramática semântica própria,¹⁹⁷

Na concepção deleuziana de teatro, deve haver o mínimo possível de conflito e representação em prol de uma maior variação contínua, que é aí considerada como elemento sub-representativo. Esse conceito se refere a um tipo de construção que abriga um mínimo de invariantes, tanto na linguagem quanto nos gestos, atitudes etc.¹⁹⁸ O teatro não-representativo atinge a variação contínua a partir da distinção que Deleuze faz entre maior e menor. Para Deleuze, um autor menor é:

[...] sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. [...] Mas os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras-primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem tempo determinado, o tempo depende do homem.¹⁹⁹

Sendo assim, o teatro alcança um estatuto de menor a partir do desvio de um modelo de teatro popular que se baseia no conflito e nas representações de poder já institucionalizadas nas quais se baseia.

[...] enquanto o teatro popular remete a um fato majoritário, designando o padrão em relação ao qual as outras quantidades serão consideradas menores - que supõe um estado de poder ou de dominação -, tornar-se minoritário é se desviar do modelo. Assim, a variação contínua não para de extrapolar o limiar representativo do padrão majoritário, possibilitando a minoração. E a função antirrepresentativa do teatro seria constituir uma figura da consciência minoritária, tornando atual uma potencialidade, o que é diferente de representar um conflito. Deste modo, se nesse caso a arte não exerce mais poder é porque, participando da criação de uma consciência minoritária, ela remete a potências do devir, que pertencem a uma

¹⁹⁷ GIL. *Metamorfoses do corpo*, p. 94-95.

¹⁹⁸ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.15.

¹⁹⁹ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.35.

instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da minoria. A função política do teatro - e da arte em geral - é contribuir para a constituição de uma consciência de minoria.²⁰⁰

Como então estender a variação contínua aos movimentos presentes nas performances aqui estudadas de forma que haja o mínimo possível de constantes nessa infra-língua formada pelos movimentos do *performer* e pelas imagens que o atravessam e deformam sua imagem?

Renato Cohen nos lembra do termo "heróis da vontade radical", que foi cunhado por Susan Sontag, para aqueles que não se submetem ao cinismo do sistema. Nesse sentido, há uma conexão dessa idéia com a criação que Deleuze cita de uma consciência minoritária na arte. Essa operação torna atuais potências próprias ao devir que vão além do sistema de poder representado pela maioria.

Deleuze nos coloca a questão de como minorar, como impor um tratamento menor à arte? Para ele, tal como o mecanismo dinâmico da expressão, esse tratamento acontece por deformação, através da própria deformidade ou desgraça que possibilite a criação de um padrão desviante da norma. Estudando a expressão em Deleuze, Brian Massumi comenta que, quando a linguagem produz a expressão, é sempre em um movimento de deformação que força a linguagem a capturá-la de maneira dolorosa:

Certas práticas de expressão são capazes de atualizar o momentum de emergência *tal qual*, incapturável. Essa expressão em seu estado livre, sob formação, torturada mas indobrável (torturada e por essa mesma razão indobrável). A dificuldade é que para capturar a expressão em sua formação depende de alinhar-se com forças de *deformação* sistemática. Depende de prolongamento e torsão: dor. O experimento agramatical é um choro de expressão.²⁰¹

Essa passagem de Massumi nos remete ao movimento expressionista com seus desdobramentos na arte, sobretudo na dança, como no exemplo da dançarina expressionista Mary Wigman.

²⁰⁰ DELEUZE. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*, p.16-17.

²⁰¹ MASSUMI. *A Shock to thought*, p.XXIII.

Pois os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero. [...] Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento, e chocar o 'burguês' em sua complacência real ou imaginada.²⁰²

A deformação a que Massumi se refere com relação à expressão aproxima-se mais ainda talvez do butô, em que a deformação atua como um dos seus vetores expressivos, sem, no entanto, perder o vínculo com a dança expressionista.

A noção de 'dança-criação' partiu do primeiro dançarino japonês moderno de importância, Baku Ishii, que inspirou os primeiros dançarinos de butoh. Alguns, adeptos do expressionismo alemão de Harald Kreutzberg ou de Mary Wigman, iriam difundir esta noção de liberdade onde o corpo do dançarino se transforma não em instrumento didático de uma técnica pré-imposta, mas em movimento natural do corpo, expressão pura da alma humana que nele habita.²⁰³

Atualmente, não seria mais importante na arte tornar visível a expressão do que chocar a partir de códigos deformadores mais identificados, como era típico do movimento expressionista? Dar visibilidade ao que é da ordem do intensivo, porém, não é uma tarefa simples. É nesse sentido que o butô traz à cena, com seus gestos de deformação e descontinuidade, uma grande contribuição, que vai de encontro a essa tendência.

A deformação, nesse caso, não é produzida como nas imagens expressionistas; acontece de maneira mais sutil, porém não menos intensa. Nessa dança, entende-se que, para que um corpo produza expressão, é preciso esvaziá-lo dos códigos identificados que o povoam e impedem que as intensidades o atravessem. Sendo assim, a expressão partiria antes de uma inexpressividade que torna visível a expressão, já que, para produzi-la, como afirma Massumi, deve-se partir de um movimento antinatural e agramatical, que

²⁰² GOMBRICH. *A história da arte*, p.566.

²⁰³ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.10.

força a linguagem nos seus limites.

Tatsumi Hijikata, inventor do *butô*, encarnou essas idéias como nenhum outro criador na dança e não se contentou com os estilos que existiam na sua época, criando algo único na dança. Sua dança nasceu no Japão da década de 30 que era cercado pelas tradições das danças clássicas japonesas, algumas vindas do teatro nô e *kabuki*²⁰⁴ e também pelas técnicas de dança vindas do ocidente, como o balé clássico ocidental e a dança moderna.

