

## INTRODUÇÃO A ARTE DA PERFORMANCE

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff  
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

**SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL**  
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE  
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:  
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE  
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona  
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza  
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas  
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide  
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil  
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel  
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski  
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

**CHEFIA DEPARTAMENTO DE PEDAGOGIA**

CHEFE: Nilsa de Oliveira Pawlas  
VICE-CHEFE: Ademir Nunes Gonçalves

**COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB**

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevis Mary Reali,  
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,  
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE  
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha  
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,  
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



**UNICENTRO**  
PARANÁ

CLOVIS MARCIO CUNHA

# INTRODUÇÃO A ARTE DA PERFORMANCE

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli

Espencer Ávila Gandra

Natacha Jordão

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade das autoras.

# SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	09
O ARTISTA COMO OBRA	15
O SURGIMENTO DO HAPPENING	21
A PERFORMANCE	31
A BODY ART	41
O CORPO EM ATUAÇÃO	47
O PÚBLICO, A CERIMÔNIA E A PARTICIPAÇÃO	51
REFERÊNCIAS	59



# INTRODUÇÃO A ARTE DA PERFORMANCE





## INTRODUÇÃO

*Happening, performance, body art, environment, performer*, apropriação, colagem e participação são linguagens e conceitos que caracterizaram as obras de diversos artistas, a partir dos anos de 1950, e ainda são frequentes na cena contemporânea.

Allan Kaprow foi um dos criadores do *happening*, que intencionou estender as fronteiras da arte. Para tanto, propôs o trânsito livre entre a vida e a arte e desenvolveu sua obra com a intenção de integrar todos os elementos que a constituem, e que segundo eles são “*gente, espaço, materiais específicos e a característica do ambiente, do tempo. Então, o último vestígio da convenção teatral desaparece.*” (KAPROW apud SCHECHNER, 1994 p.10). A espetacularização da vida, a fenomenologia tomada como obra de arte passa a constituir a cena artística. O artista é a engrenagem dessa espetacularização. O homem é o centro do universo, diz Yves Klein, quando, tomando como obra, se apropria do céu, do mundo, das salas de exposições, do observador que lhe empresta a própria urina, colorida de azul.

O artista marca o seu próprio corpo e o de outros, e deles surgem as mutilações como metáforas das barreiras que separam o indivíduo do mundo. A *body art* surge em meados dos anos 1950, passa a ser reconhecida na década seguinte e tem seu período grandioso nos anos 1970. Mas o reconhecimento do corpo do artista como obra não se encontra apenas na linguagem da *performance*, pois as artes tradicionais acabam absorvendo, para dentro de sua estrutura, o conteúdo pessoal do artista.

Os atores do *Living Theatre* se apresentam, em cena, como realmente são no cotidiano: Judith Malina é Judith Malina quando interpreta Antígona. Gerald Thomas se afirma em uma cena autoreferente, encenando suas memórias estéticas, seu próprio teatro, sua voz onipresente e suas interferências como se estivesse organizando atores e fazendo ajustes enquanto o público assiste, em recurso semelhante ao utilizado por Tadeusz Kantor, que também se colocava em cena e também se autoreferenciava em encenações de suas memórias.

Em um *happening*, a participação do público com risos, assovios, passeios, palavras, olhares, insultos, agressões são transformados em espetáculo. A vida é transformada em espetáculo, e a arte é suplantada pela vida. Kaprow, Pollock e Cage representam os fundadores e instigadores desta ampliação de fronteiras entre vida e arte., Ao almejar a integração total entre o público atuante e o texto, ao propor um espetáculo vivo, improvisado, de roteiro frágil, o *happening* oscilava entre obra de arte e vida, e o público tornava-se, ele próprio, o produto e o produtor. Assim a experiência artística se aproximava rapidamente do que se entendia por vida, instaurando, em sua estrutura, a casualidade como princípio criativo, e por consequência, os valores estéticos eram rechaçados e o acontecimento desaparecia enquanto arte.

O limite entre vida e arte também foi transgredido pelo participante do *Living Theatre* e do *PerformanceGroup*, de Schechner. Esses grupos de teatro

compreendiam claramente, assim como Kaprow, que a participação do público interrompia a representação, gerando um acontecimento mais próximo da cerimônia, da vida, do que da arte. O *Living* desenvolveu profundamente esse aspecto, perdendo muito da esteticidade ao ampliar a participação.

A *performance*, ao contrário do *happening*, empenhou-se no rigor formal. Nela, o público não encontrava mais a fronteira entre obra e a vida enfraquecida para facilitar o seu acesso. A vida continuou a se encontrar com a arte, no corpo do artista: o ator desaparecia da cena, dando espaço ao *performer*, que apresentava *personas*, os seus próprios roteiros, cenas e imagens trazidas à cena por meio de seu próprio conteúdo pessoal: o seu corpo e a sua personalidade. De modo divergente ao ator que representa em cena, o *performer* a vivência. Enquanto o ator prioriza a construção de suas personagens a partir de técnicas desenvolvidas na tradição do seu ofício, o *performer* busca mediar a expressão artística com procedimentos apropriados de culturas, de sociedades e de tecnologias paralelas à tradição da arte.

O teatro contemporâneo encontrou, no *happening* e na *performance*, procedimentos de construção que passaram a caracterizar a nova cena. Os espaços tradicionais não eram mais suficientes para a manifestação teatral. Novos espaços –galerias, corredores, galpões, lugares onde o espectador não encontrava mais a divisão entre palco e plateia – eram experimentados. Essas características que germinavam no Teatro Ambiental, de Richard Schechner se estenderam também para Grotowski, para o *Living Theater*, para Peter Brook, para La Fura Dels Baus, e para o Teatro da Vertigem e para outros encenadores preocupados com as ocupações cênicas. Nessa busca pelo novo espaço teatral se privilegiava a relação espaço-atuante-público, para que, por meio da ilusão, o espectador se sentisse integrado ao espetáculo, como verdadeiro participante do acontecimento.

Todavia, esse mesmo espaço que intencionava integração total entre a arte e a vida excluiu, no trabalho de Grotowski, o espectador. Ao eliminar a audiência em seu ato cênico, o diretor polonês transformou seu teatro em parateatro. Também o próprio Kaprow, em seu percurso artístico, acabou adotando uma *performance* que mais se aproximava de sessões de meditação do que de espetáculos públicos.

De certa forma, todo um grupo de artistas assim também o fez, ao utilizar recursos tecnológicos na mediação entre obra e público. Em *Electra Com Creta e Matto Grosso*, Gerald Thomas utiliza uma quantidade de telas que dividem o palco e a boca de cena, afastando o público do contato direto com o ator. O diretor utiliza também distorções, gravações e a amplificação das vozes dos atores por meio de microfones que têm a função de mediação para dificultar o acesso do público por um viés ficcional. O público da cena é obrigado a contemplar o teatro, pois a cena comenta a si mesma, por meio de uma série de referências estéticas sobre o seu próprio procedimento.

Assim, duas vertentes se estabeleceram, e enquanto uma favorece a participação do público, ocasionando a interrupção da obra, outra se afirma em uma obsessiva busca por referências e metalinguagens, excluindo ou proporcionando ao público, seu lugar na contemplação, pois como afirma Grotowski “o destino do espectador é o de não se tornar ator”.

Ainda que a principal diferença entre a *performance* (anos sessenta) e o teatro tradicional esteja no desenvolvimento de um corpo (real) desprovido de personagem sobre um espaço real, não é coerente afirmar que o espaço ocupado pela *performance* não possui ilusão, pois mesmo que a cena se desenvolva em espaço urbano, o *performer*, na organização e multiplicação das narrativas, estabelece uma relação ficcional com o lugar.

É certo que o espaço, a partir do surgimento da *performance* se torna o ponto de partida para a construção cênica. É por meio dele que as cenas

germinarão, e é nele que a memória e as referências proporcionarão conexões múltiplas. Ocorre que, a partir da *performance*, os rigores estéticos adquirem novas possibilidades, afinal a organização da cena não trata mais somente de objetos construídos, mas conta com imagens e elementos apropriados como o céu, o ar, o mar, as pessoas, os animais, os ruídos, as tecnologias e as identidades, entre outros. Logo, os rigores formais apresentados na nova linguagem não são os mesmos reconhecidos nos cânones da tradição da arte.

A cena invade a cidade, como nos espetáculos da *Trilogia Bíblica*, do Teatro da Vertigem. Igrejas, hospitais e presídios são invadidos com espetáculos que pretendem se apropriar da atmosfera do local e contam com a estranheza inusitada da encenação, que violenta a percepção do espectador justapondo a memória coletiva da atmosfera, o espaço urbano e a interpretação hiperrealista.

