

DIAS, Alexandra Gonçalves. A experiência com elementos performativos no treinamento do bailarino. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas; Professora Assistente. Bailarina e performer.

RESUMO

O presente estudo propõe o emprego de elementos performativos no trabalho de criação em dança. Desta forma, quer discutir como algumas proposições desenvolvidas pela arte de performance podem ser abordadas no processo de treinamento do bailarino-criador. Entende o treinamento como processo para a escuta aguda e íntima de *si mesmo*, no qual existe um transbordamento, ou seja, vai além de uma obra específica, se expande para fora da sala e do tempo do ensaio. Esta imersão no *processo de si* se relaciona com a opção por uma técnica, uma visão de corpo que encontra seu espaço na profunda relação do performer com seu movimento que, por meio da experimentação, busca novas possibilidades, explora riscos, limites, coloridos e se percebe em relação. Assim, a pesquisa propõe, para o trabalho em dança, possibilidades de exercícios-experiências que buscam inspiração em elementos performativos tais como: a questão autobiográfica, a autoria, o corpo em risco, a ausência de ilusão na cena, a relação de proximidade com o público, a explosão do espaço e o uso da tecnologia.

Palavras-chave: Dança. Performance. Treinamento. Processo de Criação.

ABSTRACT

The present study proposes the use of performative elements in creative work in dance. Thus, it wants to discuss how proposals developed by the art of performance can be addressed in the training process of the dancer-creator. It sees the training as a process for an acute and intimate listening of oneself where there is an overflow; it goes beyond a specific piece of art expanding out rehearsal room and time. This immersion in the *process of oneself* relates to a choice of a technique and a vision of the body that finds its place in the performer's deep relationship with his/her own movement. Through experimentation the performer seeks new possibilities and wants to explore risks, limits, colors, and realizes his/herself always in relation. The research proposes to the dance work possibilities of exercises-experiences that are built around performative elements such as: the autobiographical matter, authorship, the body at risk, the absence of illusion in the scene, the close relationship with the public, the explosion of space and the use of technology.

Keywords: Dance. Performance. Training. Creation Process.

A performance, como gênero, instaurou um território. Do seu nascimento, que rechaçava o objeto de arte e a arte como produto, buscou-se uma arte viva, que não deixava rastros, mas gerava marcas. Esta forma de ver impulsionou a criação desta arte no movimento das Vanguardas Históricas, viu a tela emergir como espaço para ação nos trabalhos de Jackson Pollock, fez sentir a forte

presença feminina com Carolee Scheneman e Peggy Shaw, quis tocar os limites do corpo por meio das obras de artistas como Marina Abramovic, Chris Burden e Franko B., estendeu o tempo da obra de arte efêmera em Robert Wilson, perguntou-se sobre o onde da dança, da música, do teatro, das artes visuais, redefiniu a arte e interessou-se pelo interstício. A performance é uma provocação aos espaços “estabelecidos” da arte e faz repensar paradigmas da cena.

Esta trajetória, que remonta quase 100 anos, desenha um território mais ou menos definido que se pode hoje visualizar. Esta visualização trata de um terreno movediço, que convida incertezas e movimentos não-lineares, pois a performance é “*un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas*” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203).

Zona fronteira como define Gómez-Peña (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203), a performance é percebida como território intersticial. Esta arte se movimenta atravessando outras artes e disciplinas, estabelecendo fronteiras móveis que se permitem borrar. A fenda aberta a partir do diálogo entre a performance e a dança contemporânea é o interstício no qual reside o interesse desta pesquisa que está sendo desenvolvida no Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas.

O estreitamento entre a dança e a performance ocorre a partir do legado de movimentos promovidos pelos artistas da Judson Church, como Deborah Hay, Trisha Brown e Steve Paxton na década de 1960. Esta contaminação pode também ser observada nos bailarinos de Butoh e no trabalho de artistas como Pina Bausch, Maguy Marin, Cena 11, La Ribot, Dudude Hermann, Marcelo Gabriel, Tatiana da Rosa dentre vários outros exemplos de artistas e companhias que fazem uso de elementos performativos em seus trabalhos.

O recorte que se estabelece aqui no campo da performance reconhece sua amplitude que cruza disciplinas e compreende um amplo espectro ou *continuum* das ações humanas, abrangendo do ritual às brincadeiras, os esportes, as diversões populares, até as artes performáticas, e como tal é objeto de pesquisa dos Estudos da Performance¹.

Margolin (1997, p. 69) define a performance como uma arte “tão profundamente pessoal como inerentemente política, um Teatro Perfeito para Um”. Para a artista americana, a performance é o campo de extrema liberdade do performer, e a proposta da autora está calcada na ideia de que o trabalho do performer exige uma escuta de si mesmo. O material da composição para a performance jaz nas “experiências pessoais, obsessões, imagens, memórias,

¹ Richard Schechner, apoiado nos estudos de Victor Turner, vê a performance como uma disciplina, um paradigma capaz de analisar o homem e a cultura pela maneira com que ele se apresenta ou que ele “*perform*” diante de outros (SCHECHNER, 2003, p. 32). Compreendendo a amplitude desta nova disciplina, por meio de seus desenvolvimentos idealizados por Schechner nos Estudos da Performance e por Jean-Marie Pradier na Etnocologia, na qual ele prefere adotar o termo “espetacular”, percebe-se a imensidão deste terreno.

desejos, coisas entreouvidas, coisas descartadas, fantasias físicas” (MARGOLIN, 1997, p. 68).