Nesse trecho, que cito longamente por explicitar e dar pistas sobre alguns dos pressupostos que configuram as bases expressivas da dança *butô*, Hijikata conta como era dançar um corpo deformado pela realidade:

Sabem o que é um *izume*? Provavelmente não. *Izume* é um recipiente térmico, feito de palha, uma cesta para manter o arroz cozido quente. Nessas cestas, as pessoas de Tohoku colocam seus bebês e os levam para a lavoura. Tantas cestas quantos bebês, quatro, cinco ou mais, e os deixam em vários lugares. O bebê está amarrado firmemente no recipiente e não pode se mexer. Faz xixi e cocô, coça o bumbum, mas não pode se mexer. Então ele grita. Em toda parte, nos campos, gritam as crianças. [...] Que pensamentos uma criança tem nessa situação? Provavelmente estes: 'O que é o céu? Um grande tolo? Ou um cemitério?' Estas crianças já vivem na margem da dor. Aprendem a comer trevas, a brincar com o próprio corpo. À noite serão libertadas da cesta. Mas suas pernas foram amarradas numa posição dobrada, e agora não podem nem levantar-se nem esticar-se. [...] E eu me pergunto para onde elas foram com suas pernas torturadas. Perguntas e mais perguntas, mas nenhuma resposta. A gente pergunta e pergunta, mas nunca o suficiente. A gente dança e dança. Mas a expressão encontra seus limites. Perguntas, perguntas... a gente dirige às pernas dobradas de uma criança que pouco a pouco se deformam.

Quando os europeus falam, seguem com lógica o caminho estreito de seus pensamentos. E assim dançam, com membros estreitos e esticados. Mas nós japoneses, crianças e pais, com nossas pernas deformadas e tesas pelo trabalho pesado dirigimos nossos passos tortos para casa.²⁰⁵

Quando Hijikata fala sobre sua dança, evoca a natureza da deformação presente nesse estilo de dança, remetendo-a a sua história pessoal. Hijikata,

²⁰⁴ **Kabuki** é o teatro popular que surgiu há 400 anos, para atender à classe ascendente que não tinha acesso ao teatro nô da aristocracia. (KUSANO, *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*, p. 60)

²⁰⁵ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.57-58.

"que teve uma infância muito pobre e era filho de um alcóolatra",²⁰⁶ expressa em sua dança, intensidades de um corpo em crise, em meio a um Japão que vivia as transformações culturais impostas pela invasão do ocidente principalmente após a Segunda Guerra.



FIGURA 30 - *Calm House*, Tatsumi Hijikata
Fonte: FRALEIGH; NAKAMURA. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p. 6.

²⁰⁶ GREINER. *Butô: pensamento em evolução*, p. 20.

Com os Estados Unidos, a situação era particularmente confusa, no pós-guerra. O ano decisivo foi 1960, com a aprovação do Tratado de Segurança Mútua EUA-Japão. O acordo permitia a sustentação de bases militares americanas em solo japonês.

Mas apesar das manifestações contrárias ao pacto, a situação mantinha uma ambiguidade trazida para o cotidiano. Isto porque, em certo sentido, os grandes inimigos mostravam-se 'grandes amigos', apresentando novidades e hábitos confortáveis ao dia-dia sofrido e pobre, ao qual havia sido relegado o Japão.²⁰⁷

No butô, há um diálogo constante com os mortos, com o mundo invisível que nos rodeia. “Nós carregamos nossos mortos nas costas e eles nos guiam.”²⁰⁸ Poderíamos falar das sombras que carregam os mortos na dança butô como um afecto, que evocam as potências de um universo invisível que se atualiza nessa dança?

Ainda em suas memórias, Hijikata nos conta sobre essa relação a partir das lembranças de sua irmã que morreu ainda muito jovem.

Muitas vezes eu disse que uma minha irmã mais velha vive dentro do meu corpo. Quando tento levantar ela se abaixa. Quando meu corpo ocupa com minha dança ela come as trevas no meu corpo. Quando ela cai, isto significa muito mais do que eu ficar em pé. Muitas vezes fala para mim: 'Você é doido por sua dança. Mas o que você está querendo exprimir só poderia expressar se não se expressasse.'²⁰⁹

²⁰⁷ GREINER. *Butô: pensamento em evolução*, p. 9-10.

²⁰⁸ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.14.

²⁰⁹ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.56.



FIGURA 31 - Kazuo Ohno

Kazuo Ohno, intérprete-criador de butô, também indica algumas pistas para que um corpo alcance esse estado de não-expressividade capaz de produzir afectos, em seus ensinamentos:

1ª interferência: 'O movimento muda a todo momento. Limpe sua alma e seu coração'.

2ª interferência: 'A comida da vida é a comida dos mortos'.

3ª interferência: 'Para os mortos, olhar a flor e comê-la é a mesma coisa. Comendo a flor está comendo a si mesmo. Nós precisamos dos dois'.

4ª interferência: 'Parados, podemos nos expressar. Quando você se mover não procure explicar nada'.²¹⁰

²¹⁰ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.50.



FIGURA 32 - Dueto de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno (foto Eikoh Hosoe)
Fonte: GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p. 129.

Na passagem abaixo Nourit Masson-Sékiné, uma das maiores estudiosas do butô japonês, discorre sobre o encontro entre Tatsumi Hijikata, e de Kazuo Ohno, conhecido como o "embaixador do butô". Diferente de Hijikata que nunca saiu do Japão, Ohno difundiu o butô no ocidente ao se apresentar e levar o butô a diversos países.

Filmes e reportagens fotográficas da existência artística de Ohno Kazuo nos revelam uma forma singular de butoh. Ele opta pela luz, Hijikata pelo sombrio. É o que descrevem aqueles que os vêem. No entanto, a criação do butoh necessitava do encontro de dois seres excepcionais.²¹¹

²¹¹ BAIOCCHI. *Butoh: dança veredas d'alma*, p.13.



FIGURA 33 - Dueto de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohn: Dança dos Anjos (foto Eikoh Hosoe)
 Fonte: GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p. 129.

"Matar o corpo para criar uma dança significaria matar a submissão da expressão do corpo à vontade do sujeito, sem o reconhecimento de que o corpo é um sistema e as suas conexões com o ambiente são decisivas (...) O butô não nasce da clausura de um sujeito dentro de si mesmo."²¹² Um dos exercícios que Hijikata fazia era o de cortar a cabeça de uma galinha e assistir aos movimentos de seu corpo sem a cabeça. O corpo em convulsão se configura como um afecto na dança butô. O *beshimi kata*, surgido no fim dos anos 60 significa, segundo Greiner, "uma posição considerada arquetípica na qual o corpo tem convulsões espamódicas, os olhos reviram, a língua sai para fora e o rosto fica irreconhecível".²¹³

²¹² GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p.172.

²¹³ GREINER, Butô pensamento em evolução, p. 21.

Numa primeira fase de criação, Hijikata adapta algumas obras literárias, como aconteceu com sua primeira performance com o texto de Mishima e com *Notre Dame des Fleurs* de Jean Genet, apresentada a ele pelo próprio Mishima.