As técnicas tradicionais da arte não são suplantadas por novas técnicas, mas reelaboradas, reinventadas, apropriadas, coladas, justapostas em novos procedimentos artísticos. O teatro não abandona o texto, mas o descentraliza. O texto não é mais o ponto de partida da cena. Ele é agrupado como signo para compor a cena igualmente aos demais elementos estéticos. O corpo apresentado pode usar a tecnologia como mediadora do processo expressivo, como ocorre nas próteses de Stelarc, nas intervenções cirúrgicas, de Orlan, veiculadas em tempo real via *internet* e no teatro digital do La Fura DelsBaus.

Na análise desses eventos, procurei discutir a prática de apropriação dos elementos de vida por intermédio de técnicas como a colagem, a justaposição e a participação. No decorrer deste livro, o leitor encontrará citações de obras provenientes das artes cênicas e das artes visuais, que tem por fim provocar a sua percepção para o fato de que existe uma similaridade de procedimentos característicos das artes performáticas que, muitas vezes, tornam difícil classificar a obra como puro teatro ou artes visuais.

Acredito que a reflexão sobre o uso desses procedimentos, assim como reflexão sobre a ausência de fronteiras entre a cena contemporânea e a *performance*, constituem um curioso mapeamento de como estruturas vivas coexistem com um determinado mundo ficcional, oferecendo ao apreciador de arte um relato que abarca algumas manifestações da linguagem performática no mundo.

O leitor encontrará, neste livro, informações sobre a apresentação do corpo vivo do artista como objeto de arte. Nesse mapeamento inicial, abordei alguns procedimentos estéticos, nos quais o corpo é entendido como produto artístico ou integrado a uma obra de arte. Privilegiei também, eventos que ocorreram na linguagem da pintura, que se diferenciaram do tradicional gesto pictórico, mesclando-se com o teatro. Esses eventos propiciaram o surgimento de *happenings* e, posteriormente, da linguagem da *performance* e *body art*. Em seguida, abordo os procedimentos estéticos frequentemente apresentados na cena contemporânea.

Discuti ainda, os aspectos da obra cênica, percorrendo alguns dos caminhos que solicitaram a participação do público, a ocupação de espaços não tradicionais, além das técnicas e conceitos presentes na construção da cena artística contemporânea. Em sua totalidade, o presente livro traz um panorama dos procedimentos de construção da *performance*, do *happening* e da cena contemporânea, procurando mapear as semelhanças e as divergências entre eles, de modo a introduzir o leitor no conceitual artístico contemporâneo, dando a conhecer os procedimentos estéticos que vigoram desde os anos de 1960.

## O ARTISTA COMO OBRA

*“[...] no futuro, a materialização concreta dos valores pictóricos suplantará a arte. Então, já não precisaremos de quadros, pois viveremos no meio da arte realizada”.*  
(MONDRIAN apud CHIPP, p. 318).

A linguagem da *performance* é bastante difundida na arte contemporânea e muitas obras importantes de nossa recente história passam, de algum modo, por procedimentos oriundos dessa nova linguagem. Podemos dizer que a *performance* é uma “arte nova”, porque o seu reconhecimento como linguagem artística é bastante recente, já que os primeiros trabalhos reconhecidos, no cenário mundial, como *performance* arte, surgiram em meados dos anos de 1960.

No entanto, muitos eventos artísticos anteriores, dos primeiros anos do modernismo europeu, já apresentavam experimentos artísticos importantes, que

definiram as características atuais da linguagem performática. No ano de 1896, por exemplo, Alfred Jarry estreia a peça *Ubu Rei*, no *Théâtre de l'Oeuvre de Paris de Lugné-Poe*, atacando as convenções do teatro realista da época.

Os Saraus e os Manifestos Futuristas (1910), liderados por Marinetti e por um grupo de pintores italianos, também apresentavam ao público outra lógica, que repudiava a tradição de pensar e expressar a ideia da arte. A partir desse impulso, uma série de eventos e espetáculos dadaístas e surrealistas fortalece a prática de uma nova forma artística. Os artistas, em sua totalidade, dão início a uma significativa produção de obras que não correspondem mais às nomenclaturas da arte tradicional, solicitando, da sociedade, um novo posicionamento crítico e receptivo para se relacionar com essas novas possibilidades da arte.

É muito comum que a atual linguagem da *performance* – para sua formalização (visual, sonora ou conceitual) – empreste recursos de diversas áreas, que tradicionalmente não são artísticas. Ou seja, podem estar presentes, em uma performance, características ou procedimentos provenientes da execução de rituais tribais, de jogos esotéricos, das novas tecnologias, dos meios de comunicação, etc.

Em 1990, a artista francesa Orlan se submeteu a diversas cirurgias plásticas cuja intenção era modificar seu corpo para se assemelhar a diferentes ícones femininos da História da Arte, como, por exemplo, a *Vênus*, de Botticelli e a *Mona Lisa* de Da Vinci. Os resultados dessas intervenções cirúrgicas foram intitulados *The Reincarnation of Saint-Orlan*.

Outro exemplo é o australiano Stelarc, que trabalhou entre 1970 e 1980 com alguns experimentos tecnológicos. Suas *performances* exploram a possibilidade de ampliação corporal, e a mais conhecida delas é *ThirdHand*, em quemecanismos robóticos permitem movimentos independentes de um terceiro braço mecânico.



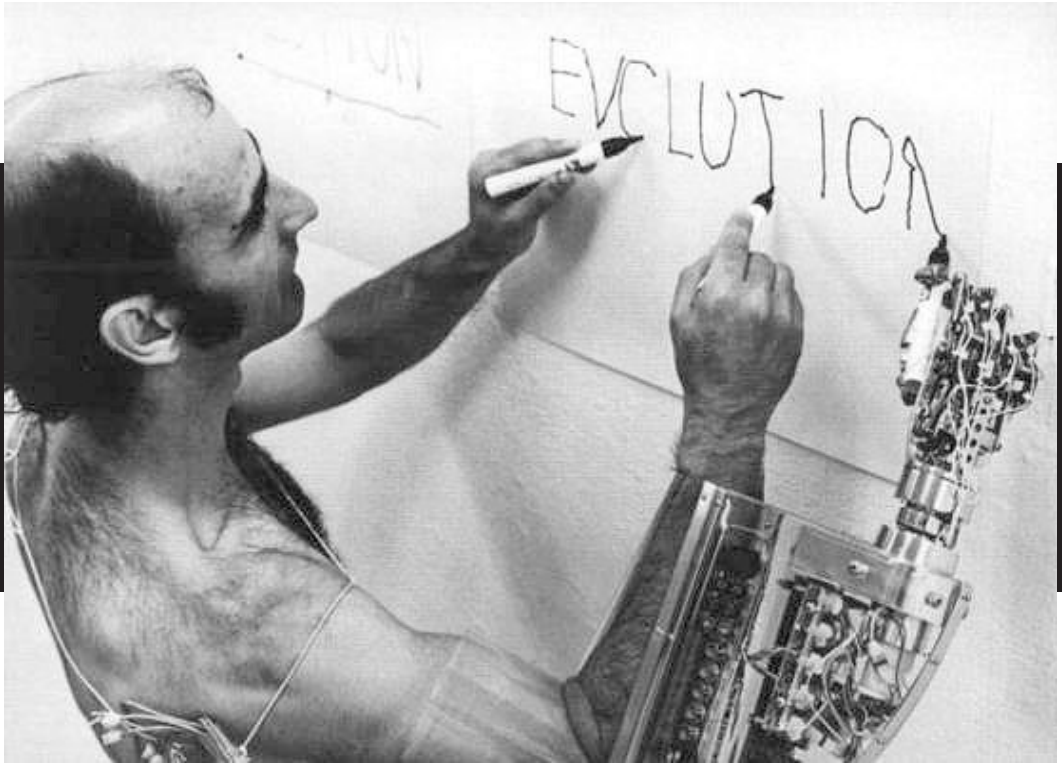


Figura 1: Stelarc's Third Hand



Figura 2: Orlan

O entendimento da *Performance* como uma linguagem artística faz com que os artistas e estudiosos das artes reconheçam, ainda, duas novas formas de expressão: o *Happening* e a *BodyArt*, que apesar de profundamente vinculados à primeira, podem se apresentar como expressões artísticas isoladas.

O aparecimento do *Happening*, da *Performance* e da *BodyArt*, como expressões artísticas, é uma consequência direta da crise da representação desencadeada a partir do século XIX, que na arte, dá início a uma batalha contra o ilusionismo, o *trompéoil*, que incomodou todos os seguimentos das artes. Em uma tentativa de se libertar da tradição da imitação, do belo e das convenções do objeto artístico, as artes se arriscam na rejeição total do que a história e a cultura construíram e impuseram para o reconhecimento do que pode ser a arte.

Com essa nova premissa, os artistas construíram uma nova realidade para as artes. No ano de 1912, alguns objetos deixam de serem “representados”, “pintados ou desenhados”, deixando surgir, sobre a tela da pintura, pedaços verdadeiros de jornais, tecidos, papelões e latas coladas sobre a superfície da pintura: são as **colagens** cubistas. Em 1914, Marcel Duchamp inicia a exibição dos *Readymades*, objetos verdadeiros, retirados de seu local original e exibidos dentro da galeria de arte. Entre os mais conhecidos estão o Urinol e o Porta-garrafa.