Desta forma, o performer trabalha a partir de si, e a performance se manifesta como o campo de autoria do performer, um terreno onde existe uma fusão entre obra e performer. Sendo assim, a investigação de si mesmo, vista como experiência íntima, é o processo/obra da performance. A performance se define, portanto, como uma experiência muito íntima do artista que investiga a si mesmo e que faz dessa investigação obra de arte².

Diante deste panorama e recorte, o estudo teórico-prático, no qual este artigo se ampara, propõe pesquisar o emprego de elementos performativos no trabalho de criação em dança. Pretende discutir como algumas proposições desenvolvidas pela arte de performance podem ser abordadas no processo de treinamento do bailarino-criador. Trata-se de sugestões para procedimentos que, em grande parte, foram inspirados pelo trabalho de Deb Margolin, Deborah Hay, Guillermo Gómez-Peña e David Lynch.

Esta escolha parte de uma experiência de pesquisa específica iniciada com o grupo Projeto Max e Tatiana da Rosa. O trabalho se desenvolveu durante o Mestrado realizado na UFRGS e agora se aprofunda no grupo que se formou em torno da atividade de Formação Livre “Laboratório de Arte de Performance”³ dentro do Curso de Dança da UFPel.

Nesta pesquisa, o trabalho se baseia na observância de alguns elementos performativos que puderam ser identificados como recorrentes na obra de alguns artistas⁴. O elemento performativo trata-se de conceito operacional, segundo a perspectiva teórico-metodológica da “pesquisa *em arte*” (REY, 1996). Portanto, é visto como o “articulador, semeador de uma produção prática, sensível e simbólica, de uma produção artística” (ROSA, 2010, p. 24).

A partir deste olhar, o estudo apontou alguns elementos, tais como: o corpo em risco, a questão autobiográfica, a autoria na criação, a ausência de ilusão na cena, a relação de proximidade com o público, a explosão do espaço e o uso da tecnologia.

Alguns destes elementos performativos assinalados pela pesquisa podem ser conferidos na proposição de Féral (2008) acerca do “teatro performativo”. Nela, a autora identifica a incidência radical da performance sobre a prática teatral ressaltando, dentre outros, os seguintes elementos: a valorização da ação; a ação contida no enunciado performativo que pode ou não ser efetiva (o risco, o

² Esta definição foi desenvolvida a partir da pesquisa que culminou na dissertação “Performance-me! O processo de si pelo movimento dos desejos”, orientada pela Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco, defendida em março de 2009.

³ A atividade “Laboratório de Arte de Performance” foi desenvolvida em 2010/2 e 2011/1 no Curso de Dança-Licenciatura da UFPel como parte do núcleo de Formação Livre.

⁴ Além de Deb Margolin, Deborah Hay, Guillermo Gómez-Peña e David Lynch, o trabalho de Marina Abramovic, Trisha Brown, La Ribot, Kazuo Ohno formou o foco de análise.

malogro); as artes contaminadas e uso das tecnologias nesta contaminação; a disseminação do sentido em vez de unidade do sentido; o processo, ainda mais que produto colocado em cena (o processo em primeiro plano); o engajamento total do artista, o investimento de si mesmo pelo artista.

Esta última noção identificada por Féral ajuda a delinear a maneira de pensar o treinamento dentro da proposta aqui apresentada. A partir deste elemento performativo, que estabelece o comprometimento total do artista e que se conecta com a definição de performance anteriormente descrita, podemos instaurar o treinamento visto como um processo para a escuta aguda e íntima de *si mesmo*. Desta maneira, propõe-se um trabalho que transborda para além de uma obra específica, para fora da sala e do tempo do ensaio. Assim, a ideia de treino não está em função do espetáculo, pelo contrário, o treinamento percorre a vida do bailarino tornando-se vibrátil quando se está em diálogo com o processo e quando se aguça a escuta.

Assim, uma consciência aguda de si é o que move esta proposição de treinamento. Esta consciência se relaciona com o estudo do corpo que busca, por meio da experimentação com o movimento, novas possibilidades, explorando riscos, limites, coloridos e percebendo-se em relação.

Essa imersão no *processo de si* se relaciona com a opção por uma técnica, uma visão de corpo que encontra seu espaço na profunda relação do performer com seu movimento. Um espaço íntimo de descoberta de *si mesmo* vem de um mergulho profundo do performer no seu corpo e no que o circunda. É por meio dessas descobertas que se pode encontrar um lugar muito próprio, e é a partir disso que se marcam posições, relações com o mundo, visões políticas, éticas e estéticas. Assim, o processo de treinamento pisa com delicadeza sobre o terreno da experiência.