Depois de 70 e do *seppuku*²¹⁴ de Mishima, Hijikata mudou. Ficou durante quatro anos em silêncio. Diziam que ele desistira de dançar. Mas foi nesse período que começou a buscar uma movimentação do começo da vida, do ser primordial.²¹⁵

É nesse momento, que arrisco dizer que os critérios de importância de Hijikata mudam de natureza, e sua pesquisa corporal vai de encontro mais às partes intensivas do corpo, uma vez que as partes extensas das técnicas e registros ocidentais que se faziam notar em sua dança, dão lugar, cada vez mais, ao que é conhecido hoje pelo nome de *butô*.

²¹⁴ **Seppuku** é o termo correto para o suicídio ritual que, entre os ocidentais, muitas vezes é substituído por *harakiri*, que se refere ao gesto literal e não ao sentido mais profundo do ato. (GREINER, *Butô pensamento em evolução*, p. 26).

²¹⁵ GREINER, *Butô pensamento em evolução*, p. 26.



FIGURA 34 - *Nikutai no hanran* (Rebelião da carne), Tatsumi Hijikata (1968)
Fonte: FRALEIGH; NAKAMURA. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p. 85.

Em sua pesquisa, incorpora devires criança. Elabora proposições, como "o que aconteceria se colocasse a cabeça no lugar dos pés?", "e se meu olho estivesse nos dedos?", lembrando de como os bebês brincam com as partes de seu corpo como se fossem independentes deles mesmos.

Considerando a diferença hedionda entre a inteligência das crianças e a estupidez dos adultos que somos acompanhados na infância por um espírito da guarda, que nos empresta a própria inteligência astral, e que depois, talvez com pena, mas por uma lei alta, nos abandona como as mães animais às crias crescidas, ao cevado que é o nosso destino.²¹⁶

A observação dos movimentos do bebê, que brinca com o corpo, para além da organização que esse irá adquirir mais tarde remete à prática do *corpo-sem-órgãos*, termo criado por Artaud e formulado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*.

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: *O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo.* O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus 'órgãos verdadeiros' que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos.²¹⁷

Esses estados corporais pesquisados por Hijikata faz parte da fabricação desse corpo no butô, do que pode esse corpo quando ele se esvazia de seus códigos e padrões adquiridos para deixar algo que o invada de fora.

Assim, o que emerge na expressão, a exemplo do butô, não depende somente do criador, mas de uma condição que permita seu atravessamento nos corpos, num ato que deforma o corpo do dançarino, que é sua matéria de expressão.

²¹⁶ PESSOA. *Desassossego*, p. 399.

²¹⁷ DELEUZE. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 21.

3.2 O butô espiritual

Butô não começa a ser feito para um espetáculo. É durante toda a vida.²¹⁸

Apesar de sua origem japonesa, o butô vem sendo disseminado mundialmente desde a década de 70 como um campo fértil para a pesquisa do movimento. Christine Greiner nos fala do impacto do butô em nosso país, por trazer à tona um corpo em crise:

Assim, o grande interesse pelo butô no Brasil não somente decorreu de uma curiosidade qualquer ou da vontade de copiar um modelo exótico de corpo, embora isso tenha acontecido muitas e muitas vezes. O seu impacto mais significativo deveu-se à importância política e filosófica do reconhecimento de um corpo que vive no limite - da vida, da vontade, do desejo.²¹⁹

Tadashi Endo defende que um brasileiro ou um europeu não irão dançar butô como os japoneses, mas que o fundamental para a apreensão dessa dança é entender o espírito do butô, ou o butô espiritual. Em sua pesquisa coreográfica, Tadashi Endo parte do conceito espiritual do butô, que se conecta à idéia de MA, que significa “entre”, um intervalo de tempo-espaço. Para ele:

MA no ZEN-Budismo significa ‘vazio’ e ‘espaço entre as coisas’. Butô MA é a forma de se tornar visível o invisível. O mínimo de movimentos faz com que a expressão de sentimentos e situações cresçam à mais alta intensidade. É mais importante manter o equilíbrio entre energia, tensão e controle, do que se preocupar com a estética do movimento. MA significa estar ENTRE. MA é o momento do fim de um movimento e antes do começo do outro. MA é como estar no rio observando o fluir das águas. Você quer alcançar o outro lado mas o outro lado significa morte. Você quer acabar com sua vida neste lado mas ainda não, você está metade aqui e a outra metade lá. Sua alma está esperando pelo último passo - completamente calma - sem respirar - completamente quieta - nem morto e nem vivo - isto é MA.²²⁰

²¹⁸ GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p.172.

²¹⁹ GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p.168.

²²⁰ ENDO. Tradução do autor. Disponível em:

http://www.tadashi-endo.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=5.

Acesso em 15/05/2009

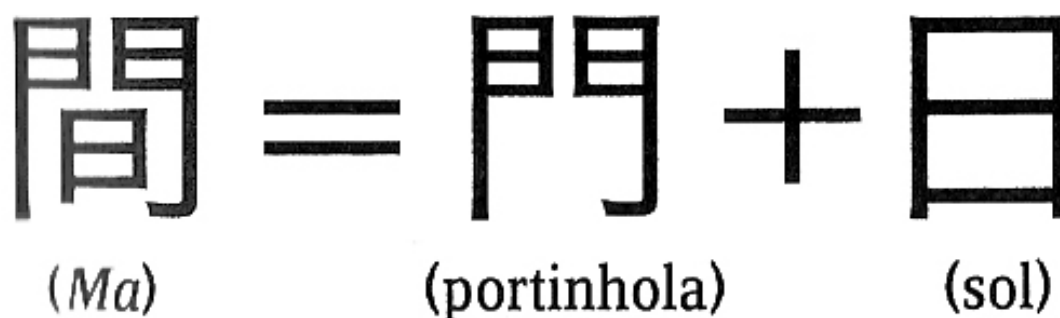


FIGURA 35 - Ideograma Ma

Fonte: GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p. 179.

O ideograma Ma é formado "de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaco se avista o Sol."²²¹ Definir o conceito de Ma é paradoxal, já que ele se apresenta como um anti-conceito. É considerado um espaço "entre" que remete ao vazio que permite que coisas o preencham. É o ponto zero. Michiko Okano nos lembra que a casa tradicional japonesa dispõe dois espaços que ajudam a entender Ma, que são: o espaço Ma e o corredor-varanda japonês. "É uma área de tatami, geralmente desprovida de móveis, portanto "vazia" na dimensão física, à espera de objetos e pessoas, com a possibilidade de transformar-se em vários ambientes, determinada pela conexão estabelecida."²²²

Para Endo cada corpo possui experiências de vida únicas que nenhum outro corpo poderia ser capaz de expressar. Interessa-me o estudo da idiossincrasia dos corpos que configuram qualidades de movimentos diferentes em cada performance, sobretudo em relação à expressão que se produz.