A exibição de objetos verdadeiros, fabricados em grande escala, destruiu a ideia de originalidade que a tradição tinha imposto ao trabalho do artista. Assim, a produção artística deixou de apenas imitar ou representar a vida e passou, também, a apresentá-la como possibilidade da arte. O ato de emprestar elementos da vida e de apresentá-los em uma situação artística, muito aplicado na arte desde o modernismo, é conhecido pelo nome de **apropriação**.

Apropriação de objetos verdadeiros como produto artístico não se restringiu apenas ao uso de objetos inanimados, e logo também os artistas começaram a

apresentar o próprio corpo como lugar da ação artística. A invenção da fotografia contribuiu muito para que o corpo do artista pudesse, enfim, ser apropriado, apresentado e revelado à sociedade como expressão artística. Em 1920, o artista Man Ray fotografa Marcel Duchamp travestido de mulher, que recebe o nome de Rose Sélavy, “transformando em arte a experiência da encenação do sexo oposto”. (SANTAELLA, 2003a, p. 253).



Figura 3: Man Ray, Rose Sélavy (1920)

Dessa forma, a apropriação de objetos verdadeiros apresentados como arte, desencadeia um processo de revelação das convenções artísticas, que acaba desembocando na fonte original da arte: o corpo do artista. Muitos artistas, então, se apropriam do próprio corpo como símbolo de toda a tradição cultural,

colocando a apropriação da vida e a convenção artística em diferentes situações de convívio.

Alguns desses artistas optaram por atacar esse corpo como uma forma legítima de destruição da tradição e da cultura vigente da arte. Em 1970, com a *Performance Trademarks*, Vito Acconci morde, metodicamente, o próprio corpo, procurando atingir todas as partes possíveis ao alcance de sua boca. Na Califórnia, em um evento na galeria de Santa Ana, o artista Chris Burden, executou a *performance Shoot*, no ano de 1971, que consistia em se posicionar em frente de uma escopeta e permitir-se receber um tiro no braço. Gina Pane, na performance *Sentimental Action* (1972), crava espinhos de rosa em seu antebraço e corta a pele com o auxílio de uma lâmina.

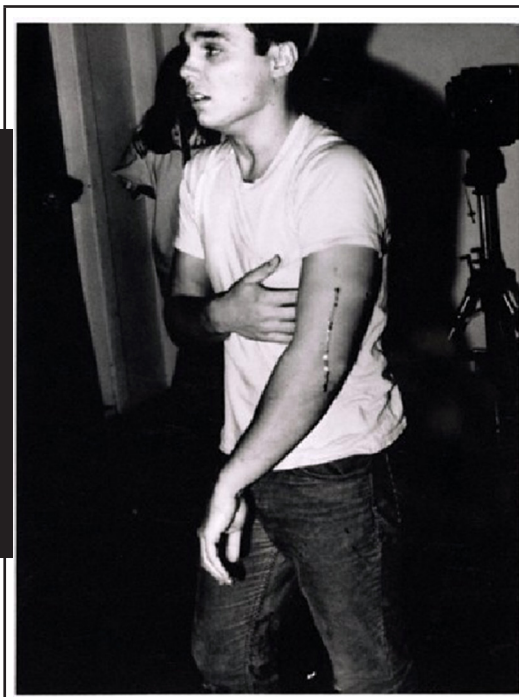


Figura 4: Chris Burden, Shoot



Figura 5: Gina Pane, Sentimental Action



## O SURGIMENTO DO *HAPPENING*

As grandes pinturas de Jackson Pollock foram produzidas com a tela estendida sobre o chão. O pintor, caminhando em torno da tela, respingava ou gotejava, sobre o tecido, a tinta que colhia das latas. Estendidas no chão, as telas lembravam um espaço semelhante ao de uma arena, do palco teatral, do ringue, que simbolicamente remetem ao jogo cênico entre atores ou lutadores.

A produção das pinturas de Pollock enfatiza a relação primitiva – a batalha –entre o artista e o objeto a ser criado. A energia física resultante dessa relação transformou o ato de pintar em possibilidade performática. A energia que o pintor lançava de seu corpo, diretamente sobre a superfície da tela, assemelhava-se à energia liberada dentro do espaço de uma arena e que, aos olhos do artista Allan Kaprow, era o suficiente para construir um ambiente constituído pelas relações entre um corpo, o espaço e os elementos ao seu redor.



Figura 6: Pollock, Action painting

Inspirado na *ActionPainting*, desenvolvida por Pollock, Allan Kaprow incorporou, em seus trabalhos com a técnica da *assemblagen*, a técnica da *action-painting*, desenvolvendo, então, a *action-collage*. Para Kaprow, apud Santaella (2003a p. 254), “Um crítico como Harold Rosenberg, também, com naturalidade, refere-se ao happening como o próximo passo lógico depois da action painting. E talvez seja. Mas é tanto um protesto como uma continuação desta tradição”.

Para o pintor, o ambiente de arena, resultante da *action-collage*, só seria possível diante de uma presença tríade: a figura do atuante (artista), do público (audiência) e do texto (elementos da convenção), reunidos em uma cena executada ao vivo. Essa tríade resultou em uma forma de

expressão chamada *Happening* cuja execução solicita a interação entre os participantes e o ambiente que eles ocupam, e exige, inevitavelmente, a presença do acaso, já que as ações dos participantes ou as relações não podem ser controladas. A grande importância do acaso dentro de um *Happening* faz com que ele se caracterize, de certo modo, como uma expressão teatral despreocupada com os resultados estéticos.

O teórico Renato Cohen associa o *Happening* à ideia de *freetheatre* (teatro livre), uma forma teatral que sugere liberdade aos aspectos formais e ideológicos; isto porque o *Happening* aparece no contexto da década de 1960, época da contra cultura, da sociedade alternativa. Cohen descreve o *Happening* como uma forma de expressão apoiada no princípio da anarquia. Para ele, o *Happening* é uma expressão que se constrói a partir da associação caótica de elementos que surgem casualmente durante o acontecimento (*o Happening*). Assinala ainda que, o que conceituamos como arte de acontecimento, arte do espontâneo, é, na verdade, *live art*.

É necessário compreender a importância do espontâneo (do acaso), porque é isso que diferencia profundamente o *Happening* do teatro tradicional. Assim, essa forma de expressão radica-se na fronteira ou no limite daquilo que pode ou não ser conceituado como arte. Segundo Cohen (1998, p. 131-132):

A partir dele existem duas tendências, uma que caminha para o rito puro ou no sentido terapêutico, onde a intenção maior é vivencial e não a de mostrar alguma coisa para o público – um exemplo é o psicodrama. Na outra tendência, que caminha na direção do que se considera arte, a intenção principal é a da expressão e é aí que se dá a passagem do happening para a performance.

Nenhum dos participantes de um *Happening* têm controle sobre os acontecimentos ali gerados, pois as ações desenvolvidas estão submetidas ao acaso da relação tríade (ambiente, intérprete, público). Desse modo, os participantes de um *Happening* são compreendidos, ao mesmo tempo, como intérprete e público de suas próprias ações, pois ao mesmo instante em que o participante atua, ele também se torna observador da atuação do outro e de si próprio. Por isso, as ações executadas em um *Happening* podem ser entendidas como aquilo que costumamos denominar “situações de vida”. A percepção daquilo que é apresentado, pela arte, como convenção (ilusão ou ficção) se confunde com tudo aquilo que conhecemos como vida, porque justamente um dos objetivos do *Happening* é colocar em conflito os limites conceituais, que separam a ideia de vida da ideia de ficção.

O ambiente de arena, então, como um lugar propício para enfrentamento das relações fictícias com as vividas, foi entendido por Kaprow, como um ambiente relacional, que não prescinde de hierarquia entre intérprete e público. Tendo isso em mente, não se pode dizer que o *Happening* seja completamente isento de intencionalidade, já que a sua própria execução apresenta, minimamente, o interesse de uma ação colaborativa, embora caótica.

Primeiramente, o participante, compreendido como elemento corporal vivo agregado ao ambiente, é a mídia principal, geradora de ações e os sentidos (tato, olfato, audição, visão e emoção) são todos eles, receptores diretos do acontecimento. Allan Kaprow acreditou que os sentidos do participante deveriam ser provocados durante a execução de um *Happening*, para que as ações “espontâneas” pudessem surgir. Efeitos sonoros, luzes, odores, objetos móveis, objetos de apelo tátil ou qualquer outra possibilidade de retirar o espectador de sua passividade tradicional foram inseridos.



