

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE
MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES CAMPUS DE SÃO PAULO
MESTRADO EM ARTES

JULIO CESAR MEIRA SILVEIRA

Inspiração a Dois:a dança
em contexto crítico
dialogia com as artes visuais

SÃO PAULO

2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES CAMPUS DE SÃO PAULO
MESTRADO EM ARTES

JULIO CESAR MEIRA SILVEIRA

Inspiração a Dois: a dança
em contexto crítico
dialogia com as artes visuais

Trabalho apresentado a Banca Examinadora do programa de
Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.

SÃO PAULO

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto
de Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S587i	Silveira, Júlio César Meira, 1964- Inspiração a Dois: a dança em contexto crítico dialogia com as artes visuais / Julio Cesar Meira Silveira. - São Paulo, 2011. 120 f. ; il. +01 DVD Bibliografia Orientador: Prof. Dr. Sergio Romagnolo Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. 1. Dança. 2. Performance. 3. Arte contemporânea. 4. Estética. I. Romagnolo, Sergio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título
-------	--

CDD – 793.319

JULIO CESAR MEIRA SILVEIRA

**INSPIRAÇÃO A DOIS: A DANÇA EM CONTEXTO CRÍTICO DIALOGIA COM AS
ARTES VISUAIS.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE EM ARTES NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. SÉRGIO MAURO ROMAGNOLO
PRESIDENTE E ORIENTADOR

PROF. DR. PELÓPIDAS CYPRIANO PEL

PROF.^a DR.^a VERONICA FABRINI

São Paulo, 20 de setembro de 2011

Dedico este trabalho a Josefa Lourenço de Meira
minha mãe,
pelo carinho e dedicação permanente.

Aos amigos e amigas que pela vida me ensinaram a negociar o espaço e rir muito.

A Minha irmã e meus sobrinhos que são uma luz de inspiração e cumplicidade.

A Meu pai em memória e por exercícios de liberdade aprendidos.

Agradecimentos afetuosos ao meu orientador e aos professores da pós graduação da UNESP pela energia transmitida e pela competência na abordagem da pesquisa acadêmica, a todos os funcionários do Instituto de artes da UNESP que com paciência me ajudaram a entregar os documentos para a realização desta dissertação, aos professores da UNICAMP, e todos os professores de dança que me ajudaram a fortalecer a confiança na arte como meio de aproximar as pessoas de uma maneira mais poética e sensível, ao grupo do Inspiração a Dois pelas batalhas vencidas com dedicação, entusiasmo e alegria. A Capes pela bolsa de estudos que viabilizou a pesquisa.

RESUMO

O tema desta dissertação é a análise crítica da obra de dança *Inspiração a Dois* uma vez estruturada como linguagem híbrida, entre a dança e a performance, dialoga com a modernidade. Esta fase da história segundo Alain Touraine tem no sujeito o operador das mudanças onde a liberdade individual aciona as mudanças no meio social. A obra *Inspiração a dois* ao envolver na sua formalização diferentes meios de expressão com seus signos próprios: ora som, ora movimento, ora imagem, ora gestual, ora palavra constrói uma simbologia cênica onde os conteúdos são codificados nas linguagens da dança e da performance, a expressão do sujeito e a materialidade expressiva da obra conversam numa dialogia com a tradição sendo potencializadora da criação. A reflexão sobre pontos da poética do espetáculo que tem os temas: da identidade do intérprete, Neoconcretismo e Tropicália também se baseia nos textos convergentes dos seguintes autores: Celso Favaretto, Antonio Calado, Alain Touraine, Luigi Pareyson, Umberto Eco, Thierry de Duve, Herbert Read, Charles Harrison e Lícia Maria Morais Sanchez que formam o corpo bibliográfico principal deste estudo.

Palavras-chaves: dança, performance, modernidade, arte contemporânea, estética.

ABSTRACT

The theme of this dissertation is the critical analysis of the work of the dance called '*Inspiração a Dois*' which is structured with an amalgam of hybrid languages, between dance and performance, dialogue with modernity. During this phase of the 20th century, Alain Touraine in his book *Crítica da Modernidade* tackled the subject matter that involves the process of changes where one's own individual liberty gives rise to actions that change in a social environment. The work '*Inspiração a Dois*' involves the familiarization of different forms of expression with your own senses, sometimes sound, sometimes movement, sometimes image, sometimes gesture and sometimes word building a scientific symbolism where everything is classified as the medium of dance and performance, an expression of the subject content and an expression of the material of the work expressed as dialogue with a tradition having the potential of creation. Themes which are highlighted in the show's presentation include interpretation of identity, Neoconcretismo and Tropicália, the dissertation is based on the theories, ideas and texts of the following authors; Celso Favaretto, Antonio Calado, Alain Touraine, Luigi Pareyson, Umberto Eco, Thierry de Duve, Herbert Read, Charles Harrison and Lícia Maria Morais Sanchez which form the body of the major bibliographic of this study.

Key words: Dance, performance, modernity, contemporary art, aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Disco LP Gilberto Gil (1968), capa Rogério Duarte, Antônio Dias, David Drew Zinggs.
Fonte:(BASUALDO, 2007:76).....p. 21
- Figura 2 - Hélio Oiticica *Relevo Espacial* 26 (1960).
Fonte: (BRITO, 2002:73).....p. 22
- Figura 3 - Lygia Clark *Bicho* (1960) MAM Rio de Janeiro.
Fonte:(foto própria).....p.22
- Figura 4 - Amilcar de Castro *Terra* (1958) MAM Rio de Janeiro.
Fonte: (foto própria).....p.23
- Figura 5 - Hélio Oiticica, *Bólido caixa* 9, (1964).
Fonte: (ADES, 2007: 267).....p.23
- Figura 6 - Espaço Cênico Casa Vermelha, Curitiba (2006).
Fonte: (foto própria).....p. 30
- Figura 7 - Di Cavalcanti *Pierrete* (1922).
Fonte: (GALDINO, 2003)..... p.39
- Figura 8 - Cartaz de divulgação da Apresentação de 17 de fevereiro de 1922 da Semana de Arte Moderna.
Fonte: (AMARAL, 2007:116)..... p.41
- Figura 9 - George Fisher Elpons (1865-1939) *Rosas* (1913) Pinacoteca de São Paulo.
Disponível em:
<<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?mn=153&c=acervo&letra=G&cd=2990>> Acesso em: 26 ago. 2011p.42
- Figura 10- Di Cavalcanti ilustração Capa do livro *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade.
Fonte: (BARDI, 1982:134).....p.42

- Figura 11 - Di Cavalcanti *Roda de Samba* (1929).
 Fonte: (GULLAR, 2005: 105).....p. 43
- Figura 12 - Jean Dubuffet , escultura “Jardin d’email” - Sculpturepark KMM,
 Holanda. Disponível em:< <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Dubuffet.jpg>>
 Acesso em: 20 ago. 2011.....p. 47
- Figura 13 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo NC3, NC 4 e NC 6*, (1960).
 Disponível em:
 < http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos4.html>
 Acesso em: 26 ago. 2011.....p.48
- Figura 14 - Robert Rauschenberg *Cardboard I*, (1971).
 Disponível em:
 <<http://blogdofavre.ig.com.br/2008/05/as-combinacoes-do-pop-art/>>
 Acesso em: 15 ago. 2011.....p. 50
- Figura 15 - Tarsila do Amaral, *Antropofagia* (1929), Coleção Nemirovsky,
 Estação Pinacoteca de São Paulo. Fonte: (AGUILAR, 2000:93).....p.54
- Figura 16 - Wesley Duke Lee, *O Helicóptero* (1968), Coleção do MASP.
 Disponível em:
 <http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=480>
 .Acesso em: 20 ago. 2011.....p.56
- Figura 17 - Flávio de Carvalho, *Experiência nº3* (1956).
 Disponível em: <http://cimitan.blogspot.com>
 Acesso em 15 de ago.2011.....p.60
- Figura 18 - Capa do disco *Tropicália ou Panis ET Circenses* (1968).
 Fonte: (foto própria).....p. 72
- Figura 19 - Rubens Gerchman, *A bela Lindoneia ou a Gioconda do Subúrbio*(1966).
 Fonte: (foto própria).....p.75
- Figura 20 - Hélio Oiticica, *Penetrável PN 2 PN3 Tropicália* (1967).