A partir da proposta aqui apresentada, a pesquisa tem-se debruçado, neste primeiro momento, no elemento performativo definido como “risco” ou “corpo em risco”. Este elemento pode ser observado assumindo propostas diversas no trabalho dos artistas estudados. O risco pode ser visto como uma maneira de estar no espaço num jogo de ceder e recuperar peso à gravidade como nos trabalhos de Paxton e Brown; assim como pode ser também deixar-se determinar pelo acaso como em Cunningham; ou pode ainda sugerir o próprio risco de vida como na obra de Abramovic.

Desta forma, diante da amplitude do elemento “risco”, pode se desenhar uma linha reta na qual um extremo assinala uma menor exposição física e o outro marca uma maior exposição física. Porém, em qualquer ponto entre um extremo e outro desta linha é necessária a permanência do movimento de entrega total do artista, ou seja, um profundo investimento de si que caracteriza a escolha pela arte de performance. Este Investimento na performance está sujeito ao ruído, ao insucesso, à falha como parte da obra/processo. Portanto, o malogro pode ser peça constitutiva do jogo do bailarino neste treinamento performativo. Nele, em vez da busca pelo conforto, do lançar mão daquilo que já é sabido, de um repertório pré-estabelecido, propõe-se tarefas/obras cada

vez mais arriscadas a fim de se permitir a possibilidade do erro e, assim, o risco nele contido.

Desta maneira, entende-se que o bailarino requer um treinamento aberto à experimentação de si, que precisa provocar o risco e deixar-se levar por situações inesperadas. Neste sentido, propõe-se um procedimento criado a partir de uma sugestão da bailarina Deborah Hay (2000). Neste exercício-experiência, usado aqui como exemplo de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida, solicita-se ao bailarino uma alteração em seu cotidiano partindo de uma modificação que pode ocorrer tanto no corpo, quanto no tempo ou no espaço.

1. No corpo: Modificar algo *no* corpo ou *com* o corpo. Ex.: Fazer todas as tarefas diárias utilizando apenas um dos braços. Desenhar de olhos fechados. Respirar profundamente. Travestir-se.
2. No tempo: Redução ou ampliação do tempo em ações cotidianas. Ex.: Pré-determinar uma nova duração para um trajeto diário.
3. No espaço: Modificar o espaço ao seu redor, deslocar o local de uma atividade ou ainda dar outro fim à utilização de um espaço. Ex.: Tomar banho com as luzes apagadas. Dormir no chão da cozinha. Fazer da rua, a sala de casa.

Partir da mudança de um dos três componentes acima auxilia no desenho da tarefa. Porém, na maioria dos casos, a alteração de um deles acaba por implicar os outros dois. Por exemplo, a realização de uma trajetória de cinco minutos em uma hora (alteração *no tempo*) promove uma mudança na maneira de caminhar (alteração *no corpo*), além de sugerir uma nova percepção do espaço habitual (alteração *no espaço*).

Cabe ao bailarino-criador desenhar para si ou para o grupo uma tarefa precisa, no sentido de delimitar claramente a ação, tempo, espaço, materiais e após realizar a experiência. Esta tarefa ocorre, geralmente, fora do espaço e do tempo de ensaio/aula; portanto, é importante que, após a realização do exercício, se faça anotações⁵ (que também são parte do treinamento) sobre a sua experiência.

Desta maneira, espera-se que a experiência produza novas formas de se relacionar com o espaço, tempo, corpo a fim de despertar novos horizontes, buscando ampliar a percepção e colocando em risco hábitos corporais rompendo com expectativas. Entende-se, no entanto, que cada obra pode solicitar uma metodologia própria que será desenhada na medida de seu processo, pois se novamente pensarmos em “pesquisa *em arte*”, o “objeto não pode ser definido *a priori*, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica” (CATTANI, 2002, p. 35). Assim, artistas podem adotar procedimentos variados de acordo com o movimento da própria criação.

⁵ O trabalho com a escrita no processo e sobre o processo pode tornar-se um procedimento que vai além da reflexão e da notação para tornar-se parte da obra de arte, um instrumental que alimenta e que se desdobra na obra.

Assim, a proposta desta pesquisa não intenciona demarcar um modelo, mas apresentar possibilidades ao trabalho de treinamento do bailarino-criador a partir do interstício dança-performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATTANI, Icleia Borsa. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa.** In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.* Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002. pp. 35-50.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **En defensa del arte del performance.** In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol.11, n. 24. pp. 199-226, 2005.

HAY, Deborah. **My Body, the Buddhist.** Hanover: Wesleyan University Press, 2000. 105p.

MARGOLIN, Deb. **A perfect theatre for one – Teaching performance composition.** In: *The drama review*, New York, 41 (2), n.154, pp. 68-81, summer 1997.

REY, Sandra. **A pesquisa em arte. Porto Arte.** Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS, v. 7, n. 13, pp. 81-95, nov. 1996.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre, RS.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** New York: Routledge, 2003. 289p.