²²¹ GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p. 179.

²²² GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p. 179.

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.²²³



FIGURA 36 - Tadashi Endo em frame de *Cherry Blossoms*, filme dirigido por Doris Dörrie (2008)

Dessa maneira, entendemos que o que pode um corpo de um bailarino, ou sua potência, depende não do que ele deveria dançar, mas do que ele poderia dançar a partir de qualidades de movimentos possíveis somente naquele corpo. As coreografias estão aí para relativizar esse fato. Porém, nenhum corpo é capaz de imprimir a mesma qualidade de movimento, mesmo que se tente ao máximo a imitação perfeita do gesto. Na visão nietzscheana sobre a dança, o bailarino começa a dançar a partir do mecanismo da imitação. Somente depois, o verdadeiro criador emerge na dança. Seguindo essa reflexão, cada artista dá sua característica ao movimento e cria afectos, impossíveis de serem imitados por qualquer outro.

²²³ VIANNA. *A dança*, p.105.

O que dizer de bailarinos contemporâneos que dançam o Café Müller de Pina Bausch? Ou, um bailarino que interpreta essa dança atualmente, consegue atingir a intensidade de Pina em sua caracterização do Café Müller? Nesse sentido, não há nenhuma garantia, pois a intensidade é algo intrínseco ao corpo. A potência de um corpo nesse sentido, não é da ordem da representação.

Voltando ao exemplo do butô, o estilo sombrio que marcava as apresentações de Hijikata se conecta às suas origens em Akita, localizada numa região norte do Japão. "Em Tôhoku, Hijikata era um morador comum de uma pequena cidade rural de clima bastante frio e com vento conhecido como kazedaruma."²²⁴ Daí, dizem alguns autores, nasceram os elementos primordiais da sua dança."²²⁵ É para a escuridão do inverno de Akita e dos seus ventos fortes que Hijikata retorna em 67, depois de ter passado alguns anos em Tóquio absorvendo a dança moderna, porém sem nunca ter de fato "abraçado" sua causa e ter se influenciado também pela dança expressionista que na época invadia o Japão.

Hijikata era um jovem estranho. Nunca participava das aulas de Ohno, ficando o tempo inteiro em um canto da sala, escrevendo. Nas famosas aulas de Ando, dona da academia, os colegas já sabiam: na vez de Hijikata realizar piruetas, todos se afastavam, pois algo imprevisível poderia acontecer. Ele parecia incapaz de repetir o que era sugerido. Mas o que seria, aos olhos de seus contemporâneos, apenas uma insanidade, tornou-se aos poucos um dos manifestos mais radicais acerca da existência humana. Não era uma tentativa de configurar vocabulários diferenciados de dança, mas uma nova proposta de pensamento para reinventar o corpo. Neste sentido, Kazuo Ohno foi o parceiro ideal, uma vez que, segundo o próprio Hijikata, era 'um dançarino que exalava o veneno do corpo'.²²⁶

²²⁴ **Kazedaruma** é melhor traduzido como "o espírito do vento" ou "boneco de vento." (GREINER. *Butô: pensamento em evolução*, p. 24).

²²⁵ GREINER. *Butô: pensamento em evolução*, p. 24.

²²⁶ GREINER. *Tokyogaqui: um Japão imaginado*, p.170.

3.3 O botão tecnológico

Dance, dance, caso contrário, estamos perdidos.²²⁷

É chegado o momento de falar sobre um pequeno desvio, o botão tecnológico. Seria possível uma nova caracterização do botão pela tecnologia? Faço essa pergunta à luz do simulacro deleuziano, que coloca em relevo as potências do falso na arte como um de seus mecanismos expressivos.

O botão parece ser um estilo de dança adequado ao recurso às novas tecnologias por ser, como afirma Endo, “duro como ferro por fora e ao mesmo tempo suave por dentro”.²²⁸ Paradas e movimentos mais definidos funcionam melhor para que não haja saturação das imagens de ambos os corpos que dançam; o do dançarino e o das imagens que fazem parte das performances mediadas pela tecnologia.

Na visão do botão, mais do que ao movimento contínuo, dão-se importância às paradas, como suspensões do movimento no tempo. Elas não significam um cessar da energia, pelo contrário, opera-se intensificando-a. Uma situação parecida acontece nos movimentos curtos dessa modalidade de dança, que necessitam de maior intensidade para sua execução que movimentos mais expandidos.

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais. [...] Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis.²²⁹

²²⁷ BAUSCH, Pina. *Pina*. Documentário de Win Wenders, 2010. Tradução nossa.

²²⁸ Workshop Butoh-ma TADASHI ENDO 17 a 21/4/2010. Sala Crisantempo Sao Paulo – SP.

²²⁹ GIL. *Movimento Total*, p. 17.

Segundo José Gil, o que parece ser primordial na dança é que ela abre no espaço a dimensão do infinito: “o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito”.²³⁰ O filósofo pesquisa quais articulações do corpo do bailarino o diferenciam do puro objeto do corpo em suas ações cotidianas. Gil aposta que o bailarino dança para proporcionar “clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior.”²³¹

O autor defende ainda que o bailarino articula zonas inteiras de espaço, mais do que movimentos. Em suas funções comuns, o corpo articula a tendência de se recair sobre o signo verbal que prevalece ao designar expressividade. A expressividade do corpo corresponde geralmente às funções que assume socialmente. Dessa maneira, José Gil propõe a seguinte questão: “O que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza: o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte.”²³²

É próprio do corpo comum eliminar o paradoxo normalizando o corpo segundo uma dóxa dos movimentos que se oferece como a evidência do que eles devem ser em si. É o corpo do *bom senso*, como diria Deleuze. Pelo contrário, o corpo dançado desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido.²³³

O butô trabalha com elementos paradoxais todo momento, na tensão entre o duro e o macio, contração e expansão, movimentos e paradas. Sem essa tensão, a dança não parece ser possível. Em meio aos paradoxais movimentos do butô, coloco a questão de como a introdução da tecnologia nas performances com mediação tecnológica, traz uma caracterização de nova ordem, no sentido de uma maior imaterialidade do corpo que dança em meio às imagens digitais? Segundo essa lógica, a tecnologia macula certa “essência do movimento”? O uso das imagens que se modificam ao capturarem o movimento

²³⁰ GIL. *Movimento Total*, p. 15.