Fonte: (OITICICA e OITICICA FILHO, e FIGUEIREDO,2008:37)....	p.79
Figura 21 - Franz Weissmann, s/ título, (1958), MAM Rio de Janeiro.	
Fonte: (BRITO, 2002: 60).....	p. 80
Figura 22 - Reynaldo Jardim e Lygia Pape, <i>Balé Neoconcreto I</i> (1958).	
Fonte: (BRITO, 2002: 82).....	p. 81
Figura 23 - Ferreira Gullar, poema objeto <i>Lembra</i> (1959).	
Fonte: (BRITO, 2002: 84).....	p. 82
Figura 24 - Espaço cênico Casa Vermelha em Curitiba (2006).	
Fonte: (foto própria).....	p. 84
Figura 25 - Saguão Casa Vermelha (2006).	
Fonte:Fotos 25 a 47 (Alex Santos).....	p. 92
Figura 26 - prcc. 1 Cama Mesa e Banho (2006).....	p. 93
Figura 27 - prcc. 1 Cama Mesa e Banho (2006).....	p. 93
Figura 28 - carão <i>Tropicália Básica</i> Júlio Silveira (2006).....	p. 94
Figura 29 - carão <i>Escada para o Sucesso</i> Andrea Serrato (2006).....	p.94
Figura 30 - carão <i>O Homem Mídia</i> Rogério Halila (2006).....	p. 95
Figura 31 - prcc.2 Cangaço (2006).....	p. 96
Figura 32 - carão <i>O Fluxo das Chaves</i> Rogério Halila (2006).....	p. 96
Figura 33 - carão <i>Carmen</i> Júlio Silveira (2006).....	p. 97
Figura 34 - carão <i>Corisco e Dadá</i> Rogério Halila (2006).....	p.98
Figura 35 - carão <i>Felipe</i> Júlio Silveira (2006).....	p. 99
Figura 36 - prcc. 3 Urbano I Café com Casimiro, Deborah Atherino, Julio Silveira, Andrea Serrato e Rogério Halila (2006).....	p.100
Figura 37 - prcc. 3 Urbano 2 Lenço Invisível (2006).....	p. 100
Figura 38 - prcc. 3 Urbano 3 A Luta contra a Falácia do Café (2006).....	p. 101
Figura 39 - prcc. 4 Memória Arte Infância / Memória Ficção Escola (2006).....	p.102
Figura 40 - carão <i>Vila Lobos</i> Julio Silveira (2006).....	p. 103
Figura 41 - carão <i>Ocularmente Falando</i> Andrea Serrato (2006).....	p. 103

Figura 42 - prcc.5 Neoconcretismo Rogério Halila (2006).....	p. 104
Figura 43 - prcc. 6 Tropicália (2006).....	p.105
Figura 44 - prcc. 6 Tropicália (2006) Rogério Halila, Júlio Silveira Andrea Serrato e Deborah Atherino (2006).....	p.105
Figura 45 - prcc. 6 Tropicália (2006).....	p. 106
Figura 46 - prcc. 6 Tropicália (2006).....	p.106
Figura 47 - Cristine Conde, Estagiária do MON, Deborah Atherino, Rogério Halila, Júlio Silveira Andrea Serrato apresentação do Grupo Há Mais Um <i>Inspiração a dois</i> , no MON Museu Oscar Niemeyer em Curitiba-PR (2006).....	p.106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
-----------------	----

CAPÍTULO 1

ARTE NA MODERNIDADE: POÉTICAS RECORRENTES NA OBRA.....	12
---	-----------

1.1 Princípios da poética na obra <i>Inspiração a Dois</i>	13
--	----

1.1.1 O conhecer.....	13
-----------------------	----

1.1.2 O intuir.....	14
---------------------	----

1.1.3 A sensibilização.....	14
-----------------------------	----

1.1.4 As necessidades.....	16
----------------------------	----

1.2 A poética da relação entre a imagem e a temporalidade.....	18
--	----

1.3 O mapa cênico coreográfico.....	24
-------------------------------------	----

1.3.1 Pré-produção.....	24
-------------------------	----

1.3.2 Produção.....	25
---------------------	----

1.3.2.1 Estudos e a pesquisa do roteiro.....	25
--	----

1.3.2.2 Carões.....	25
---------------------	----

1.3.2.3 Aquecimento corporal.....	25
-----------------------------------	----

1.3.2.4 Dramaturgia na dança contemporânea.....	25
---	----

1.3.2.5 Laboratórios Workshops.....	26
-------------------------------------	----

1.3.2.6 Discussões em grupo com escolhas para construção do espetáculo....	27
--	----

1.3.2.7 Filmagem.....	27
-----------------------	----

1.3.2.8 Procedimentos cênicos coreográficos.....	27
1.3.2.9 Cartas dramáticas.....	27
1.3.3 Pós- produção.....	28
1.3.3.1 Divulgação.....	28
1.3.3.2 Apresentações.....	28
1.3.3.3 Palestras públicas e apresentações em diferentes contextos.....	29
1.3.3.4 Aluguel de aparelhagem.....	29
1.3.3.5 Prestação de contas e relatório final do projeto.....	29
1.4 Poéticas recorrentes: entender o conceito de poética.....	30
1.5 Poética da dialogia com a estética.....	32
1.6 A convergência da poética declarativa com a história da arte.....	37
1.7 A obra de dança conversa com a história das artes visuais do século XX	43
1.8 A linguagem do corpo dialogia com as artes visuais.....	51
1.9 A poética inserida na performance.....	57
1.10 Poéticas ambientais nas artes plásticas contemporâneas.....	61

CAPÍTULO 2

NEOCONCRETISMO E TROPICÁLIA ENQUANTO DIALOGIA NA CRIAÇÃO DANÇA-PERFORMANCE.....64

2.1 Articular a criação na dança-performance: percurso da obra.....	65
2.2 Práticas de aproximação na dança contemporânea.....	69
2.3 A desestabilização da cena pela obra em dialogia.....	73

CAPÍTULO 3

AS AÇÕES CÊNICAS COREOGRÁFICAS NO ESPETÁCULO *INSPIRAÇÃO A DOIS*.....83

3.1 A poética inacabada e a estrutura da composição.....84

3.2 A pesquisa como poética: a conversa entre temas e linguagens.....85

3.3 Princípios da poética declarativa no projeto *Inspiração a Dois*.....89

3.3.1 O princípio organizador segundo a definição de Schumann.....89

3.3.2 Intersemiticidade.....89

3.4 Roteiro de espetáculo *Inspiração a Dois*, procedimentos cênicos
coreográficos e performances.....91

3.5 Outros modelos de descrição dos procedimentos cênico
coreográficos.....107

3.6 Novo conceito de companhia de arte de dança.....108

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....114

BIBLIOGRAFIA.....117

INTRODUÇÃO

Caminhando contra o vento
Sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Alegria Alegria, Caetano Veloso 1968

Esta dissertação discute o aspecto de criação na dança contemporânea que em seu processo criativo tem na teoria da formatividade, no construtivismo e na estética da tropicália sua fundamentação e aproximação de análise. A característica de um procedimento que se inclui na modernidade da arte e na formatividade como Pareyson (1993:31) expõe é que o exercício da formatividade se encontra presente em todas as atividades humanas e também nos informa que “ [...] em todo ato de formar há implícito a invenção do modo de fazer.” Constituem os eixos de análise nesta empreitada os princípios tidos como diretrizes da modernidade segundo Duve (2003:101) “ [...] o modelo da Bauhaus criatividade/ meio/ invenção substituído na pós-modernidade por atitude/ prática/desconstrução” que já estão sendo revisados uma vez que a segmentação e a funcionalidade que a sociedade de informação impõe nos coloca paradoxos enquanto valorização da mera atitude ao invés da subjetivação artística.

A estrutura do espetáculo de dança e performance *Inspiração a Dois* no qual os movimentos se processam, em criação instantânea ou improvisação, sobre um roteiro pré-definido denominado procedimento cênico coreográfico é também composta de performances individuais criadas pelos intérpretes do elenco. Na fase de produção do espetáculo a construção das cenas se deram a partir de: pesquisa bibliográfica sobre o Neoconcretismo e a Tropicália; jogos dramáticos criativos do corpo sobre ideias de

presença e memória no espaço da cidade; reação ao corpo do estrangeiro no espaço público; e ainda a dialogia com outras linguagens artísticas.

A obra de dança *Inspiração a dois* formou um léxico durante o processo criativo que abrange vários conceitos e aqui apresento dois como parâmetros comparativos: o de mapa cênico coreográfico e o do procedimento cênico coreográfico. O primeiro é o mapa geral da concepção da obra com as fases de produção, criação e apresentação, o segundo é o roteiro de apresentação o qual estabelece a sequência e nomeia as cenas coletivas do espetáculo. Cada procedimento coreográfico obedece a uma determinada elaboração de imagens e oferece ao intérprete meios de concentração no argumento, na atmosfera e na dramaturgia das cenas. O mapa cênico coreográfico consiste no desmembramento das etapas do processo criativo pré-produção, produção, apresentação e pós-produção assim fica estabelecida a estrutura do trabalho como um todo, envolvendo o cotidiano dos artistas, técnicos, produtores e administradores; já o procedimento cênico coreográfico é o guia da performance para o intérprete, é o roteiro para a inteligência da sequencialidade das etapas em cada cena, este segundo conceito é mais amplamente discutido neste estudo crítico. Vai ser utilizada a abreviatura prcc. para procedimento cênico coreográfico no texto devido a grande recorrência do termo.

A experiência da criação da obra *Inspiração a dois* produzida em 2006 em Curitiba envolveu a hibridização de linguagens e teve como temas: a *Tropicália* enquanto movimento artístico de música que fez uma reavaliação e resgate da cultura popular brasileira ao propor novos temas da brasilidade inserindo tanto os aspectos da modernidade como da tradição popular, dentro de uma perspectiva de cultura de massa, contudo elaborou um conteúdo crítico e alegorias sobre a tradição e a modernidade brasileira e internacional; o *Neoconcretismo* movimento das artes visuais reviu os parâmetros do concretismo ao dar um caráter de significação e subjetividade às obras obedecendo a materialidade construtiva mas sem o rigor da forma pura geométrica; e a crítica ao Etnocentrismo conceito que serviu para as multifacetadas proposições durante os ensaios no processo de criação. Estes três grandes temas desencadearam os seis procedimentos cênicos coreográficos, estes podem ser entendidos como guia para a leitura desta obra de dança.

O roteiro para improvisar difere de uma partitura convencional de música assim como dos sistemas de leitura do movimento codificado em dança como a

Labanotation ou o método Feuillet. A abordagem deste conceito de procedimento cênico coreográfico se refere ao método encontrado e adotado para a criação da obra de dança *Inspiração a dois*. Além destes procedimentos coreográficos fazem parte do espetáculo dez performances individuais em que há interatividade com o público, estas performances seguem a ideia de colaboração entre os artistas, pois cada uma tem a assinatura do intérprete que a criou, tanto em termos de movimentos, dramaturgia, espacialidade, sonoplastia e figurino, toda a criação contou com discussões em grupo sobre a estruturação da montagem.