Os *Happenings* foram representados primeiramente em locais indeterminados e sem relação com o teatro – depósitos, fábricas desocupadas, antigos estabelecimentos. Os *Happenings* intervinham como um meio-termo prudente entre o teatro de vanguarda e a colagem. Viam o espectador como uma espécie de colagem em que ele se dispersava no interior – sua atenção dividida entre eventos simultâneos, os sentidos confusos e dissipados de novo por uma lógica infringida com determinação. Não se disse muito na maioria dos *Happenings*, mas, como a cidade que lhes fornecia tema, eles literalmente engatinhavam com as palavras. *Palavras*, aliás, foi o título de um *Environment* com o qual Allan Kaprow envolveu o espectador em 1961: *Palavras* continha nomes circulantes (pessoas) que eram convidados a escrever palavras em papéis que seriam grudados nas paredes e divisórias. A colagem parece ter um desejo latente de se virar do avesso; algo nela faz lembrar um ventre. (O'DOHERTY, 2002, p.48).



Figura 7: Kaprow, Words

O *Environment* é uma forma de expressão artística que antecede o *Happening*, e também foi criado pelo artista Allan Kaprow. Basicamente, trata-se de um **ambiente** criado, no qual o público pode circular, pode visitar. Após conhecer o trabalho de Jackson Pollock, inspirado na *ActionPainting*, Kaprow modificou a proposta dos ambientes (dos *Environment*). Ele passou a propor ações a serem desenvolvidas pelo público, inicialmente, visitante, dentro deles. Assim, esse público deixou de ser visitante e passou a ser participante. Logo, a ação do participante se tornou o objetivo principal, e o espaço de encontro deixou de ser um ambiente a ser visitado para se tornar um acontecimento relacional.

Kenneth King explica que o caminho seguido pelo *Happening* é o de um teatro em que a resposta é imediata, embora não haja uma explicação lógica ou coesa para as ações nele apresentadas. Geralmente, um *Happening* sugere, a seus participantes, ações pouco esboçadas, deixando lacunas em suas propostas, com o intuito de provocar ações inesperadas do participante.

Para aqueles que não conhecem as ideias que desenvolveram o *Happening*, o conjunto de ações apresentadas neste evento é muito diferente do conceito de teatro tradicional. Afinal, esse acontecimento não desenvolve um espetáculo de sequências lógicas e nem se preocupa em gerar um sentido narrativo. Assim sendo, nenhuma trama é contada em um *Happening*, que pode conter repetições de palavras, imagens, ações, assim com também pode exibir a justaposição desses elementos. Um *Happening* pode até ser repetido, mas por ter como característica principal o acaso, jamais será reproduzido, uma vez que o acontecimento nunca será o mesmo.



Figura 8: Klein, Jornal do Mundo(1960)

Além dos *Happenings*, de Allan Kaprow, outros artistas também desenvolveram proposições com o interesse de problematizar o frágil limite entre o que se considera ficção e a vida, as quais sempre tinham por objetivo a participação espontânea e a percepção do indivíduo como agente atuante, que encontrava a si mesmo em uma situação ficcional, artística.

No ano de 1960, durante o II Festival de Vanguarda de Paris, o francês Yves Klein, criou o Jornal *Dimanche*, uma publicação especialmente para o evento, que continha uma série de textos e imagens com as teorias de Klein sobre arte. A publicação, datada de 27 de novembro de 1960, anuncia o *Teatro do Vazio*, em que a vida de cada leitor (espectador) é apropriada e agregada ao evento por um único dia. Com esse ato, Klein direcionou o olhar daquele que leu o anúncio para a percepção do mundo e para as ações nele cometidas. Todos se tornavam atores e atrizes do *Teatro do Vazio*, e o mundo, apenas um cenário à espera do drama.

Uma vez assumido esse gesto de apropriação, o mundo se torna teatro total, pois cada um de nós era espectador-ator, em relação a si e em relação aos outros.”(RESTANY, p.42) “Chegamos – diz Klein – ao teatro sem ator, sem decoração, sem cenário, sem espectador..., nada mais permanece com o criador só, que não é visto por ninguém, exceto pela presença de ninguém, e o teatro-espetáculo começa. (Klein apud Alcubilla, 2000 p. 54)

Enquanto os Happenings, de Allan Kaprow, se desenvolviam nos Estados Unidos, outra atividade artística com características semelhantes surgia no continente europeu, sob o nome Fluxus, reunindo artistas das diversas modalidades das artes cujas ações artísticas, de âmbito internacional, procuravam entrecruzar situações cotidianas com situações de espetáculo.

Dessa forma, a maioria de suas manifestações ocorreu fora dos ambientes de galerias e museus. Para Lucia Santaella (2003 a, p. 255), as performances de Fluxus “posicionavam o corpo em termos fenomenológicos, fazendo-o emergir com o mundo. Centralizavam-se no corpo como principal meio de interrogação das condições mesmas nas quais os indivíduos interagem para produzir significados sociais”.

No Brasil, algumas proposições da artista Lygia Clark possuem semelhanças com os interesses do Happening. Suas obras, como os “objetos relacionais” e as “esculturas de vestir”, fazem com que o observador abandone a passividade tradicional e entenda a obra de arte como uma possibilidade relacional. Segundo Clark apud Barros (1998. p. 99), “essa participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui.”

Diversos estudiosos das obras de Lygia Clark destacam as relações por ela desenvolvidas entre a arte e a psicanálise. O longo envolvimento da artista com a psicanálise influenciou sua obra, resultando em proposições artísticas bastante complexas. Durante anos, Lygia Clark fez análise com Pierre Fédida, um prestigiado analista por quem a artista desejava ansiosamente ser aceita como paciente:

[...] em sua primeira sessão, em vez de palavras, o que sai da boca da artista é uma quantidade absurda de saliva. Fascinado, Fédida ajoelha-se diante dela e, apanhando a baba com a mão, recoloca-a em sua boca e diz: 'Estou te devolvendo para que você possa finalmente me dar palavras'. (BARROS, 1998. p. 101).

Inspirada nesta passagem terapêutica, Lygia desenvolve uma de suas obras mais conhecidas, *Baba Antropofágica* (1974), apresentada ao público por meio de registros fotográficos, nos quais pode ser visto, ao redor de uma pessoa deitada, um grupo de jovens que pousa, sobre o corpo deitado, linhas coloridas cobertas de saliva, desenroladas de carretéis que sustentavam com a boca. Segundo Clark apud Barros (1998. p. 101), *"as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre pra fora. É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si."*

Assim como descreve O'Doherty (2002), o *Happening* é uma forma de **colagem**, que envolve pessoas e materiais cujos corpos são retirados diretamente da vida e inseridos em uma situação artística, em um processo semelhante ao do *readymade*.





Figura 9: Lygia Clark, *Baba Antropofágica*

## A PERFORMANCE

Jorge Glusberg conceitua a *Performance* como uma vertente oposta ao *Happening*, já que ela restitui a ideia de um evento de limites mais precisos em oposição às propostas abertas ao acaso, nas quais o *Happening* estava sendo sedimentado. De certa maneira, a *Performance* restitui, ao evento performático, os limites entre espetáculo, intérprete e público.

As formas de participação do público foram reposicionadas, devolvendo ao artista o controle dos acontecimentos, porque os limites entre a arte e a vida, desestabilizados pelo *Happening*, desencadearam uma autêntica discussão sobre o corpo nas artes, que esteve sempre presente por intermédio da figura representada, como a escultura, a

pintura, e até mesmo na construção de uma personagem interpretada pelo ator ou dançarino. A *Performance* mostrou-se interessada em expor as possibilidades de um corpo verdadeiro, por meio de sua realidade no mundo, de sua construção cultural. A busca por um novo código artístico, depois da crise da representação, é partilhada por diversos artistas, como, por exemplo, por Jerzy Grotowski que em 1959, apresentou sua tese sobre o *Teatro Pobre*: “Devemos visar a descoberta da verdade em nós mesmos, arrancar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Devemos violar os estereótipos de nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de julgamento.” (GROTOWSKI apud GLUSBERG, p. 34).

Os artistas estavam dispostos a resgatar a história do uso do corpo e suas reflexões culturais. Assim, os *performers* não estavam interessados em representações corporais construídas a partir de um referencial de observação geral da vida, resumindo e unificando os dados coletados em uma forma estereotipada, que resulta na representação de ações ou sentimentos. As possibilidades de uso do corpo e da sua apresentação como produto de uma sociedade ampliam-se de modo a trazer para o centro do espetáculo o corpo verdadeiro do artista. Conforme Glusberg (1987,p.103), “A performance não é um jogo e sim uma máquina simbólica, que na sua multiplicação artística aponta os caminhos do desenvolvimento corporal, utilizando os recursos mais cotidianos com os fins mais inéditos.”

As performances estariam dispostas a exibir à sociedade a contradição do indivíduo com sua imagem espetacular, pois toda vez que o espetáculo envolve o indivíduo, ainda que dissolvido no cotidiano, algo ficcional se apresenta agregado a ele, evidenciando as convenções sociais que exercemos.