²³¹ GIL. *Movimento Total*, p. 14.

²³² GIL. *Movimento Total*, p. 108.

²³³ GIL. *Movimento Total*, p. 237.

do corpo garante o surgimento de uma nova forma de expressividade que passa pela fabricação desse terceiro corpo, mencionado anteriormente?

Essas idéias partiram da pesquisa prática desenvolvida por mim, no experimento intitulado *RAW*, que se encontram no CD-ROM em anexo, com o intuito de desenvolver uma certa pesquisa de movimento aliada ao uso dos dispositivos tecnológicos. O uso das imagens que se modificam ao capturarem o movimento do corpo se soma à fabricação desse terceiro, que se cria em metamorfose.



FIGURA 37 - RAW

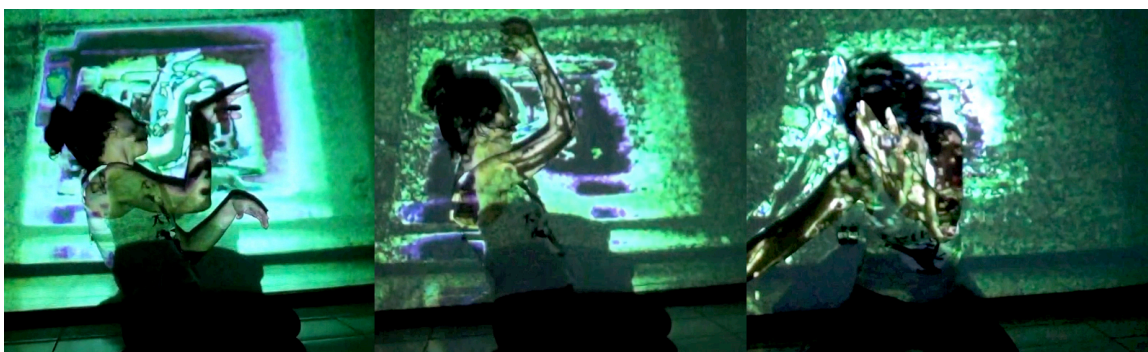


FIGURA 38 - RAW

Não se trata porém, de colocar o experimento prático à luz do botão, uma vez que, mais importante do que ressaltar o resultado do experimento, a pesquisa prática foi um meio de experimentar os processos em jogo no fazer artístico que envolvem a fabricação de um corpo que é atravessado pelas imagens eletrônicas, e vice-versa.

O que está em jogo na interação da tecnologia com o corpo não é

“camuflar” o corpo do visível. Trata-se de criar um novo corpo, mimetizando-o às imagens. O fenômeno do mimetismo na natureza não possui apenas o objetivo de camuflar a suposta presa de um ataque. Esse mecanismo vai além da simples sobrevivência e passa pelo movimento próprio ao devir, isto é, esse corpo se torna outro ao adquirir novas texturas. Ele não tenta parecer algo que não é. Patrice Pavis faz o seguinte comentário a respeito dessa interação no *butô*:

Quase não podendo distinguir o vivo do inerte, o ator do cenário, o espectador percebe um corpo grotesco, meio humano, meio mineral; não se trata mais de encontrar o lugar do corpo na paisagem, mas de perceber o corpo como uma paisagem submetida às intempéries da meteorologia.²³⁴



FIGURA 39 - *Kinkan Shonem*, apresentação em Nova Iorque de Sankai Juku (1984)
Fonte: GOLDBERG. *Performance Art: from futurism to the present*, p.206.

Nas palavras de Tadashi Endo, o *butô* trabalha a partir da sombra dos corpos. Essa sombra tem um duplo significado: a sombra do próprio corpo que dança com seu reflexo e a sombra dos mortos. Nesse sentido, como tornar

²³⁴ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p.222.

visível a matéria invisível trabalhada pelo butô a partir da matéria expressiva das imagens tecnológicas?

Transponho brutalmente essas sombras ao universo das imagens técnicas geradas pelo rastro do corpo na cena aumentada, pelo corpo das imagens presentes nas performances mediadas pela tecnologia. Como acontece o jogo de espectros entre o corpo que se movimenta e as imagens que se alteram a partir dos estímulos provocados por esse corpo, num movimento recíproco?

O processo de fabricação desse terceiro corpo em RAW pareceu trazer à tona um corpo marcado pela desmaterialização crescente do corpo. Dei o nome de "butô tecnológico" a essa nova caracterização produzida pela intervenção das imagens técnicas. Nesse sentido, a fabricação desse corpo parecia passar por uma certa desmaterialização da matéria corporal rumo à leveza, a uma descorporização do corpo, por assim dizer. Esses sentidos evocam afectos de natureza muito distantes dos afectos da deformação e da descontinuidade evocadas pelo butô, e parecem caminhar rumo à continuidade que os rastros das imagens digitais produzem, ao serem retroalimentadas pelo corpo do *performer*. Uma certa continuidade é evocada, dessa maneira, pelas imagens que "amaciam", por assim dizer, as passagens entre os movimentos, de forma que não identificamos afectos de descontinuidade nessa nova caracterização. Porém, é possível fazer da desmaterialização do corpo, um afecto?

No mito da caverna de Platão, as sombras representam aquilo que desvia o homem da verdade. Para Platão, era fundamental distinguir as cópias dos simulacros, ou as boas das más cópias. Pois para ele, os simulacros eram falsos e maculavam o real.

[...] trata-se de seleccionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se 'insinuar' por toda parte.²³⁵

²³⁵ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p.262.