A dinâmica de conceitos partiu tanto dos estudos bibliográficos quanto dos questionamentos em equipe, teve na racionalidade e na expressão artística os objetivos maiores e se fez a opção de revisão dos movimentos brasileiros artísticos dos anos sessenta *Neoconcretismo e Tropicália*, estes tem referências nas vanguardas como Cubismo, Suprematismo Russo, Concretismo e da Semana de Arte Moderna no Brasil em 1922; assim fundamentou-se a pesquisa que gerou esta obra.

Houve recortes específicos para diferentes espaços onde ocorreram apresentações, estas em locais diversos em Curitiba como: espaço cênico, museus, escolas públicas e centros de educação especial. Dá-se relevância à intercomunicação no processo criativo de linguagens diferentes para a elaboração de um projeto criativo de performance, ou de dança contemporânea tanto ao vivo como em outras interfaces.

A pesquisa adotada neste recorte de atualização de uma obra de dança é o de pesquisa qualitativa dentro do enfoque hermenêutico-histórico da epistemologia que tem sua ênfase no sujeito não havendo a separação entre o objeto e o sujeito. O pesquisador pode assim configurar a partir de sua percepção do objeto uma interpretação. “As principais características dos métodos qualitativos são a imersão do pesquisador no contexto e a perspectiva interpretativa de condução da pesquisa” (KAPLAN & DUCHON apud DIAS, 2000:1). Este trabalho ao invés de observar reproduções pictóricas de grupos dançando ou pessoas pousando em atitudes de dança enquanto estilo de passos homogeneizados, tem a intenção de aprofundar a reflexão sobre: a motivação da equipe, a pesquisa que embasou a criação e os meios de construção dos procedimentos cênicos coreográficos, estes aspectos são capazes de situar o contexto de reflexão e a convivência onde os artistas produziram a obra de dança, e refletem também a aproximação com os movimentos *Neoconcreto* e a

Tropicália, no caso deste enfoque nos aspectos artísticos e culturais na modernidade, ambos movimentos mantiveram unidos diversos criadores que tinham suas produções individualizadas na área das artes visuais, da poesia e da música.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí compõem - carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice, compondo um ritual de devoração. (FAVARETTO, 2007, p.78)

As linguagens artísticas citadas no texto desta dissertação com signos próprios podem ser elencadas em grandes áreas e em alguns casos desmembradas em categorias específicas como: dança: dança-performance e dança-teatro; artes visuais: pintura, desenho, escultura, cerâmica, gravura, assemblage, performance-visual, instalação, happening, cenografia; teatro: teatro-performance, teatro-físico; literatura: poesia, cordel, romance, romance-histórico, biografia; arquitetura; paisagismo; fotografia; audiovisual: cinema, videoarte, documentário; música: música-incidental, música popular brasileira, música-instrumental, música erudita; circo; performance; novos meios: arte digital, web-arte e arte eletrônica. Detectam-se nas cenas do espetáculo linguagens que são privilegiadas definindo as poéticas com algumas das categorias como aqui são apresentadas. Ao reunir mais de uma linguagem como é o caso da dança-performance que envolve elementos do audiovisual, das artes plásticas, da dança, do teatro, da música e da literatura há a caracterização de linguagem híbrida.

Henry James diz “ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura” (RIBEIRO, 1999:130). Esta condição de entrar no universo do particular do íntimo e pessoal, nas agruras e nos prazeres singelos de cada um, numa equânime valência dos gêneros, é uma postura dialética sem exclusão que a arte da dança contemporânea assume em algumas poéticas, ao propor que os intérpretes criem cenas a partir de suas visões de mundo codificando o novo a partir das linguagens apropriadas no seu ato criativo.

O ato de atuar tem a presença do intérprete na dança-performance remetida ao espaço dialético, onde a presença é efetiva e reconhecível, gerada por distanciamento e interação nas situações de performance e de objetivação para com o roteiro nos

procedimentos cênicos coreográficos. A crítica trata da forma como se processa a emissão do tema para que possa gerar o entendimento. A imagem se torna reconhecível pela expressão, a leitura de mundo é questionada e não pode ser tratada como ato de voyeurismo pois ao articular diferentes aproximações pelo contato sensível e intelectual através de interações lúdicas confrontam-se as ideias que foram geradas em equipe de criação, estas se transformam em alegorias que ao serem reunidas em símbolos codificados geram novos sentidos.

O estudo do símbolo e significado é um ponto inicial da filosofia e não um derivado de premissas cartesianas, humeanas ou kantianas; e o reconhecimento de sua fertilidade e profundidade pode ser alcançado a partir de várias posições, embora seja fato histórico que os idealistas o alcançaram primeiro e nos deram a mais esclarecedora literatura sobre simbolismos não discursivos mito, ritual e arte. (LANGER, 2004, p.8-9)

O cotidiano dos ensaios e dos intérpretes serviu como base de pesquisa para as experiências de criação, envolveu a repetição de exercícios dentro de uma metodologia para se construir a obra que organizou-se em poética. A equipe de produção do projeto pode ser dividida em: intelectual-artística, técnica-operacional, administrativa-comercial. Da interação da equipe formou-se o substrato da pesquisa, um compromisso que aproximou as poéticas através da produção e administração burocrática numa união afetiva permanente.

O resgate do ambiental da cidade de Curitiba e das memórias individuais através de gravações externas em vídeo geraram aproximações tanto sociológicas, históricas e culturais como arquitetônicas com a realidade e embasaram as configurações espaciais em dança e nas performances e apontaram o compromisso de reverter o medo da realidade pelo reconhecimento de espaços humanizados na cidade e de crítica ao etnocentrismo. A poética emotiva criada neste espetáculo se propôs a ser uma retórica de combate subjetivo ao condicionamento cultural em termos de espacialidade e de linguagem pura sem ser enunciativa de exclusão ou valorização diante de linguagens tradicionais.

As diversas cenas escolhidas para os diferentes locais de apresentações como espaços alternativos: sala de exposições no museu, pátio de escola e mesmo no local das apresentações noturnas na Casa Vermelha proporcionaram formas instigantes de interações. No Espaço alternativo da Casa Vermelha para indicar os deslocamentos e

interações, diferentes meios foram utilizados como pistas, tais como: sorteios; informações transmitidas por sinais gestuais, painéis com imagens que contavam a trajetória dos ensaios denominadas Cartas Dramáticas, vídeos contendo a evolução do processo de criação e cartões coloridos apontando as performances onde ocorreria a interação de público e elenco.

A partir da observação e a representação do mundo após saltar do ônibus ou trem num ponto qualquer da cidade formou-se a primeira cena do espetáculo. Resgatada esta lembrança, apresenta-se o mundo com todas as leituras e afetos pela dança em situações de sincronicidade. Esta é uma chave de leitura da obra *Inspiração a Dois*.

O espetáculo é dividido em seis prcc. e dez performances individuais.

No espaço Casa Vermelha havia a variação de linguagem, com o início das dez performances individuais que foram denominadas Carões, estes com temas diversificados nos quais eram efetivadas divisões da audiência em grupos que itineravam simultaneamente por diferentes espaços. Em cada espaço com seu grupo específico acontecia uma performance e ao terminar a performance reuniam-se os grupos que assistiam juntos aos procedimentos cênicos coreográficos, estas alternâncias e deslocamentos pelo espaço ocorriam em vários momentos da apresentação que tinha duração em torno de duas horas. Em espaços de escolas e museus o roteiro sofria cortes para adaptar-se ao tempo de apresentação e público ao qual era dirigido o espetáculo.

A apresentação cênica faz assim a convergência de diversas ações dramáticas: representação-apresentação, depoimento-ficção, realidade-imaginação. As ações têm um mesmo objetivo que é despertar a reação percepto, memória intelectual e emocional tanto pela ideia que a estrutura propõe como pelos deslocamentos e mudanças de ângulo de visão que se tem das diferentes cenas tanto dos prcc. como dos carões. Esta é a elaboração estética designada experiência do sensível onde a reação do público é a condição da existência da obra.

Noel Carroll define estética da seguinte forma:

Se entendermos ‘estética’ como um termo que indica ‘relativo ao observador’ ou ‘relacionado com o receptor’, há pelo menos uma distinção possível entre ‘estética’ e ‘arte’. Em princípio, poderia imaginar-se uma

teoria da arte sem referências ao objeto artístico e à sua função sem aludir a um público. Talvez os povos pré-históricos vissem o que hoje chamamos arte - bisontes pulando em pinturas rupestres de grutas neolíticas-como dispositivos mágicos, que povoariam os seus territórios com abundância de caça. Talvez o importante para eles não fosse a experiência que as imagens proporcionavam aos espectadores, ou as propriedades que lhes disponibilizavam, mas a função do objeto para sua sobrevivência. Se houve uma teoria pré-histórica da arte, talvez tenha identificado a arte como uma espécie de tecnologia. (Carroll, 2010, p.179)

Os espectadores podiam selecionar as performances que desejavam assistir e o local de onde queriam visualizar o espetáculo, a itinerância pelo espaço permitia que o público se sentisse livre para ficar em pé ou sentado para assistir as cenas. Esta característica de movimento itinerante na apresentação permite que a fruição fique aberta, tanto da obra como do ambiente, fica implícita a aproximação com a arte informal, o fundo e a forma da cena se tornam opções e oferecem possibilidades de recortes bastante subjetivos criados pela movimentação dos corpos tanto do elenco como do público, se bem como pelos efeitos visuais de figurino, iluminação e da arquitetura da sala de apresentações. O espaço se modificava constantemente na recepção devido aos fatores tanto de acomodação como de percurso itinerante, a cada cena esta ia se reconstruindo, assim aconteciam novas percepções da obra, do espaço e do outro.