Essa discussão é contemplada nas obras *Olympia*, de Édouard Manet (1863) e *Retrato (Futago)*, de Yasumasa Morimura (1988-90). A pintura de Manet apresenta uma senhora nua, que enfrenta, de modo direto, a nossa contemplação. Ao seu lado, a criada lhe traz flores. A pintura destaca, claramente, o *voyeurismo*, tanto da modelo que observa o espectador quanto da mulher que por ele é observada, causando escândalo, não pela nudez, já costumeira desde os primórdios da pintura, mas por aquilo que seu título sugere, ainda que fosse apenas um conjunto de tintas e cores que adquirem a forma feminina..

No século XIX, segundo Sally O'Reilly (ano 2009, p. 22), *Olympia* era um codinome adotado por prostitutas. Assim sendo, a pintura foi considerada vulgar, por trazer para o espaço elitizado da arte, para a consciência da sociedade, a presença de um indivíduo socialmente marginalizado. De acordo com a autora, “a prostituta autoconsciente, que retorna nosso olhar, afirma que a diferenciação funciona nos dois sentidos: duas pessoas são diferentes uma da outra; uma pessoa sozinha não pode ser diferente”.

O assunto da pintura *Olympia* foi retomado por Yasumasa Morimura, em uma ação performática, na qual o artista retrata *Olympia* e a criada, figuras presentes na pintura de Manet,. De acordo com O' Reilly (2009, p. 39)

O confronto de Morimura às normas sociais é uma estratégia que foi empregada por artistas feministas dos anos 1970, as quais consideram o corpo como um ponto onde natureza e cultura se encontram, onde a diferença é, por inerência biológica e culturalmente projetada, e, portanto, visto como um lugar de luta.



Figura 10: Retrato (Futago), Yasumasa Morimura

Vale lembrar que o aumento de esteticidade foi a principal característica que diferenciou a *Performance* do *Happening*. As *Performances* do francês Yves Klein demonstram o aumento dessa característica sem se desfazer totalmente das possibilidades do acaso. Em *Antropometrias do Período Azul*, Klein apresenta, diante de uma audiência, três modelos nus, que “orquestradas” pelo artista, besuntam o corpo com tinta azul e depois prensam seus corpos coloridos pela tinta contra enormes telas. A *performance* é acompanhada por uma orquestra que toca a Sinfonia Monótona, de Pierre Henri. Conforme Glusberg (1987, p. 34-35), “as modelos, ‘convertidas em pincéis vivos’, segundo Klein, serviam para levar aos últimos extremos a *action painting* de Pollock, originando assim um caminho particular e independente.”



Figura 11: Klein, Antropometrias (1958)

Yves Klein participou de um movimento de um grupo de artistas, batizado pelo crítico Pierre Restany, de *Novos Realistas*, e que assim como os movimentos *Fluxuse* o *Happening* tinham interesse em uma proposta fenomenológica, nascida no dadaísmo dos anos 20, “de fazer arte emergir da vida, focalizando gestos da existência cotidiana.” (SANTAELLA, 2003a P. 255). Para Santaella, o movimento *Fluxus* se preocupava em realizar ações aparentemente singelas, concentrado na sutileza do gesto, produzindo assim, a fusão entre a arte e a vida:

Durante o *FluxusInternational Festival of New Music*, realizado no *StädtischesMuseum*, de Wiesbaden, em 1962, Nam June Paik fez uma interpretação [...] da Composição 1960 n.º. 10, de La Monte Young, dedicada ao artista Robert Morris. Esta dizia: “desenhe uma linha reta e siga-a”. Paik mergulhou sua cabeça, mãos e gravata em uma bacia cheia de tinta com molho de tomate e desenhou uma linha ao arrastar, de bruços, sua cabeça no chão. (SANTAELLA, 2003a p. 255)

O *novo realismo* desejava romper com a tradição intelectualizada da arte, mas diferentemente do que fez o dadaísmo, o novo realismo pensou em recuperar, para a arte, a sua atitude primitiva, a capacidade de comunicação com o público apenas por meio da sensibilização, ressignificando, assim, toda a realidade à volta do observador: Conforme Restany (1979, p. 148),

Este é o novo realismo: uma maneira preferivelmente direta de recolocar os pés na terra, no nível exato em que o homem, se consegue se reintegrar no real, o identifica à sua própria transcendência, que é emoção pura, sentimento e finalmente poesia, ainda.



Figura 12: Klein, Salto no Vazio (1962)

*Salto no Vazio* é um dos trabalhos mais conhecidos de Yves Klein. O artista fotografou-se no momento em que saltava do alto de uma casa para a rua. Para Glusberg (1987), esse é o momento em que o artista se torna protagonista de sua própria obra e, em consequência, se torna a obra em si. De acordo com o autor, “talvez tenha sido a experiência de Klein – um antigo estudante de línguas orientais, bibliotecário, treinador de cavalos, judoca e pintor – a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*” (GLUSBERG, 1987, p. 11).

Tornando-se o tema de sua obra, os aspectos culturais do artista são agregados à *Performance*. Assim, sua reconhecida dedicação ao judô, que lhe proporcionava uma grande habilidade na execução de saltos, faz com que o *Salto no Vazio* derive em torno do conflito do salto verdadeiramente realizado com a possibilidade do truque fotográfico.

A *performance* é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica porque certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases. (GLUSBERG, 1987,, p. 117).

Diferentemente do *Happening*, direcionado a uma ação coletiva, a *Performance* foi marcada, em sua maioria, pelo trabalho individual, discorrendo sobre uma visão do mundo bastante particular, que provém do repertório individual e do ego do artista. Para Cohen (1989, p. 138),

O performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua 'pintura viva', que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade.

Assim, a *Performance* ganha força signíca, delimitando melhor seu território como linguagem, desligando-se da linha tênue que beirava para o lado libertário e terapêutico possível no *Happening*. Mesmo interessada em uma estética mais rigorosa, a *Performance* não abandona os princípios do aleatório, da combinação por justaposição, da montagem ou da colagem adquiridas com o surgimento do *Happening*. A livre-associação entre os elementos apropriados apresenta-se como sua forma fundamental de estruturação.

A *Performance* continuará perpetuando a rejeição das unidades aristotélicas, pois ela não se preocupa com a linearidade narrativa (início, meio e fim) nem mesmo com as temporalidades ou com um único espaço geográfico, tal como as interferências cirúrgicas de Orlan, que foram transmitidas da sala de cirurgia para a audiência pública dentro da galeria.

Segundo Renato Cohen (1989, p.138), o que caracteriza o aumento estético e diferencia a *Performance* do *Happening* é a "cristalização" das cenas. Depois de criadas, as partes da *performance* adquirem uma "cristalização", que permite a repetição das cenas. Gerando uma preocupação com o que se entende por espetáculo e buscando uma cena mais sofisticada, a *Performance* abandona o uso do improviso comum no *Happening*. O intenso grau de esteticidade adquirido pela *Performance* fez com que a probabilidade de intervenção do espectador fosse muito inferior ao requerido pelo *Happening*.

Em 1967, TadeuzsKantor realiza o *Happening Panorâmico Do Mar*, em que a participação do público é consideravelmente reduzida, aproximando a obra



daquilo que se entende por *Performance*. A ação se desenvolve na orla do Mar Báltico, num pedaço de praia de cerca de mil metros de comprimento. De acordo com ele, “a presença do mar deve se impor por um movimento, um ritmo e uma textura sonora, que, no entanto não deve exceder as possibilidades de percepção humana” (KANTOR, 1984 p. 163).

Ao contrário do que se praticava no *Happening*, Kantor apresenta um roteiro bastante detalhado das ações realizadas. Centenas de cadeiras são postas em filas regulares sobre a areia, sendo que as primeiras seriam progressivamente cobertas pelas águas do mar. O público, formaria então, uma grande massa sentada, observando um barco a motor que levava Tadeuzs Kantor até um pódio bem afastado, dentro do mar. Nesse momento, tinha início o concerto marinho:

Uma motocicleta a toda velocidade se mete por entre o público  
fazendo a água espirrar em todos                      atrás                      desta  
uma outra                      uma terceira                      uma quarta                      do outro  
lado se aproxima um enorme trator                      esmagando                      as  
motocicletas                      pesado zumbido do trator que salpica  
                    ruído ritmado de ondas espumantes                      o diretor  
da orquestra vira ao auditório                      de um grande balde  
tira peixes                      rendidos e os lança sobre os auditores  
metodicamente                      em seguida em fúria crescente despe-se  
bruscamente o fraque e o sustenta pelas pontas das mangas  
com a cauda pendurada                      a coloca como um véu e  
permanece nesta posição (KANTOR, 1984 p. 164).



Figura 13: Kantor, Panorâmico do Mar(1967)

A apropriação dos elementos de vida, do cotidiano e a percepção da situação espetacular que envolve o observador é configurada em uma *Performance* de maneira alternada e simultânea, pois elas “são construídas sobre experiências táteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais” (GLUSBERG, 1987, p. 71).