No pensamento da diferença proposto por Deleuze, não há potências que diferenciem o falso do verdadeiro, daí as investigações sobre o simulacro e as potências do falso. O verdadeiro e o falso são indiscerníveis nesse pensamento. O desenvolvimento desse tema é crucial para a pesquisa em artes que trabalha constantemente com essas potências. O simulacro trabalha com as potências do falso, ao passo que verdadeiro e falso são categorias da verdade, da doxa. As potências, por outro lado, são forças, intensidades. “Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão”.²³⁶ Sobre o modelo e a cópia, o autor acrescenta:

O que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia. Mais tarde, o mundo da representação poderá esquecer mais ou menos sua origem moral, seus pressupostos morais. Estes não deixarão, no entanto, de agir na distinção do originário e do derivado, do original e do subsequente, do fundamento e do fundado, distinção que anima as hierarquias de uma teologia representativa ao prolongar a complementariedade do modelo e da cópia.²³⁷

Sendo assim, Deleuze define o simulacro como real, porém como uma imagem que mantém uma relação de diferença sem identidade e exterior ao real. E é esta a distinção básica entre o simulacro e a cópia, que é uma imagem próxima ao ícone e mantém uma relação interiorizada, de semelhança com um ideal, à maneira platônica. Para o autor, a imitação denota uma noção pejorativa que faz do simulacro apenas uma simulação. Para ele, a simulação se refere ao mecanismo fantasmagórico e dionisíaco de atuação do simulacro. Porém, essa ação é potente e alegre. O que ela deixa passar é a diferença, ao passo que a cópia só faz passar o mesmo. Por carecer desse mecanismo de ilusão, ela é improdutiva justamente por deixar de ser simulada.

Porém, como se fazer valer de intensidades do corpo quando o que está em jogo vai além da matéria expressiva encarnada pelo corpo, e se forma em

²³⁶ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.17.

²³⁷ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.369.

conjunto com as matéria plástica das imagens eletrônicas? Em meios aos processos experimentados em RAW, as sombras das imagens, que pareciam querer se pregar ao movimento, numa espécie de reflexão, mais do que deformar esse corpo, pareciam amplificar os movimentos do *performer*, na formação de um grande rastro de luzes. Nesse sentido, o afecto que parece emergir do contexto de performances que utilizam a tecnologia de captura de movimentos, parece ser o da desmaterialização dos corpos, no sentido que Flusser fala das imagens eletrônicas, que abstraem planos rumo à imaterialidade.

A minha ideia é a de que há uma dificuldade enorme em se fazer essa caracterização, uma vez que as imagens eletrônicas tendem a retirar o corpo orgânico de cena, ao torná-lo imagem. Em oposição ao *butô*, que necessita da presença do corpo para se atingir algo que é da ordem do incorporeal, haveria um grande risco de buscar a produção dessa intensidade pelo mero uso da tecnologia, quando não se trata absolutamente disso.

Pelo contrário, a tecnologia tende, como dito anteriormente, a uma leveza dos corpos, enquanto que no *butô*, estamos diante de um corpo com um certo tipo de peso. Nesse sentido, as imagens eletrônicas, aumentam a imaterialidade do corpo e o tornam quase invisível. De maneira quase que oposta, o *butô* tenta tornar visível o invisível, ou seja, através de suas partes extensivas, dá-se a ver o intensivo. Nesse sentido, no domínio das performances mediadas pela tecnologia, parece que um grande problema, que é de natureza intensiva, poderia ser facilmente resolvido pela tecnologia, o que nem de longe é verdade.

O mecanismo fantasmagórico do simulacro remete às imagens do *butô*, que trazem com elas a potência da fabulação criadora. O *butô* tecnológico, como uma nova caracterização pelas novas tecnologias, faz confundir os códigos dessa dança, que tornam visível o invisível. Pelo contrário, ele parece tornar mais visível o visível, ao hiperbolizar os movimentos do corpo. Um desafio que se coloca para as performances que trabalham com as novas tecnologias seria: como fazer das potências desse terceiro corpo, as potências do falso?