O desenvolvimento da obra com performances simultâneas pelos espaços do teatro iniciavam-se no saguão de acesso, onde o espectador escolhia entre duas possibilidades de roteiros de performances individuais incluídas na obra, eram disponibilizados quatro cartões com cores diferentes que definiam os percursos distintos. Esses momentos de divisão do grupo eram alternados com momentos em que todo o grupo assistia aos prcc. dançados pelo elenco em conjunto.

Promover a interação ao tornar explícita em alternadas cenas dança e performance que remetiam a dados ficcionais e dados presenciais numa dialética da criação na obra artística, foi o partido tomado na obra *Inspiração a Dois*.

A linguagem corporal nas danças étnicas propõe movimentos significativos de coesão social, a dança-performance revela outro aspecto cultural, tem projeção da escala humana em grupo e individual em dimensões variadas. Ao explicitar e resgatar laços identitários que se apoiam em dados e metodologias que traduzem

experiências concretas estudadas e testadas durante vários debates e aproximações por tentativas lógicas, e algumas intuitivas, define-se uma ontologia em que a presença do intérprete se consolida quando há interação com o público.

A nova ontologia parte da afirmação de que estamos no mundo e de que o mundo é mais velho do que nós (isto é não esperou o sujeito do conhecimento para existir), mas, simultaneamente, de que somos capazes de dar sentido ao mundo, conhecê-lo e transformá-lo. (CHAUÍ, 2011, p.258)

Heidegger discorre sobre a metafísica segundo o conceito de mundo e de conhecimento através da análise da Crítica da Razão Pura de Kant com as definições de intuição e de pensamento diz que a essência do conhecimento é a intuição e todo pensamento como meio tem por finalidade a intuição. “Sabemos que ele diz: o conhecimento é determinado por intuição e pensamento. O conhecer finito não é apenas intuição como sensibilidade, mas também é dependente do pensar” (HEIDEGGER, 2009:279). Imaginar significa criar para si uma imagem de um gênero tal qual que essa visão seja formada por nos mesmos (Ibid., p. 288). A intuição tem o caráter da receptividade, intuição é sempre um deixar que algo se dê (Ibid., p.382).

Esta pesquisa está estruturada em três capítulos no capítulo 1 intitulado **Arte na Modernidade – Poéticas Recorrentes nas artes visuais e na dança**, apresentam-se diferentes aspectos do conceito de poética e trabalha-se sobre alguns artistas na história das vanguardas nacionais como os modernistas e os construtivistas brasileiros, e também alguns artistas estrangeiros são discutidos enquanto formuladores de rupturas de poéticas em relação ao academicismo e ao pós-modernismo.

No capítulo 2 **Neoconcretismo e Tropicalismo enquanto dialogia na criação dança-performance**, discute-se a influência na cultura brasileira destes movimentos artísticos nos anos sessenta. São apresentadas referências históricas que foram desencadeadoras da linguagem híbrida que estruturou a espetáculo *Inspiração a dois*. As linguagens da performance e de dança fazem nascer a poética do uso desestabilizado do espaço pela forma de itinerância e divisão do público que assiste a partes diferentes em alguns trechos da apresentação. Aqui o espaço é tratado como internalização e configuração pessoal do observado.

A discussão dos temas do roteiro da obra que surgiu de desmembramentos do grande tema *Tropicália* e *Neoconcretismo* e o interesse em aspectos da internalização e da escuta corporal do intérprete é evidenciada.

No capítulo 3, **As ações cênicas coreográficas no espetáculo *Inspiração a Dois***, analisam-se as cenas do espetáculo a partir de uma metodologia de pesquisa descritiva dos procedimentos cênicos coreográficos e de algumas performances. Ao mapear a sequência das cenas fica implícito o processo de criação da *Companhia de dança Há mais um* e a assertividade do grupo ao gerir suas questões artísticas e particularidades de linguagem. Este mapeamento tem entre outras características apontar as relações da metodologia de natureza exploratória empregada para unir as diferentes linguagens tanto cênicas como dança, performance e teatro como de multimeios envolvendo vídeo-cenografia e vídeo-documentário. Durante a criação da obra *Inspiração a Dois* houve a filmagem de locais escolhidos na cidade que transmitiam estranhamento e memórias, estas ajudaram a interpretar a cidade de Curitiba através dos percursos que cada bailarino efetuava no seu cotidiano.

Os procedimentos cênicos coreográficos são numerados de 1 a 6, cada qual possui um título a saber: prcc. 1- Cama Mesa e Banho, prcc. 2- Cangaço, prcc. 3- Urbano 1 Urbano 2 e Urbano 3, prcc. 4- Memória Arte Infância / Memória ficção Escola, prcc. 5- Neoconcreto, prcc. 6- Tropicália. As performances foram apelidadas de cartões e são em número de dez. Durante o processo de criação as cenas surgiram a partir de pesquisas em : laboratórios de sensibilização pelas sensações das formas e cores, aulas de consciência corporal, improvisações de movimentos sob estímulos musicais, depoimentos orais e escritos ocorridos durante os ensaios para resgatar memórias, e as interpretações individuais de temas selecionados pelo diretor e pelos intérpretes criadores.

A confluência entre linguagens é apresentada em termos de apresentação cênica em dança-performance envolvendo direta ou indiretamente referências de: dança, performance, escultura, pintura, vídeo, figurino, cenário, teatro, arquitetura, literatura, cinema e música.

Neste estudo parte-se de princípios configurados nos textos: *A Obra aberta* de Umberto Eco, *Os Problemas da Estética* de Luigi Pareyson, e *Crítica da Modernidade* do sociólogo Alain Touraine, e o artigo *Quando Forma se Transformou em Atitude* de Thierry de Duve para o processamento das análises

críticas de aproximações com o espetáculo com seus seis prcc. onde diversos processos de simbolizações construíram as cenas. Diferentes formas de pesquisar foram desenvolvidas durante o processo de construção a saber: intuições, sensibilizações da forma geométrica e da cor estimulando o movimento abstratamente, estudos sobre a história política e cultural do Brasil, história da evolução da arte no Brasil desde as vanguardas e filmagens da cidade.

Por último cabe destacar as cenas prontas que cada um dos dançarinos individualmente apresentava, origem dos cartões esta era a denominação que o elenco dava às performances elaboradas por cada um dos três participantes do elenco de dançarinos. O material dos cartões era elaborado livremente em casa e serviam como aquecimento para cada dia de ensaio, após o dançarino-intérprete apresentar sua cena em caráter de experimento, havia uma conversa onde o seu material era submetido à análise crítica pela equipe do projeto, a cada dia era apresentada uma cena de apenas um dançarino. Os cartões se transformaram nas dez performances individuais apresentadas no espetáculo.

Os laboratórios dramaturgicos geraram experimentos corporais e não necessariamente cada experimento entrou no prcc. ao qual seu tema pertencia, como foi o caso do experimento sobre a Bossa Nova, movimento anterior ao Tropicalismo, e que serviu para a elaboração da cena do prcc. Cangaço. Devido ao caráter da languidez percebida na música se associou ao ritmo lento e constante aqui referindo-se ao calor do interior do nordeste do Brasil. O tratamento das manifestações corporais dos laboratórios foi assim esboçando a cena. Os ensaios e os laboratórios de sensibilização constituíram o material de construção da obra de dança. A aproximação com a linguagem da dança formada para o espetáculo e a aproximação com outras linguagens e a história da arte constituem assim uma filosofia analítica.

Vemos assim o esforço da filosofia analítica colocar-se por trás da obra, não em seus 'fundos' ou seus abismos inconsciente, mas dentro dos pressupostos lógicos, constitutivos de sua identidade de objeto singular entre todos os outros objetos do mundo. (COUQUELIN, 2005 p.121)

Como se auferem significados artísticos na linguagem, como atua efetivamente é a questão da análise como filosofia analítica segundo Couquelin.

Essas duas propriedades – simbolização e exemplificação são suficientes para identificar uma obra como sendo de arte. (a exemplificação é a interpretação metafórica de uma qualidade expressiva pertencente à obra; o trabalho conceitual que realizamos para fazer a distinção entre uma obra que é e outra que não é consiste em apresentar à vista a simbolização e colocá-la se exemplificando na obra). (COUQUELIN, 2005, p.122)

Antonio Gramsci ao tratar da influência da ópera lírica no século dezenove na Itália diz que esta forma melodramática desenvolveu uma sensibilidade enfática e pomposa no povo italiano, diversa da influência que o romance proporcionou em outros povos da Europa na mesma época.

Assim o gosto estético formou-se não através da ação profunda e íntima desenvolvida pela leitura, mas mediante a exterioridade superficial e vazia das manifestações públicas (dos tribunais, da igreja, das orações fúnebres e dos espetáculos. (PERNIOLA, 1998, p.131)

A consciência geral do processo artístico está contextualizada na mídia de difusão da obra. O vídeo é uma das mídias que rompe com separações de linguagens e hierarquias e que tem sua inserção no panorama artístico intelectual contemporâneo das produções das artes cênicas assim como nas instalações. O que nas artes instituídas se categoriza como popular, nas proposições intermediáticas se apresenta como ambivalência e ocorre a superação desta categorização bastante distante do que é reconhecido como pós-moderno, onde as fronteiras entre erudito e popular ficam dissipadas. Acompanha junto com esta dissertação em apêndice o vídeo da apresentação editada da estréia do espetáculo, gravada na Casa Vermelha, ocorrida em 22 de julho de 2006 em Curitiba.