As performances detonam, simbolicamente, novas alternativas, abarcando novas paisagens na concepção do corpo como matéria significante. A fim de lucrar com isso, uma quantidade de significados multifacetados se conectam em “[...] contextos artificiais. A naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no contexto (a cenografia) e no texto (o corpo)” (GLUSBERG, 1987, p.91-92).

As apropriações de vida em uma *Performance* revelam o universo como símbolo do indivíduo, onde a natureza é transformada em realidade construída, e na qual emerge a sociedade e seu contexto cultural.



## A BODY ART

Para além das linguagens já devidamente definidas como arte do corpo, tais como a dança e o teatro, de uma forma ou outra, é sempre o corpo que move a produção artística, desde o ideal clássico da figura humana até a pintura expressionista-abstrata de Pollock, na qual ele não se vê ali tradicionalmente representado, mas se faz presente pela plasticidade do gesto, nos respingos, nos gotejamentos de tinta.

Até então, o corpo tinha sido representado pela arte. A novidade apresentada pelas expressões performáticas é que o corpo agora revela o espetáculo em si mesmo. Ou seja, o corpo, que tanto foi tema de pinturas, de esculturas, do teatro e da dança, agora se revela como a mídia fundamental da expressão artística, enfatizando a complexidade dos padrões de comportamento e problematizando as

estruturas sociais às quais está submetido. Para os artistas de artes performativas, o corpo é o centro de todas as crises sociais, pois é primeiramente nele que se revelam as manifestações sociais, com seus objetivos e contradições. Assim, aceitando o corpo como o primeiro lugar de manifestação política, surge a *Body Art*.

Todas as linguagens performáticas prescindem de uma relação direta com o corpo, fazendo com que *Performance* e *Body Art* sejam dois fenômenos intimamente relacionados, pois suas formas de expressão coincidem consideravelmente. Segundo Battcock apud Glusberg (1987, p.141), “[...] *Body art* é a arte que envolve uma referência direta ao corpo do artista.”

O corpo da *Body Art* é o corpo cotidiano submetido aos procedimentos de espetáculo, ainda que a ideia de espetáculo se apresente de forma bastante diluída de seu significado original. Muitas das manifestações da *Body Art* apresentam um repertório bastante particular da vida do artista, pois por estar radicalmente ligada com o corpo e com o “eu” do artista, ocasionalmente, a sua intimidade desvendada nas mais diferentes possibilidades. Segundo Santaella (2003 a, p. 261):

A bodyart é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. Mesmo nos trabalhos criados para existir apenas na forma de documentação fotográfica ou videográfica, o poder da fisicalidade e a diretividade psicológica do gesto transcendem sua representação imagética.

Por serem tão vastas as possibilidades de formalização dessa linguagem, muitas vezes, é difícil distingui-la de outras exposições corporais. Entretanto, vale destacar que nem toda exibição de um corpo pode ser considerada *Body Art*, pois

não é a simples exibição que consolida essa expressão, mas aquilo que é feito com esse corpo, ou melhor, o “como” esse corpo é apresentado a partir de um contexto específico para uma situação estética e política.



Figura 14: Nauman, *Portrait of the Artist as a Fountain*(1966)

A manifestação da *Body Art* requer, para existir, uma situação performática, ainda que ela seja configurada apenas como uma experiência privada e individual do artista. Todavia, nem sempre a *Body Art* se configura como um corpo atuando ao vivo diante de uma audiência. Quer dizer, ainda que a *Body Art* tenha seu núcleo expressivo no corpo, não é unicamente por intermédio dele que esse tipo de arte finalizará suas necessidades expressivas, uma vez que pode, como recurso de apropriação, ser veiculada em diferentes mídias, tais como o vídeo, a fotografia, a apresentação ao vivo, os ruídos, as pinturas, as esculturas e as instalações, entre outras. Conforme Santaella (2003 a, p. 259),

[...] Jasper Johns deixava traços físicos de seu próprio corpo nas suas pinturas e esculturas, enquanto Bruce Nauman se deixava fotografar com água saindo da boca, no seu *Portrait of the Artist as a Fountain*. Pouco mais tarde, em 1969, Nauman usou uma câmera lenta para explorar fenomenologicamente seus movimentos faciais.

A *Performance VelocityPiece 1 e 2* (1969) apresentava o artista Barry Lê Va percorrendo a distância de quinze metros, dentro de uma galeria, até seu corpo chocar-se contra a parede. De um lado ao outro da sala, o artista repetiu a ação até que as paredes ficassem manchadas de sangue, enquanto um equipamento gravava os ruídos de seus movimentos. Para Santaella (2003a p.258),

Depois do evento, os convidados a ouvir os resultados de sua performance, seguiam o som passo a passo no movimento em pingue-pongue de suas cabeças. Para Nemser, o corpo fantasmático de Lê Va deixou no espaço uma impressão de lugar assombrado. (



Figura 15: Barry Le Va, VelocityPiece

As ações do *performer* se associam ao constante retorno às experiências vividas e ressoam dentro dele, revivendo em suas ações corporais. Talvez por isso, os artistas da *body art* mutilam o corpo, como uma

forma direta de atingir a memória da pele. Essa mutilação seria, portanto, uma referência à dor física proveniente de uma memória que necessita ganhar visibilidade, para que a possibilidade da cicatrização, ainda que provisória, seja reconhecida.

Na investigação privada do corpo, a identidade do artista e a obra se confundem, fazendo com que ele, em sua simples existência, adquira para si ou confira a outro indivíduo uma presença estética. Em 1961, o artista italiano Piero Manzoni transformava pessoas em obras de arte, assinando seus corpos. Ele entregava um certificado de autenticidade ao indivíduo portador de sua assinatura, que somente se transformava em obra de arte se executasse algumas ações sugeridas, que variavam entre dormir, falar e cantar, entre outras. Manzoni também se recusava a transformar em obra de arte qualquer indivíduo, mas curiosamente aceitou pagamento de alguns que desejaram sua assinatura.



Figura 16:

A freqüente apropriação de aspectos pessoais e/ou sociais, como possibilidade de *Body Art*, acarretou discussões de identidade cultural e de identidade de gênero. Ainda em 1920, Man Ray fotografa Marcel Duchamp travestido de mulher, personagem que recebe o nome de Rose Sèlavy “transformando em arte a experiência da encenação do sexo oposto” (SANTAELLA, 2003a, p. 253).

## CORPO EM ATUAÇÃO

As novas possibilidades expressivas resultantes das práticas dos *Happenings*, da *Performance* e da *Body Art* também influenciaram as práticas da atuação e encenação teatral. Paralelamente às práticas performativas, formou-se um novo pensamento sobre as artes do espetáculo, que lentamente se modificou, apresentando ao público uma relação mais direta com o corpo do artista.

Nos anos de 1950, quando surgiram os *Happenings*, os então *performers* levantaram novas discussões sobre as ideias e teorias desenvolvidas por artistas como Stanislavski, Artaud, Piscator, Eisenstein e Duchamp, entre outros conceitos e manifestos dadaístas e surrealistas. Yves Klein, por exemplo, experimentou com o *Teatro do Vazio*, a criação de um teatro privado “[...] a se frequentar (afetivamente) por abandono’, era a proposta de Klein, que, no texto, se reconhecia em dívida com Antonin Artaud” (ALCUBILLA, 2000 p. 57)

Por ser a *Performance* uma linguagem calcada na ação, questões sobre os métodos de atuação do *performer* são frequentemente levantadas. O primeiro impulso seria afirmar que as técnicas clássicas de interpretação são completamente rejeitadas, pois o *performer* não representa, mas vive a ação apresentada. Mas, evidentemente como em todas as formas expressivas, existem alguns casos que fogem à regra geral, e técnicas de interpretação podem aparecer em uma *performance*, mas de maneira completamente diferente da forma como é apresentada em um espetáculo teatral. Geralmente, quando utilizadas, as técnicas de interpretação estão associadas a outra teoria corporal, que coexiste em paralelo no desenvolvimento da cena *performática*, como, por exemplo, alguns métodos de autoconsciência Xamânica, o *yoga*, o psicodrama, entre outros. Mais uma vez, podemos reconhecer a importante contribuição das estruturas da colagem dentro de uma *Performance*.

Alguns artistas, quando constroem a cena *performática*, evidenciam essa coexistência de forma bastante evidente, pois mesclam, em uma mesma cena, atores profissionais com não atores. Essa convivência expande as possibilidades da *performance*, permitindo que ela também possa acontecer dentro do espaço tradicional do teatro e não somente dentro de galerias de arte ou nas ruas. Bob Wilson, em alguns de seus espetáculos, se apropria de indivíduos não atores e à maneira do *ready-made* os apresenta como eles mesmos: são donas de casa, loucos, pessoas verdadeiras e não personagens interpretados por atores.