3.4 RAW

3.4.1 Experimento #1

a



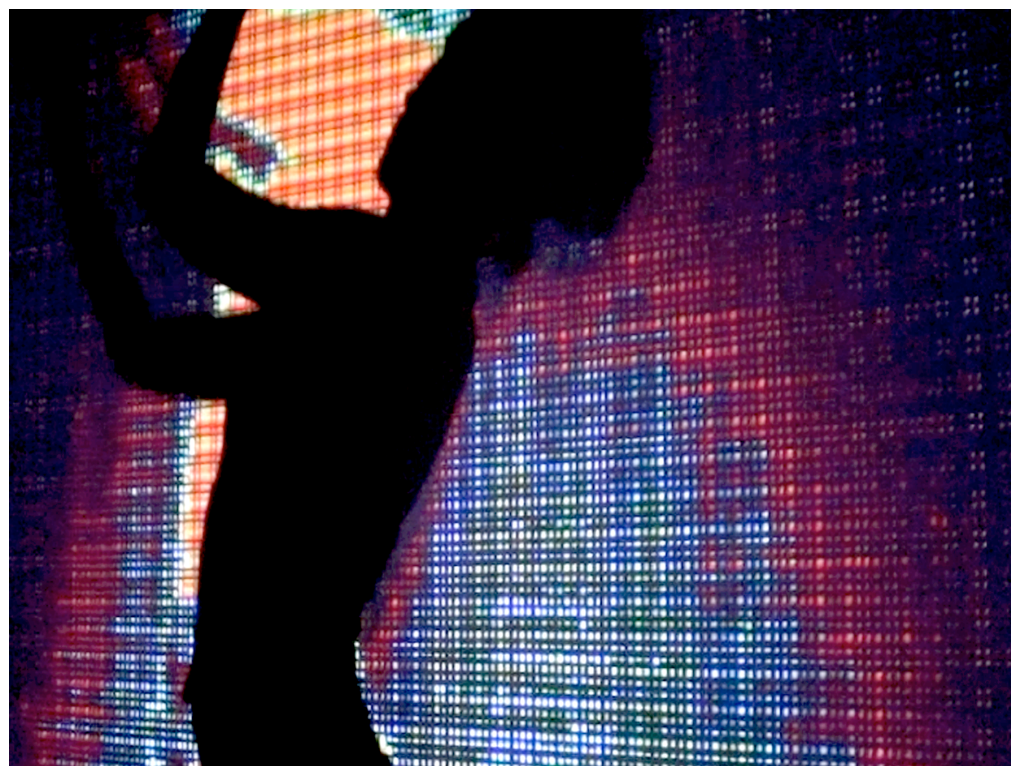
b



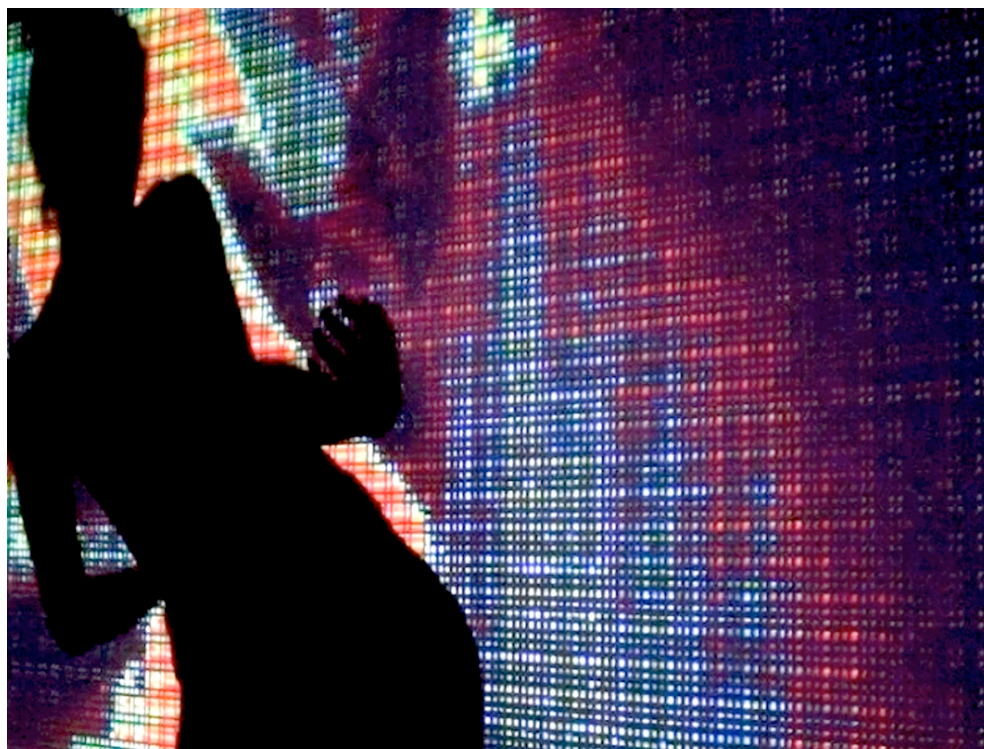
c



d



e



f

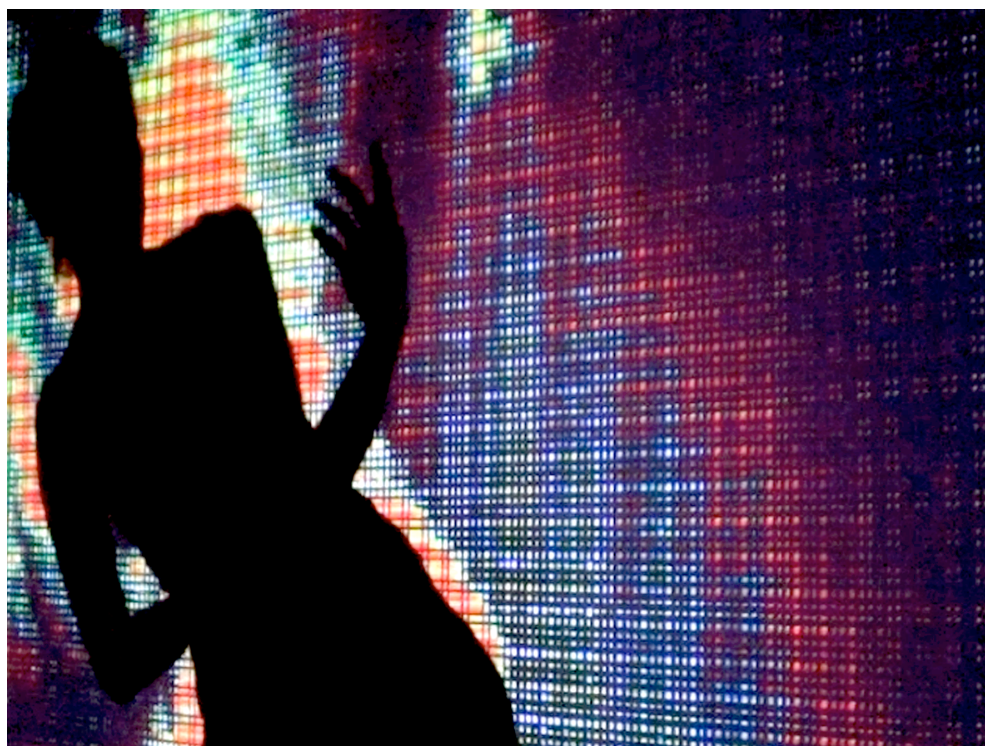


FIGURA 40 – Frames do experimento #1, RAW

3.4.2 Experimento #2

a



b



c



d



e



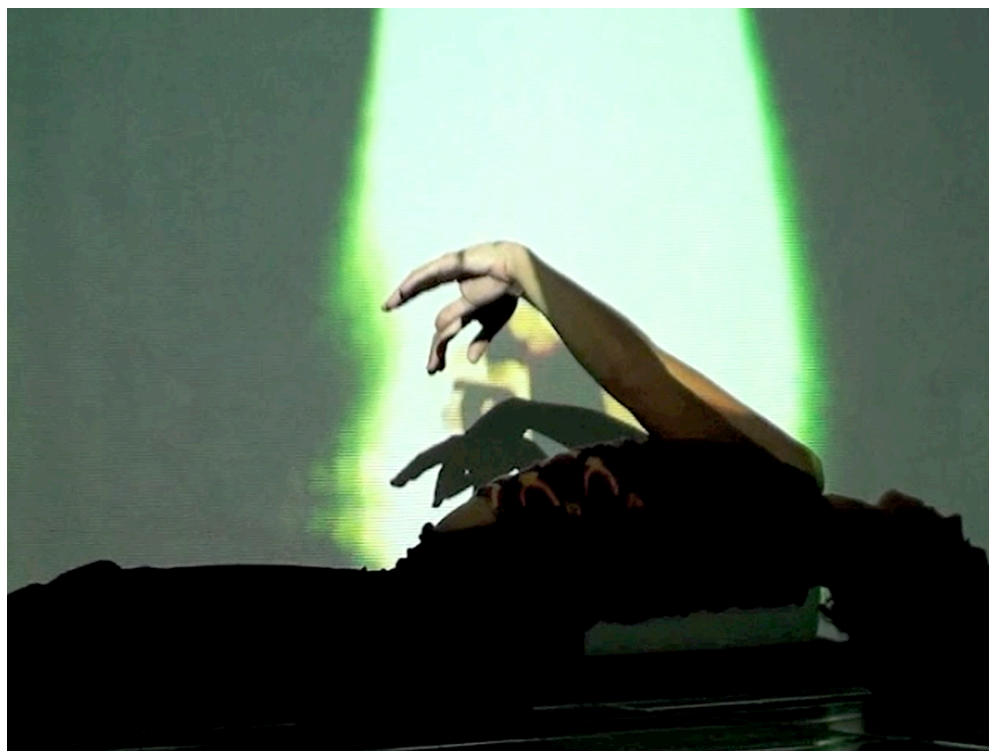
f



FIGURA 41 - Frames do experimento #2, RAW

3.4.3 Experimento #3

a



b



c



d



e



f



FIGURA 42 - Frames do experimento #3, RAW

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do vários elementos nos quais se estruturam as linhas que formam a expressão nas performances mediadas pela tecnologia, busquei eleger um panorama no qual esse tipo de performance se insere na arte contemporânea.