CAPÍTULO 1

Arte na

Modernidade: poéticas

recorrentes na obra

Eis o que estamos tentando fazer: reunir um poema, uma melodia e uma dança, de modo que não se escute a música, veja a dançarina ou ouça o poeta, mas se viva na cena e no pensamento o que eles estão expressando. (Isadora Duncan apud ROSEMONT, 1985, p.52)

Sou contra o salão de maio. Sou contra o salão de maio porque teria vontade de protegê-lo com a inteligência, com meus braços, com meu dinheiro. A inteligência, gato comeu; meus braços estão prá lá de exaustos, dinheiro, sou pobre. Sou favorável ao salão de maio porque diverte desinteressadamente e não tem medo de errar. Se me diverte desinteressadamente, é arte. Se é arte, procura a expressão. Se procura a expressão, não tem medo de errar. Só não sou é indiferente ao salão de maio. Mario de Andrade apud ALMEIDA, 1976, p.95)

Foto: Mario de Andrade e Anita Malfatti

1.1 Princípios da poética da obra *Inspiração a Dois*

As análises das diversas poéticas recorrentes nesta dissertação sobre o projeto *Inspiração a dois* perpassam cinco décadas. A análise inclui os temas desde o *Neoconcretismo* cujo manifesto foi publicado em 1959, depois a *Tropicália* que eclodiu com o lançamento do disco *Tropicália* em 1968, as referências são pautadas no espetáculo cujas apresentações se deram em 2006 em Curitiba e nos estudos de 2009 a 2011 quando analiso teoricamente o processo criativo da obra de dança relacionada à modernidade. O conceito de poética inacabada que envolve interação de equipe para a construção da obra e permite a performance dialogar com a dança denota tanto a opção pela linguagem híbrida como o referencial da história da arte.

Partir do princípio de que o contínuo da investigação da poética declarativa no espetáculo *Inspiração a dois* teve seus motes nos seguintes aspectos filosóficos: o conhecer, o intuir, o sensibilizar, o necessitar, todos esses conceitos geraram as questões: sobre o reconhecimento de como se habita a cidade, a crítica ao etnocentrismo, o resgate da memória pessoal dos intérpretes, a revisão da cultura brasileira e a conversa com as artes visuais, assim a abrangência da pesquisa se estruturou.

O paradigma da dança enquanto linguagem cênica foi expandido ao reconhecer estruturalmente pontos convergentes entre as artes visuais e a dança. O novo e a carpintaria dramática como fomento à atenção na arte brasileira dos séculos XX e XXI, são colocadas pela poética em cenas ora improvisadas ora coreografadas e também com ações definidas a priori, todos estes meios obedecendo ao roteiro do espetáculo.

1.1.1 O conhecer

Os desfechos eram estruturados durante a ação, a inserção do público gerava uma dinâmica de pertencimento na excursão pelos percursos propostos à plateia ao mesmo tempo desestabilizava a recepção linear e diacrônica ao intercalarem-se performances, dança e projeção de vídeos. O pensamento artístico da obra cênica em que a dialogia se faz pela memória, flexibilidade gerada pelo improviso. e tem pelo

estudo as apropriações de outras criações artísticas fizeram a obra propor uma relação diagonal entre a equipe e com a audiência durante as apresentações.¹

1.1.2 O intuir

Ao criar e expressar pelo revisado e ser questionada a noção de assinatura ao dar autonomia aos intérpretes-criadores na construção da poética do espetáculo, ocorre a opção da formatividade da linguagem híbrida, vem à tona a discussão das noções de: apresentação, representação, da imaginação, da abstração e da materialidade, mas sem perder de vista as motivações e as condições econômicas que definiram os parâmetros iniciais da pesquisa do projeto cênico. Houve além dos temas outros fatores que entraram nas premissas da criação, o fator decisivo e que definiu os parâmetros de produção foi o fato de ter sido contemplado com a lei de incentivo cultural da prefeitura municipal de Curitiba, este fator definiu o tamanho da equipe e o tempo de duração do projeto. A reflexão estética, nestas condições se consolidou pelo constante e direto contato entre equipe de criação, produção e administração, cada equipe fomentou afetivamente o projeto.

A pesquisa dos movimentos artísticos culturais, os ensaios e as apresentações ocorreram em 2006 em Curitiba. A produção local curitibana é a contingência que definiu a poética pois cada artista que a construiu residia em Curitiba. A criação tinha a discussão envolvendo o resgate da cultura brasileira que teve as preocupações com a identidade e a transformação da linguagem das artes visuais, da música e assim projetaram uma mudança de comportamento do público acostumado a visualidade concreta ou a tradicional figuração ou a abstração na pintura, as novas proposições neoconcretistas queriam mudar os suportes como meio de atingir o espectador rompendo os padrões de recepção e assim também em música o samba canção, a bossa nova, o iê iê, iê viriam a ser questionados pela nova forma de expressão que envolvia mudanças de comportamento; todos estes temas eram imperativos na cultura da época no início dos anos sessenta no Brasil.

1.1.3 A sensibilização

Construir o mapa da cidade durante o processo de criação e apresentá-lo à plateia é a validação do esforço e tem o caráter identitário, pois a revisão fica

¹ A relação diagonal é aquela em que não se posiciona de antemão o espectador num determinado espaço para observar a cena, nem tampouco o intérprete se desloca com locais fixados rigorosamente pelo espaço, o mapa da cena é construído pela tensão que é convergida durante cada apresentação.

registrada em específicos pontos simbólicos em imagens apresentadas ao público. Há convergência do espectador assim como da equipe de artistas. Durante os vários percursos executados na apresentação, a obra deixa de pertencer somente ao artista, pois tanto a arquitetura, as emoções suscitadas e os recorrentes *insights* das performances dão um contínuo criar tanto em espacialidade como em dramaturgia. As reconfigurações que se processam durante a apresentação dão aos sentidos a *gestalt* da obra em tempo presente, além de intensificar a noção de coautoria.

A imaginação e a criação em arte até atingir sua forma de expressão e configuração estética é uma determinação criativa validada pela cultura. A definição de cultura para Laurent Fleury no sentido antropológico engloba maneiras de sentir e pensar de um grupo social, na sociologia três sentidos de cultura são distinguidas: “a cultura como *estilo de vida*, a cultura como *comportamento declarativo* e a cultura como *corpus de obras valorizadas*”².(Passeron apud FLEURY, 2009:14 grifo do autor)

Em um diálogo entre Sócrates e o sofista Hípias de Élis, que tem por assunto o belo. “E não será também graças ao belo que todas as coisas belas são belas”(PLATÃO, 2000:61). Nos textos de Protágoras e Górgias há o ataque à um personagem eminente sofista por Platão. Em Hípias Maior, Hípias é tido como enciclopédico e que visa apenas o ideal prático da realidade. É preciso lembrar que para um grego, o belo não é apenas um valor estético; a beleza possui uma dimensão moral. Sócrates em diálogo com Hípias mantém um tom irônico e tem grande dificuldade em explicar-lhe as diferenças nas questões de universalidade do belo, pois Hípias dá exemplos bastante específicos de beleza. Hípias ao perceber da necessidade de abstrair deixa-se conduzir a cada observação crítica de Sócrates. O recurso no texto é sugerido por Sócrates, que há uma terceira personagem que não aceita o fim de uma explicação sem colocar um porém. O diálogo entre ambos envolve o caráter hedonístico da beleza. “[...] reside em associar pela primeira vez, o aspecto visual e o auditivo: é como diz Gube, ‘um avanço sobre a beleza homérica, que quase sempre faz apelo à vista’.” (PLATÃO, 2000: 40)

² Jean-Claude Passeron, “Figures et contestations de la Culture: légitimité et relativisme culturel”, em *Le raisonnement sociologique* (Paris: Nathan, 1991), pp. 324-334.

Ora do mesmo modo nos referimos também a totalidade do corpo: falamos num << belo físico>>, se ele se presta a corrida e à luta, como falamos em geral da beleza dos animais, sejam eles potros, galos ou codornizes. Ou ainda da beleza dos utensílios, dos veículos, tanto terrestres como marítimos- caso dos barcos e das trirremes, dos instrumentos mais variados que se utilizam na música e nas restantes artes: enfim, se queres, das ocupações e das leis. A tudo isso aplicamos o epíteto de ‘belo’ segundo o mesmo critério: para cada coisa tomamos em conta a sua natureza, feitura e estado de conservação, e àquela que é útil, consoante o seu processamento, os fins em vista e as circunstâncias, chamamos bela; feia, pelo contrário, à que em nenhuma destas perspectivas revela utilidade. Não te parece também que é assim, Hípias?(PLATÃO, 2000, p.83)

Com esse uso não estético do termo coincide o testemunho de Xenofonte, que, em muitos passos fundamentais, parece subscrever um conceito pragmático do belo, por ele atribuído ao Sócrates histórico: o belo como tal não existe, define-se apenas em função da ‘utilidade’ (chreia), do ‘apropriado’, (prepon), ou do ‘bem’ (agathon)³.

(Xenofonte apud AZEVEDO, 2000, p.37)

1.1.4 As necessidades

A arte (Techne) é transformação e projeção, expressão e conflito, criação e conhecimento. Na ação (práxis) e na fabricação (Poiesis) efetiva-se a sua busca por comunicação e manter-se como linguagem: todo objeto estético constitui um signo que comunica pensamentos e sentimentos que suscitam ideias, emoções e sensações dentro deste âmbito pode causar ao espectador prazer, desconforto e reflexão tanto pela exaltação quanto pela crítica à realidade. Nota-se que a preocupação com a função da arte percorreu a filosofia desde a época de Platão no Hípias maior a questão dos aspectos morais e sociais do belo foram bem discutidos e chega-se a conclusão que o belo é carregado de complexidade.