O teatro de Bob Wilson se modificou quando ele conheceu Christopher Knowles, um autista, aluno de uma escola especial. Por influência do modo pessoal de Christopher construir arquiteturas poéticas com palavras, Wilson modificou a forma de utilizar textos em seus espetáculos:

Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem. Ele usava palavras quaisquer, do diaadia, e as destruía. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos. (BOB WILSONapud.GALIZIA, 1986, p..27)



Knowles, aos 14 anos de idade, participou de uma cena da peça *A Vida e a Época de Joseph Stalin* (1973), de Bob Wilson. Depois da colaboração em mais três peças, Wilson desenvolveu uma maneira própria de elaborar seus textos, baseando-se nas estruturas matemáticas de Knowles, que tanto apreciava. Assim, utiliza o texto como apenas um dos elementos teatrais e o divide, de acordo com Galizia (1986, p. 29), “proporcionalmente entre as sessões de cada peça”.. Para o autor era como se Wilson utilizasse a técnica de Knowles a sua própria maneira, em seu próprio sentido geométrico.

Também Tadeuzs Kantor, no *TeatroCricot2*, apresenta um elenco formado por atores profissionais e não-atores, “[...] diretamente retiradas da vida cujo papel cênico está de acordo, em determinado sentido, com o seu próprio papel na vida” (KANTOR, 2003, p. 222). A apropriação do “eu” ou dos aspectos pessoais do intérprete na cena não gerou um novo método de interpretação. Ao contrário, proporcionou liberdade aos criadores, no que se referia ao uso de diferentes metodologias, que reinventadas, a cada novo trabalho, resultavam em diferentes teorias estéticas.



## O PÚBLICO, CERIMÔNIA E PARTICIPAÇÃO

Inúmeros são os casos de apropriações do público pela cena *performática*. Esse frequente trânsito do público, de agente participativo a simples observador da cena, é ocasionado por um dos fatores mais importantes de nossa cultura artística: a arte necessita ser comungada. Para o *performer*, essa comunhão consagra o corpo e suas relações com o mundo.

A história mostra que, ao longo dos anos, a arte foi se desvinculando de seus aspectos primitivos de partilha e delimitando papéis bem específicos para o produtor e para o receptor das manifestações artísticas. A tradição da arte, de modo geral, consolidou a cultura do espectador, pois criou um

indivíduo que age como testemunha ocular das expressões artísticas. Os experimentos performáticos, quando requerem a participação, visam conscientizar o público desse contexto, deixando claro, ao observador, que ele está dentro de uma relação cerimonial.

A cerimônia é o elemento “primitivo”, ponto inicial de teatralização dos acontecimentos ou sentimentos, na sociedade. Consciente de que a cerimônia está emaranhada nas relações humanas, ela se faz presente ao indivíduo quando esse desempenha seu papel social, mostrando que a vida particular é constituída de variadas tramas de papéis a serem desempenhados, que se apresentam em diversas cerimônias que, por sua vez, implicam a cada uma delas, em uma ação coletiva determinada. Mas é no decorrer dessas cerimônias que as pessoas assumem a prática social de forma intensa, adquirindo comportamentos, assumindo papéis e posturas firmadas pela tradição. Na maioria dos casos, isso se dá no uso de máscaras sociais (DUVIGNAUD, 1970).

A cerimônia apresenta duas situações diferentes – uma social e outra teatral – que não se distanciam pelo uso de uma simples abordagem do imaginário ou pelos limites com o real, mas pelo “fato de que no teatro a ação “se dá a ver” (DUVIGNAUD, 1970 p.25). O olhar desempenha um papel de destaque na relação cerimonial, pois a ação que se põe a vista gera, com a contemplação do olhar, uma relação dialética, desenvolvendo um “pacto formal” entre aquele que desenvolve a ação e aquele que a observa.

Esse “pacto formal” é o vínculo necessário para a existência da espetacularidade. Entretanto, essa espetacularidade nem sempre é percebida pelo espectador. O espetáculo *M.O.R.T.E.*, de Gerald Thomas, em determinado momento, suspende, por cinco minutos, a atuação dos

atores, que oferecem à plateia uma Grande Escultura Estática. Durante esses cinco minutos, a “ausência” de ação dos atores desloca a atenção do palco para a plateia, numa provável referência aos manifestos futuristas (teatro de variedades), a Jon Cage, ou ainda, ao Teatro do Vazio, de Klein, no qual todos são atores, todos consomem e produzem espetáculo. Esse é apenas um exemplo de subversão da cerimônia, em que a situação social entra em conflito com a situação teatral.

[...] a morte em efígie de todo o elenco, que para petrificado, em cena aberta, por cinco minutos. Os intoleráveis minutos da insólita peça para piano de John Cage, capazes de enervar o auditório e deslocar o prosscênio para a plateia, transformando o público numa assembleia de atores desnorteados. Uns assobiam, outros tosseem; estes apupam, aqueles aplaudem. Os mais impacientes, os mais irritadiços, os mais ingênuos, saem. Sentem-se vítimas de um logro. Malogrados, os patos pagam o pacto (CAMPOS, 1991. p. 223).

O espetáculo consegue ampliar a relação dialética do olhar, pois confunde o espaço cênico daquele que age com o espaço daquele que observa. É a “dilatação do espaço simbólico”, que se dá pela ação do público, como assinala Duvignaud.

No *Teatro do Vazio*, Yves Klein rompe o limite entre o que está dentro ou fora da cena. Essa mescla de vida e convenção cênica tornou “livre” os indivíduos da convenção artística, arrancou de dentro da caixa produtora de ilusões que é o teatro ou da galeria, o observador, oferecendo-lhe a consciência de seu papel cultural.

Jerzy Grotowski também se interessou pela cultura do observador da arte, em alguns de seus espetáculos, como, por exemplo, em *Kordian*, *Doutor Fausto* e *Príncipe Constante*, pois para ele, a barreira entre o espectador e a cena gerada constituía um obstáculo para a realização de suas ideias.

Ele estava interessado no aprofundamento das relações entre ator e

espectador, uma vez que assim, os recursos tecnológicos da cena poderiam ser excluídos, em função da intensificação dessa relação. Curiosamente, o caminho tomado por Grotowski, de tornar consciente essa relação, foi o de separar fisicamente o espectador do ator.

Esse paradoxo, que consiste na integração e exclusão, ocorre justamente porque a tradição da “testemunha ocular”, nos espetáculos desse diretor, entra em conflito com a presença física do indivíduo. O espectador, acostumado com a tradição da observação pacífica, é conduzido a esquecer de seu corpo. No entanto, no momento em que Grotowski exige o movimento desse corpo, conferindo certo incômodo para o espectador, que tem de se mover e buscar uma posição adequada, a fim de obter uma melhor visão da cena, torna-se consciente de seu papel cultural. Desse modo, Grotowski faz com que o espectador se conscientize da sua condição no espetáculo e espetaculariza a sua presença no espaço cênico. Porém, ele não lhe oferece nenhuma possibilidade de modificar, de produzir ou de interferir no curso da cena.



Figura 17: Grotowski, *O Príncipe Constante* (1966)

Em determinada cena do espetáculo *Apocalipse 1,11*, ovos são distribuídos ao público, que é incitado a “linchar” os personagens que passam por eles. Nesse momento, a plateia aceita a “dilatação do espaço simbólico”, abandonando a cerimônia em situação social para fazer parte da ação teatralizada. Assim, a estética dramática pretende recuperar aquilo que a consciência coletiva projeta nessas individualidades. Evidentemente, o convite à participação faz com que o público entenda a si como signo universal. Todavia esse mesmo público também percebe que o ato desenvolvido foi real. A relação dialética do olhar aqui está em conflito, isto é, a situação social mescla-se com a situação teatralizada.



Figura 18: Teatro da Vertigem (Cena de *Apocalipse 1,11*)

O que está em discussão é a ação real em conflito com a simbólica, porque como definiu Richard Schechner (1988), a representação é interrompida quando o



espectador intervém e vive a dualidade da ação real sobre uma cena que considera ficção, ainda que esteja compreendendo que, em determinado momento, estava sendo induzido a realizar um ato. É importante lembrar que o espectador, na obra artística, tem sempre a opção de aceitar ou não a participação no ato ao qual é induzido, acaso que amplia a sensação de veracidade da intervenção.

O *Living Theatre*, na encenação de *Paradise Now*, apresentou uma relação entre espectador e intérpretes bastante participativa, pois os atores dialogavam diretamente com o espectador, caminhando com ele pelo espaço e o convidando a invadir e a improvisar sobre o palco.

José Celso Martinez Correa representa a influência do *Living Theatre* no teatro brasileiro. Seus espetáculos são rituais que agregam a participação do público. Em *As Bacantes*, há uma cena em que as atrizes, no papel de sacerdotisas do culto dionisíaco, escolhem alguém da plateia para fazer parte do ritual e, aproveitando a oportunidade, desnudam o escolhido.

A participação do público na cena passa a ser bastante requisitada, como no espetáculo *Viagem ao Centro da Terra* (1991), do diretor Ricardo Karman, em que o público tinha de caminhar cerca de um quilômetro sob um túnel do rio Pinheiros, em São Paulo. Do mesmo autor, *A Grande Viagem de Merlin* (1995) acontecia dentro de um ônibus em movimento e no espetáculo infanto-juvenil *A Ilha do Tesouro* (2005), cada criança do público era transformada em personagem protagonista, tendo de desvendar os enigmas apresentados, a partir de pistas, até encontrar o tesouro.