A ideia de cena expandida traz uma contribuição nesse sentido e conecta as performances midiáticas ao universo da *live art*. O terceiro corpo que se cria pelo corpo do *performer*, pelos rastros, sombras e projeções de sua imagem e pelas imagens produzidas digitalmente, constitui a matéria de expressão das performances com mediação tecnológica. Esse corpo é feito de transições e passagens e fabrica uma espécie de metamorfose entre as imagens que se formam entre o corpo do performer e a retroalimentação dessas pelas imagens eletrônicas. O mecanismo que produz a expressão nos corpos, que concernem às performances com mediação tecnológica, passa pela fabricação de um terceiro corpo rumo à desmaterialização crescente das imagens. Mas, não há garantias de que o uso da tecnologia nas performances alcancem a fabricação do terceiro corpo, no sentido de que esse se conecta às potências do falso, e portanto, é de natureza intensiva.

A noção da variação contínua é uma pista importante nesse sentido, pois é no seu prolongamento, que o movimento agramatical próprio à expressão vem à tona e se coloca como desafio às performances com mediação tecnológica. Como variar continuamente sua matéria expressiva: o corpo, as imagens geradas artificialmente e a sombra dos corpos que se formam pelas projeções de imagens em jogo nessas performances?

O corpo do *performer* atua como tela ao emitir imagens e funcionar como anteparo de inscrição das imagens nele projetadas. Esse mecanismo acontece através de uma desmaterialização do corpo, pelo rasgo das imagens. Como fazer da desmaterialização um afecto, se coloca, a meu ver, como um dos maiores desafios ao se tratar da expressão nas performances mediadas pela tecnologia.

O botão tecnológico foi uma tentativa de experimentar o mecanismo fantasmagórico do botão através de uma nova caracterização com o experimento RAW, pela tentativa da fabricação de um terceiro corpo que se cria com a intervenção das imagens digitais nessa performance. O botão, foi utilizado como referência, em grande parte da pesquisa, pelo movimento agramatical dessa dança, afeita ao mínimo de interferência de elementos tecnológicos. O espírito do botão, porém, com sua conexão com o mundo invisível e o mundo das sombras, sobreviveu no botão tecnológico não como modelo, mas como uma das inspirações mais potentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BATTCKOCK, G.; NICKAS, R. *The art of performance: a critical anthology*. Toronto:Ubu Editions, 2010.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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

CULL, Laura (Ed.). *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Cursos sobre Spinoza: (Vincennes, 1978-1981)*. Fortaleza: Editora: Eduece, 2009.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *O que é filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. São Paulo: Ed.34, 1996.

DIXON, Steve. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. London: The MIT Press, 2007.

DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FRALEIGH, S.; NAKAMURA, T.. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2006.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora Hucitec Fapesp, 1997.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. 3. ed. New York: Thames & Hudson, 2001.

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

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GREINER, C.; FERNANDES, R. M. (Org.). *Tokyogaqui: um Japão imaginado*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.

KRAUSS. Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LINS, Daniel. *Expressão: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MASSUMI, Brian. *A Shock to thought*. New York: Routledge, 2002.

_____. *Realer than real: The simulacrum according to Deleuze and Guattari*, 1987.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PESSOA, Fernando. *Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: EDUC, 2002.

VIANNA, Klauss. *A dança*. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

Catálogos

Fluxus - Uma longa história com muitos nós. Catálogo da exposição. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo - SP, 2006.

Filmes

FOR EVER MOZART. Direção: Jean-Luc Godard. Paris: Les Films du Losange, Groupment National des Cinémas de Recherche, 1996. Cor, 84 min.

PINA. Direção: Win Wenders. Berlim: Neue Road Movies, 2010. Digital 3d, 100 min.

Folder

Workshop Butoh-ma TADASHI ENDO 17 de abril a 21 de abril de 2010. Sala Crisantempo, São Paulo – SP.

Trabalhos acadêmicos

NEDER, Fernando. *Contato Improvisação: origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons*. Trabalho desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança. UNIRIO-CLA, 2005.

Endereços eletrônicos

<http://www.arduino.cc>. Acesso em 2/2/11.

<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=519>. Acesso em 30/5/11.

<http://www.dansehallerne.dk>. Acesso em 2/2/11.

<http://koniclab.info>. Acesso em 15/5/09.

http://www.lettres-et-arts.net/arts/59-qui_est-elle. Acesso em 2/2/11.

<http://manovich.net>. Acesso em 15/5/09.

<http://medialab-prado.es>. Acesso em 2/2/11.

http://www.newyorker.com/reporting/2010/03/08/100308fa_fact_thurman#ixzz1NmJnbKv6. Acesso em 29/5/11.

<http://node10.vvvv.org>. Acesso em 15/5/09.

<http://www.processing.org>. Acesso em 2/2/11.

<http://www.themagazine.com/TheMeasoure/archives/2009/11/09/at-performa-valentine-de-saint-point-the-feminist-futurist>. Acesso em 2/2/11.

http://en.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow. Acesso em 25/6/11.

<http://www.youtube.com/watch?v=DoxuzPPstXc&feature=related>). Acesso em 13/5/11.

<http://www.3ldnyc.org>. Acesso em 2/2/11.

http://www.tadashi-endo.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=5. Acesso em 15/5/09.

<https://twitter.com/#!/jennyholzer>. Acesso em 1/10/11.

<http://www.williamforsythe.de/essay.html>. Acesso em 13/08/11.

ANEXO

CD-ROM com os vídeos referentes à pesquisa e com o experimento RAW que fez parte da pesquisa prática que acompanha essa dissertação.