Por outras palavras, em oposição a um belo estético, isto é, sensualista e individualizante, centrado na noção subjetiva de prazer ou deleite que os ‘objetos belos’ suscitam, encontramos um belo não estético, que congloba valores sobretudo externos- morais e/ou sociais – na continuidade da conhecida fórmula *kalos kai agathos*, que em língua grega adoptou para exprimir o seu ideal de perfeição social e espiritual. (PLATÃO, 2000, p. 37, grifo do autor)

³ E.g. Memoráveis III.8.4.

Há no contingente artístico contemporâneo a abstração e a interpretação. Ao aproximar-se do objeto a forma se torna contundente ao sujeito, que ao realizar abstrações enquanto espectador digere-o fluindo em seus pensamentos as imagens. Na década de sessenta a arte performática norte americana e europeia foi influenciada pelo movimento anti-arte Fluxus. A renovação conceitual pelos procedimentos de jogos, coleções de objetos do dia a dia, caixas games conceituais, iniciou-se em 1960 reunindo diversos artistas plásticos e músicos em: manifestos, ações urbanas com demonstrações de pôsteres na rua, ações de sabotagem a eventos culturais, concertos-performances de música. A cooperativa Fluxhouse foi fundada por George Maciunas em Nova York em 1965.

Um sistema de arte doentio que havia sido reduzido a uma diversão burguesa deveria ser reduzido pelo senso de humor drástico, ilogismos e anticlímax reducionistas. Relativamente anônimo, o trabalho resultante deveria esvaziar o vanglorioso egoísmo da profissão artística. Na análise marxista de Maciunas, o trabalhador produtivo se tornaria ativo por conta própria apenas após uma jornada de trabalho de oito horas. Então entre 5 e 10 da noite, ele ou ela assumiria a luta contra artistas e colecionadores ociosos e improdutivos em nome do Fluxus.”⁴ (Maciunas apud KELLEIN, 2002, p. 54)

(...) Os da ‘anti-arte’ estão dirigidos principalmente contra a arte como profissão, contra a separação artificial entre artista e plateia, ou criador e espectador, ou vida e arte; é contra as formas ou padrões artificiais ou métodos da própria arte; é contra o sentido de propósito, de forma e de significado da arte. Antiarte é vida, é natureza, é verdadeira realidade é um e todo. A chuva é antiarte, o burburinho da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, o voo de uma borboleta, ou movimentos de micróbios são antiarte. Eles são tão lindos e tão dignos de serem percebidos quanto a própria arte. Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo concreto que o cerca (de ideias matemáticas à substância física) da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’.⁵ (HENDRICKS, 2002, p.90)

Segundo Puls (2006: 13) “Toda obra de arte é um signo, mas nem todo signo é uma obra de arte.”

⁴ George Maciunas para Thomas Shimt, 1964 in Jon Hendricks, ed., fluxus etc/ Addenda II, the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, baxter Art Gallery/California Institute of technology. 1983, 166 f.

⁵ Versão de um ensaio manifesto de George Maciunas(1931-1978) , lido por Arthur C. Caspari em alemão, concerto fluxus chamado Apres John Cage, Wuppertal, Alemanha Ocidental, 9 de junho de 1962. [...]. O texto publicado aqui foi transcrito de um microfilme do archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

O homem é o objeto específico da arte, ainda que nem sempre seja o objeto da representação artística. Os objetos não humanos representados artisticamente não são pura e simplesmente objetos representados, mas aparecem em certa relação com o homem; ou seja, revelando-nos não o que são em si, mas o que são para os homens, isto é, humanizados.⁶ (A. S. Vázquez apud PULS, 2006, p.13).

1.2 A poética da relação entre a imagem e a temporalidade

Alguns tópicos possíveis de análise, são os resultados obtidos e desencadeados pela construção dos prcc. e performances no espetáculo, as cenas elaboradas levam ao espectador as informações e simbolizações por meio de imagens projetadas em vídeo causando um distanciamento do ambiente e configurando os conceitos de temporalidade presente, passado, de espaço íntimo e espaço público. Existem estratégias adotadas por grupos para dar acesso ao processo de criação do público antes de apresentações através de cadernos de anotações exibidos nos saguões de teatro, fotografias projetadas, narrações em *off*, memoriais apresentados como distanciamento da ação cênica, estes dispositivos determinam novas temporalidades à obra.

Os gestos adotados assim como os dispositivos de cenário, figurino e objetos constituem-se em signos, que determinados em agrupamentos servem para compor a poética; neste caso a energia ao envolver-se qualitativamente com ideias pouco usuais de espacialidade, e cenas ligadas por performances podem causar desbloqueios emocionais, pelo inusitado e pela atividade de percorrer o espaço cênico. Ao deparar-se com os códigos gestuais explícitos por repetições, ou ser colocada em choques ideológicos com determinada poética é outorgado ao espectador a possibilidade de aprofundamento pelo que difere da regra usual.

A assertividade cognitiva do corpo ao tema se processa em tempo real na sequencialidade das ações e a cada nova cena organicamente vão ligando-se a outras. Ao se propor um tema existe um valor a ser expressado, ora são os pensamentos, ou emoções em outros momentos estados corporais que abstraem-se em regras como jogos físicos que conectam-se ora numa linha formal ora informal. Há conjugação de temas durante a apresentação dos procedimentos cênicos coreográficos e das performances ambos remetem a mobilizar o pensamento da ação presente e acessar

⁶ (A.S, Vázquez,I,p.35) VASQUEZ,Adolfo Sanchez. As Idéias Estéticas de Marx I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

também a memória da sensação interna do movimento desenvolvida durante a pesquisa. Criam-se sempre novas formas, forma aqui entendida aliada ao conteúdo.

Forma e conteúdo são vistos na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo. [...] fazer arte significa 'formar' conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagens, exprimir sentimentos. (PAREYSON, 2001, p.56-57)

O espetáculo de dança-performance *Inspiração a Dois* apresentou a disposição itinerante entre encadeadas cenas que iam alternando salas, mezanino, jardim externo, saguão, foi concebida para o espaço da Casa Vermelha, um grande sobrado antigo que se tornou local de apresentações artísticas no Centro Histórico de Curitiba. A estreia do espetáculo ocorreu em 22 de julho de 2006. Houve na concepção do projeto a opção por não definir-se frontalidades de observação, pois foi pensado em uma linguagem expressiva do movimento onde eram raros os momentos em que se desenvolviam movimentos coordenados em conjunto. O espaço alternativo possibilitou a plateia estar em diferentes locais assim o público escolhia o ponto de visão da cena. As disposições da audiência sempre modificavam-se entre: semi-arena, arena, sentado ou em pé, ao movimentar-se acompanhando as cenas.

A alternância de coreografias de grupo e de performances solos gerou uma complexidade que ajudou a desenvolver um mapa do local e foi delegado escolher por cada intérprete o local para suas cenas solos, as cenas coletivas foram definidas em grupo ou sugeridas por mim enquanto diretor. As coreografias definidas como prcc. formavam estruturas com ações sequenciais com dança coreografada, dança improvisada e textos. As movimentações coreografadas não obedeciam contagem musical tradicional. Esta característica de organização de elementos pode remeter aos acasos do expressionismo abstrato, onde se lê o percurso do gesto do artista além do conteúdo significativo.

A *Tropicália* enquanto movimento se renunciou em 1967 quando Gilberto Gil foi classificado em segundo lugar no 3º festival de música da Record com a música Domingo no Parque.

Juliana seu sonho, uma ilusão

Juliana e o amigo João

O espinho da rosa feriu Zé

E o sorvete gelou seu coração
 O sorvete e a rosa (ô, José)
 A rosa e o sorvete (ô, José)
 Foi dançando no peito (ô, José)
 Do José brincalhão (ô, José)
 O sorvete e a rosa (ô, José)
 A rosa e o sorvete (ô, José)
 Oi, girando na mente (ô, José)
 Do José brincalhão (ô, José)
 Juliana girando (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 Oi, na roda gigante (oi, girando)
 O amigo João (João)
 O sorvete é morango (é vermelho)
 Oi girando e a rosa (é vermelha)
 Oi, girando, girando (é vermelha)
 Oi, girando, girando...
 Olha a faca! (olha a faca!)
 Olha o sangue na mão (ê, José)
 Juliana no chão (ê, José)
 Outro corpo caído (ê, José)
 Seu amigo João (ê, José)
 Amanhã não tem feira (ê, José)
 Não tem mais construção (ê, João)
 Não tem mais brincadeira (ê, José)
 Não tem mais confusão (ê, João) (Gilberto Gil⁷ apud FAVARETTO, 2007, p.151)

⁷ CALADO, Carlos (2004) , **Tropicália: A História de uma revolução Musical**. São Paulo, Editora 34, 2004, p. 312. Letra da canção domingo no Parque de Gilberto Gil gravada em LP em 1968, a capa do disco foi feita pelos artistas plásticos Rogério Duarte, Antonio Dias e David Drew Zingg. Arranjos de Rogério Duprat. Participação especial: Os Mutantes. Reedição em CD 1993.



Fig. 1. Disco LP Gilberto Gil (1968), capa Rogério Duarte, Antônio Dias, David Drew Zinggs.