As apropriações costumeiras dos *happenings* e das *performances* são absorvidas e utilizadas até mesmo nas estruturas teatrais mais

convencionais, a partir dos anos de 1980, resultando em novas formas de participação do público.

Duvignaud (1970) afirma que o papel do público consiste em prolongar as sugestões formuladas pelos atores distanciados da realidade na superfície cênica. Quando ocorre a “invasão” do espetáculo na vida ordinária do observador, como nos casos citados, o “prolongamento” da ação se dá, tendo como ponto de partida o conflito entre a cerimônia social e a teatral. Nesse caso, o “prolongamento” não se dá por uma sugestão, à maneira psicológica, formulada pelos atores, mas por compartilhar, ator e público, de forma autêntica, uma ação simbólica e outra real.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. *Apocalipse Segundo a Criação*. Palavra, 9/12/1999. In: *Trilogia Bíblica* / apresentação Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

ALBEA, Rodrigo. *O Belo Como Valor Absoluto*. In: Revista Bravo! São Paulo: Editora Abril. Ano 5, Julho de 2002.

ALCUBILLA, Francisco Javier. *Yves Klein*. Madri: Nerea, 2000.

ALVES DE LIMA, Mariângela. *O Livro de Jó Põe Metafísica à Prova*. SP: O Estado de São Paulo, 9/03/1995 In: *Trilogia Bíblica* / apresentação Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

ARAÚJO, A. C. S. *A Gênese da Vertigem: processo de criação de "O Paraíso Perdido"*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ASLAN, ODETTE. *O Ator do Século XX, Evolução da Técnica/problema da Ética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ASSUMPÇÃO, Adyr. *Operação em Zona de Fronteira*. In: Revista Palavra, Minas Gerais: Editora Gaia. Ano 2, N° 15, julho de 2000.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARROS, André Luiz. *No Limite Entre a Vida e a Arte*. In: Revista Bravo! São Paulo: Editora Abril. Ano 2, dezembro de 1998.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.) *O Futurismo Italiano, Manifestos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONASSI, Fernando. *Apocalipse 1,11 – O Processo Texto*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *A M.O.R.T.E. e o Parangolé*. Folha de São Paulo: 14 de fev. 1991. In: FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro, Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

- CARVALHO, Sérgio de. *A Escrita Cênica de O Paraíso Perdido*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Xãmanismo e Teatralização: KA e as Mitopoéticas deHlèbnikov*. 2002. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/forums/ps/messages/62.shtml>
- \_\_\_\_\_. *Performance e Tecnologia: O Espaço Das Tecnoculturas*. 2002b. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/forums/ps/messages/602.shtml>
- CONDE, Ana Paula. *Bia Lessa Busca as Marias do Brasil*. 2005. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1279.2.shl>
- DUVIGNAUD, Jean. *Espetaculo y Sociedad. Del teatro grieco al happening:funcion de lo imaginario en la sociedad*. Editorial Tiempo Nuevo S.A. 1970.
- FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Infidelidades Brasileiras*. In: Revista Bravo! São Paulo; Editora Abril. Ano 1, N°6, março de 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Lugar da Vertigem*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*: São Paulo: Publifolha, 2002.
- GARCIA, Silvana. *Do Sagrado ao Profano: o Percurso do Teatro da Vertigem*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

GEORGE, David. *A Pós-Modernidade de Gerald Thomas: Matogrosso e Flash And Crash Days*. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson: trabalho de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

GONZÁLEZ, Domingo Pujante. *Juegoceremonial, fiestacruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal*. 2001. Disponível em:

[http://64.233.161.104/search?q=cache:Bo\\_fptHwsNMJ:www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/D\\_Pujante.pdf+living+theatre&hl=pt-BR](http://64.233.161.104/search?q=cache:Bo_fptHwsNMJ:www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/D_Pujante.pdf+living+theatre&hl=pt-BR)

GREINER, Christine. *O Corpo, Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUZIK, Alberto. *Digressão ao Redor de um Inventor de Si Mesmo*. 1996. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

ISTOÉ. *Adrenalina em Cena*. São Paulo: Editora Três. Nº 1365 – 29. Nov. 1995

KING, Kenneth. *Por um Teatro de Dança Translitera e Transtécnico*.p. 151-159. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

LADE, Marie. *Serviço Sangrento*. Em Helgen: Frejlif (Dinamarca) 1/10/1997. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e Visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996.  
LABAKI, Aimar. *Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.



MACKSEN, Luiz. *Apocalipse Atrás das Grades*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil 17/01/2000. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MESQUITA, Ivo. *Panorama da Arte Brasileira 1996*. Texto extraído do catálogo da exposição, MAN, 1996. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MAGALDI, Sábado. *O Livro de Jó Provoca Impacto*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 24/08/1996 In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NESTROVSKI, Arthur. *Apocalipse 1,11*. SP: Folha de São Paulo, 9/03/2000 In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

KANTOR, Tadeusz. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 2003.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

O'RELLY, Sally. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

OLIVA, Fernando. *Peça em Hospital Provoca Desmaios*. São Paulo: Jornal Folha da Tarde, 14/06/1995 In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002. p.299.

PALLOTTINI, Renata. *A Denúncia e o Deleite*. In: Revista Bravo! São Paulo; Editora Abril. Ano 5, Junho de 2002.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

P.A.P. *Julian Beck: Por Um Teatro (A)*. CORREO A # 22, pp. 14-15; março 1993. Disponível em:  
<http://72.14.207.104/search?q=cache:dHYKYbN5RZIJ:www.spunk.org/library/art/theatre/sp001337.txt+living+theatre&hl=pt-BR>

PERALES, liz. *La Vanguardia Consiste en Redescubrir a los Clásicos*. Bs. As: El Mundo. 23, jul. de 2004. Disponível em:  
<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2004/2004terc/teatro/celcit29-7pl.asp>

PONCIANO, Helio. O Paradoxo G.E.R.A.L.D. In: Revista Bravo! nº 92, 2005.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

RINALDI, Miriam. *O que Fazemos na Sala de Ensaio*. In: *Trilogia Bíblica / apresentação Arthur Nestrovski*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

ROSENZVAIG, *El Teatro de Tadeusz Kantor, el uno y el otro*. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1996.

SALOMÃO, Marici. *Travessias de Sensações*. In: Revista Bravo! São Paulo: Editora Abril. Ano 8, maio de 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-humano, da Cultura das Mídias à Ciber Cultura*. São Paulo: Paulus, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Catálogo de exposição Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003b.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial, 1988.

\_\_\_\_\_. "L'émotion qu'on veut éveiller n'est pas celle de l'acteur, mais celle du spectateur" [A emoção que se quer despertar não é a do ator, mas a do espectador], p. 295-313, in FÉRAL, Josette. *Mise en scène et Jeu de l'acteur*. Tome 2: Le corps en scène [Encenação e Jogo do ator. Tomo 2: O corpo em cena]. Montréal (Québec)/ Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001. — Tradução de José Ronaldo Faleiro.

\_\_\_\_\_. *Ocaso y Caída de la Vanguardia*. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, México: Escenología. Año 4 n. 17-18 p.04-14 abril-Junho 1994.

SOLOMON, Allan. *A Nova Arte*. 1963. In: BATTCKOK, Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1975

THOMAS, Gerald. *O Diretor*. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Gerald Thomas e a Arte da Encenação*. Cadernos do Sesc, jan. 1994. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Heroísmo Sobrevive na Arte do Wooster Group*. Folha de São Paulo, 16 março de 1995. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

VILLAR, Fernando Pinheiro. *Interdisciplinaridade Artística e La Fura Dels Baús: outras dimensões em performance*. p. 833-838 In: *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2002.

## BIBLIOGRAFIA SUGERIDA:

CINTRA, W. *O Teatro de Tadeusz Kantor*, São Paulo, 2003. 165p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo. 2003.

DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco, 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

*Daniel, Claudio e Peluso*, Ana Teatro, Mito e Metáfora: Conversas com Gerald Thomas. Acesso em:

[http://www.revistazunai.com.br/entrevistas/gerald\\_thomas.htm](http://www.revistazunai.com.br/entrevistas/gerald_thomas.htm)

FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Hernández-Navarro, Miguel Á. *En Torno Al Dolor En El Body Art*.

Acesso em: [www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.htm](http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero5/arte/art02.htm)

MACKENZIE, Andrew Doing Neo's Work

Acesso em: [www.cacsa.org.au/.../1\\_BS33\\_1/Mackenzie\\_p48.html](http://www.cacsa.org.au/.../1_BS33_1/Mackenzie_p48.html)

FRANCO, Marcella. Bia Lessa relê Ibsen em “filme-peça” “Casa de Bonecas” Folha de S. Paulo 29/04/2002 . Acesso em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23429.shl>