Enquanto movimento a *Tropicália* transformou a informação dada pela cultura de massa em suas músicas, incorporou o antigo ao contemporâneo e mostrou realidade em poéticas como esta crônica que Gilberto Gil apresenta em Domingo no Parque a diversidade onde simultaneamente se encontram: a denúncia do conservadorismo e o resgate e preservação das obras antigas, misturavam-se o fatalismo, subliminarmente nas canções havia o ataque às condições políticas brasileiras que vivia sob a ditadura militar, ao deboche e a carnavalização.

O Neoconcretismo movimento nas artes visuais brasileiras que teve início em 1959 onde se confluíu a abordagem sensorial à visibilidade de formas em movimento, conforme Gullar enuncia sobre a valorização do significado na obra neoconcreta. Há no movimento uma confluência de artistas plásticos, pintores e escultores, com poetas. Criam-se obras sensoriais como: os livros poemas⁸ de Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Lygia Pape; as esculturas manipuláveis de Lygia Clark *Bichos* (1960), as pinturas bilaterais (1959) e relevos espaciais (1960) de Hélio Oiticica abandonam os suportes tradicionais, as esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann se propõe a redimensionar as perspectivas, Lygia Pape e Reinaldo Jardim criam o *Balé Neoconcreto I* em 1958 e o *Balé Neoconcreto II* em 1959.

⁸ Ferreira Gullar apud MACHADO, 2010, p.79. Ferreira Gullar traça a genealogia dos livros poemas citando as obras Livro-Universo ou Livro sem Fim de Reinaldo Jardim, o Livro- natureza de Lygia Pape e o seu Poema Enterrado que foi construído no quintal da casa de Hélio Oiticica.



Fig. 2 Hélio Oiticica, *Relevo Espacial 26* (1960)
óleo sobre madeira, 120x152x19,5cm, Col. Luiz Buarque de Holanda.

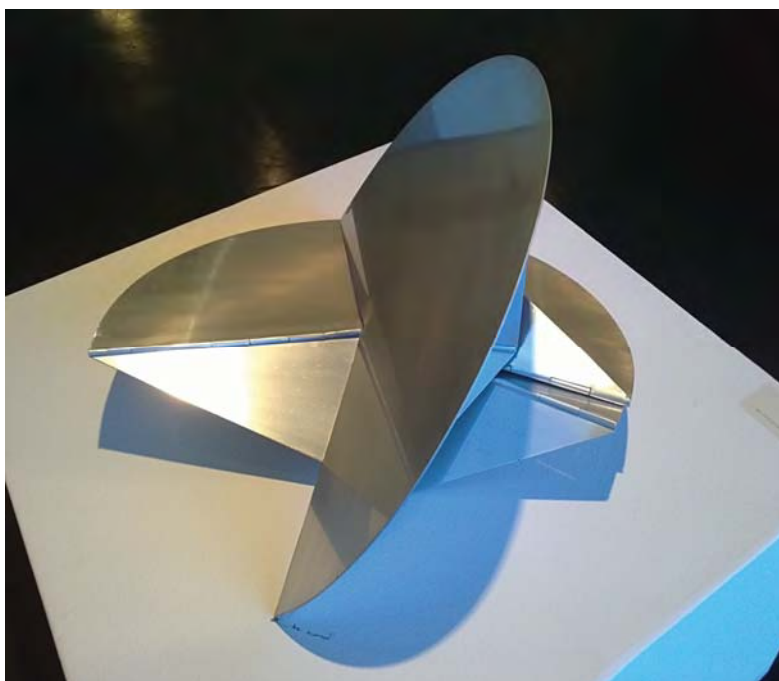


Fig. 3 Lygia Clark, *Bicho* (1960), MAM Rio de Janeiro.



Fig. 4 Amilcar de Castro, *Terra* (1958), 45x45x25 cm, MAM Rio de Janeiro.

Hélio Oiticica (1937-1980) e sua obra *Bólide caixa 9* de 1964 tornou-se referência essencial para o *Inspiração a Dois*, onde gavetas de mesas foram adaptadas como objetos cênicos no início do espetáculo sugerindo: separação para análise intelectual, individualização, exploração das memórias, explosão do fixo, metáfora do contido, expressão pelo espaço ao ser utilizada como meio de deslocamento ao colocar-se um pé sobre a caixa e arrasta-la pelo chão. As caixas e gavetas continham cor na obra *Bólide* de Oiticica eram a metáfora da explosão da cor no ambiente.

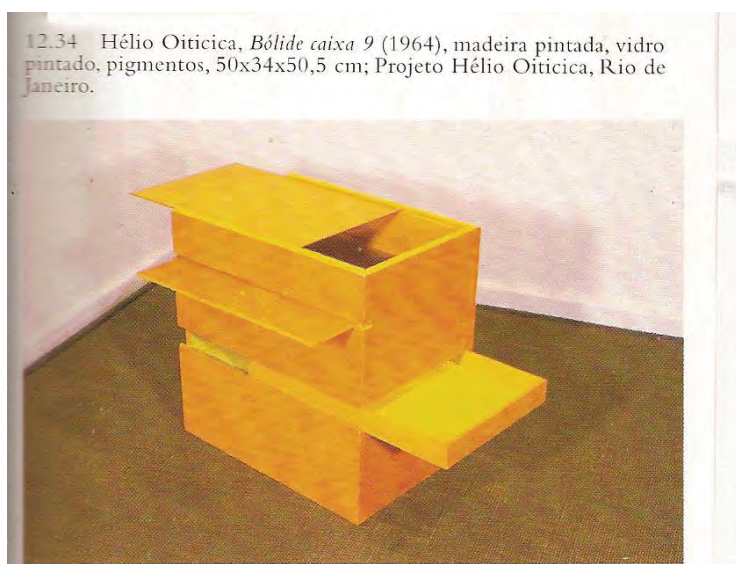


Fig. 5 Hélio Oiticica, *Bólide caixa 9* (1964) madeira pintada, vidro pintado, pigmentos, 50 x 34 x 50,5 cm, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

O corpo solidário do elenco resgatado na cena inicial do prcc. 1 Cama Mesa e Banho se relacionava ao espírito contido da juventude na resistência na época da ditadura do Brasil iniciada em 1964. A forma de rever e praticar conceitos de performance foi a itinerância por diversos espaços da cidade sem a proteção da caixa preta e das luzes do teatro convencional. As apresentações em museus e escolas de Curitiba e região metropolitana, e uma palestra no Grupo de estudos em dança no Centro Cultural Maria Antonia da USP em São Paulo em 2008 fez com que a difusão do projeto entrasse em diferentes estruturas institucionais, para as apresentações não eram efetuadas mudanças de conteúdo apenas havia uma seleção de cenas com as adaptações espaciais práticas de entradas e saídas.

As fases do projeto envolvidas no processo de criação definidas aqui como mapa cênico coreográfico envolvendo as etapas da criação servem de esclarecimento deste projeto cênico. A motivação pelo estudo dos movimentos artísticos em meu trabalho artístico iniciou-se em 2000 com o espetáculo *Câmbio* que tratava da poesia modernista brasileira. Dentro desta mesma linha de pesquisa da cultura brasileira, o projeto *Inspiração a Dois* reviu os movimentos artísticos no Brasil dos anos sessenta, *Tropicália* e *Neoconcretismo*, em dois anos de construção do trabalho, um ano em São Paulo onde a primeira fase da pesquisa se iniciou com a leitura do livro *Verdade Tropical* de autoria de Caetano Veloso⁹, isto ocorreu em 2005. A conclusão do projeto se deu em Curitiba em 2006 com a continuação da pesquisa com a equipe. Muitas reuniões de mesa, no chão, até iniciarem-se os ensaios para a realização das apresentações. O projeto *Inspiração a dois* foi realizado de 18 de abril até 26 de agosto de 2006 em Curitiba.

1.3 O Mapa Cênico – Coreográfico

Consiste na listagem de etapas do desenvolvimento para a criação da obra de dança-performance.

1.3.1- Pré-Produção

Captação de recursos, contratação da equipe, locação de sala de ensaios,

⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

cronograma de produção.

1.3.2- Produção:

Fase de Ensaios

1.3.2.1 Estudos e a pesquisa do roteiro

Para haver dialogias deve existir disponibilidade de pesquisar outros trabalhos para implementar um diálogo de aproximação com outros artistas e obras que se insiram no campo de tratamento de criação. Em termos de mão dupla pois ocorre a mediação da criação por outras obras com linguagens artísticas diferentes. O que abre as possibilidades para uma maior exploração e implementação de novas leituras do conteúdo, além do que a bagagem pessoal carrega. É imprescindível tomar tempo para momentos de interiorização e elaborar exercícios onde a espontaneidade do inconsciente seja acessada.

1.3.2.2 Carões

Preparação artística consistindo de cenas executadas individualmente em casa e apresentadas todos os dias por um participante do elenco para aquecimento no ensaio. Era de livre escolha o formato da cena com movimento, poderia ser uma performance, a manipulação de objetos, uma cena em algum local escolhido fora da sala de ensaios, havendo a abertura para haver texto falado ou gravado.

1.3.2.3 Aquecimento corporal

Vários exercícios de consciência corporal entre os quais: deslocamento pelo espaço com a articulação dos vetores ósseos, a mobilização do centro de gravidade para transferência do peso do corpo, as alavancas mobilizadas pelo acionamento do osso sacro para efetuar as direções do movimento do corpo sendo manipulados pelo companheiro testando diversas formas de locomoção, ritmos de locomoção alternando prontidão e velocidade, foco de movimento dado pelo olhar, articulações ósseas dando direção ao movimento e experimento com eixos descentralizados como as espirais. Ao aquecimento do corpo seguiam-se as experimentações e ousadias com o movimento do corpo com finalidade de estimulá-lo em partes desconhecidas pela forma, pela cor, pela palavra, pelo toque, pela arquitetura, pelo som, pela relação simbólica do gesto com o tema.

1.3.2.4 Dramaturgia na dança contemporânea

Variados temas de discussões e conversas faziam parte da pauta do ensaio:

Etnocentrismo: preconceito diante do diferente. Qual a sensação corporal que sente na rua diante de um estrangeiro?

Tipos de preconceitos que sofreu e como os sentiu na escola?

Como se processou na família o contato com a arte e a definição da profissão de bailarino?

1.3.2.5 Laboratórios, Workshops:

Iluminação

O estímulo foi pesquisar em casa e trazer para o ensaio objetos que produzissem luz. Selecionados os objetos eram apresentados aos demais componentes da equipe durante o ensaio. No workshop da iluminadora Nadja Flugel foram levantadas questões relativas: tanto a propagação das ondas eletromagnéticas como a significação da presença ou não da iluminação cênica para criar um campo expressivo.

Cenário

A cenógrafa Cristine Conde propôs resgatar memórias através de objetos selecionados, criar um ambiente e apresentar uma cena individual para o elenco.

Figurino

A figurinista Cristine Conde propôs a montagem de um personagem relativo ao tema do espetáculo e a apresentação deste ao elenco argumentando as escolhas de vestimenta.

Vídeo

Foi montada um roteiro onde a biografia dos intérpretes, com três perguntas a serem respondidas. Meu nome é..., Nascido em... (data, cidade, maternidade), local em que estudei...

Música

O músico Luís Otávio de Almeida orientou a experimentação e sensibilização a partir da manipulação de objetos escolhidos e trazidos de casa para o ensaio. A vivência foi formulada como um jogo em grupo para a produção de um campo sonoro num determinado tempo definido.

1.3.2.6 Discussões em grupo para construção do espetáculo:

Itinerância

Tomada a decisão após a escolha do espaço alternativo como espaço para as apresentações.

Difusão crítica

A difusão das artes contemporâneas em escala social atinge sua visibilidade através da importância que receptores dão à linguagem artística.

Nisto a televisão e a educação estão distantes em articular as questões. Para tal o artista se faz premente, como o interlocutor tanto do pedagogo, do professor assim como do crítico e historiador da arte. Ao elucidar as informações ocorre a transformação da recepção que se torna eficiente ao gerar conhecimento pela apresentação dos meios utilizados na criação e no apanhado das etapas criativas e assim estimulando novas criações.

Seleções de temas

Os temas foram se acumulando por associações: vídeos, leituras, depoimentos, conversas de grupo, laboratórios.

1.3.2.7 Filmagem

Metodologia

Reconhecimento no espaço urbano conceituando dois pontos: o estranhamento urbano e a memória de infância. Filmagem individual na cidade de Curitiba dos pontos escolhidos. Visita do grupo aos locais escolhidos e filmados com performances na rua durante a visita.

1.3.2.8 Procedimentos Cênicos Coreográficos

Montagem das cenas durante o período de ensaios.

1.3.2.9 Cartas Dramáticas

Assemblages feitas em casa sobre qualquer tema e apresentados ao grupo todos os dias por um integrante do elenco escalado.

1.3.3 Pós-Produção

1.3.3.1 Divulgação:

Constando da preparação de release com ficha Técnica e texto para imprensa. Confecção de cartazes para afixação por pontos na cidade, filipetas como informativo para distribuição, programa para ser distribuído no local das apresentações, *banner* para afixar em frente a Casa Vermelha onde se realizaram as apresentações, vídeo documentando a apresentação.

Ficha Técnica do espetáculo:

Concepção temática e coreográfica: Julio Silveira

Criadores intérpretes: Andréa Serrato, Julio Silveira, Déborah Atherino, Rogério Halila.

Cenário e figurino: Cristine Conde

Produção: Aílton Galvão

Iluminação: Nadja Flugel

Criação da trilha Sonora: Luis Otávio de Almeida e Ary Giordani

Design gráfico: Thiago Ganter

Operação de luz: Érica Takahashi

Operação de som: Meco de Almeida

Administração: Dalcia Lessnau e Eliane de Almeida

Vídeo-arte, vídeo-documentação: Marlon de Toledo

Contra-regragem: João

Confecção de figurino: Rose Mary de Castro

Bilheteria: Sirlene

1.3.3.2 Apresentações:

Foram 20 apresentações e 2 palestras, no capítulo 3 desta dissertação discorro sobre o espetáculo.

20 espetáculos:

10 espetáculos Casa Vermelha estreia 22 de julho de 2006

MON Museu Oscar Niemeyer - 3 apresentações, Espaço Cultural BRDE - 1 apresentação, Escola Vivian Marçal - 2 apresentações, Escolas Municipais da Prefeitura de Curitiba - 4 apresentações: Escola Municipal Herley Mehl, Escola Municipal João Siqueira Batista, Escola Municipal Monsenhor Bolislau Falarz, Escola Anita Gaertner.

1.3.3.3 Palestras Públicas e Apresentações em diferentes contextos.

MON Museu Oscar Niemeyer - 1 palestra.

Centro Cultural Maria Antônia USP- 1 palestra.

Além do espaço cênico de apresentações instituído, o artista como instrumentalizador dos conteúdos no espaço social, dá chaves de leitura ao público para a variedade de significados que propõe. A discussão a respeito da mediação por textos e ou palestras onde o artista revela a contextualização, a aproximação da materialidade até a formação da obra, é um fato relevante para esclarecimento tanto da construção de espetáculos e performances como é instrumentalizadora de novos processos de organização criativa que possam vir a se desenvolver. As estruturas de criação expostas auxiliando o desenvolvimento e estimulando a memória na (da) arte.

Leitura das partes/etapas do espetáculo: observação, participação, representação em arte. A necessidade de comunicação com a audiência pode se tornar mais eficiente quando se dá na dança e na performance esta refração de referências sógnicas de outras linguagens: artes visuais, literatura, cinema, música, teatro tornando a linguagem híbrida.

1.3.3.4 Aluguel de aparelhagem: vídeo projetor.

1.3.3.5 Prestação de contas e relatório final do projeto.



Fig.7 Espaço Cênico Casa Vermelha (2006), Centro Histórico, Curitiba.

1.4 Poéticas Recorrentes: entender o conceito de poética

A atitude de processar elementos diversos faz com que cada obra tenha um caráter de unidade. O artista tem, ao propor a pesquisa e a criação, uma objetividade que se torna específica pelos atos e os questionamentos que advêm da materialidade, da subjetividade ou da fantasia na elaboração e confecção da obra. Ao aprofundar as semânticas configurando o acesso à obra ampliam-se as leituras, este propósito fundamenta a criação e a forma de recepção.

A poética segundo Luigi Pareyson difere da estética, pois segundo o autor a estética trata das questões da arte em termos de recepção como unidade onde as particularidades são analisadas e o tratamento dessas particularidades é remetido a todas as outras obras. A experiência crítica do filósofo em contato direto com a obra ou através de relatos de terceiros sejam críticos, historiadores, artistas ou técnicos dentro da historicidade se refere a estética, já a poética trata de questões de

programas e operações artísticas particulares baseadas em opções de gosto de cada artista.

Em primeiro lugar, cabe ao filósofo definir o conceito de poética: poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; uma poética, de per si, auspícia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e norma de sua própria atividade depende do artista. (PAREYSON, 2001, p.18-19)

As linguagens híbridas se configuram pelas dialogias e podem ser consideradas multimídias e a epistemologia do conhecer e do conhecido se dão pela aproximação do objeto de linguagem e no contato de equivalência entre sujeitos artistas. As categorias de linguagem artística dialogam entre si: o happening, a assemblage, a instalação, a performance, a intervenção, a dança-performance, o teatro-performance. Nestas trocas e apropriações por dialogias das linguagens na contemporaneidade há ligações com as expressões artísticas iniciadas no início do século XX pelos dadaístas, cubistas e surrealistas o que foi resgatado nos anos sessenta nos happenings, nas performances da Nova Objetividade Brasileira e nas obras sensoriais neoconcretas.

No hibridismo da dança-performance estão presentes a multiplicidade de materiais e mídias empregadas. Tem no corpo presente na cena, na voz falada ou na imagem articulada ao discurso implícito da obra, as formas de apresentar poéticas com suas concepções pautadas na reunião de códigos de variadas linguagens, e de materiais com suas significações claramente ou dissimuladamente expostas o que torna a relação entre significação e a forma passíveis de análise.

Ao categorizar a arte analógica com seu simbolismo consciente, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) no capítulo terceiro da segunda parte na primeira seção de sua obra *O Belo na Arte*, publicado a partir de cursos ministrados entre 1820 e 1829 na Alemanha, tratou de três classes simbólicas.

A primeira envolvendo o fenômeno concreto e na qual inclui: fábula, parábola, apólogo, provérbio e metamorfoses como categorias unitárias. A outra não permite a representação como obra de arte independente sendo secundária diante de outras formações artísticas, os principais gêneros são o enigma, a alegoria, a metáfora, a imagem e a comparação. As formas de poesia didática e a poesia descritiva se colocam

numa categoria especial, pois exprimem uma independência de significação e forma. A poesia e a pintura estão nesta terceira categoria. Hegel (1996:427) declara que a pintura consiste em expor o “conteúdo interno da forma exterior”.

As imagens, as alegorias e as metáforas ao proporem simbologias em trânsito se inserem no conceito de analogia com base na significação. Ao tratar arte simbólica e gêneros poéticos discorre sobre o fenômeno da hibridização das categorias. Somente trata como verdadeiros gêneros poéticos: o épico o lírico e o dramático. (HEGEL, 1996)

Ao pensar que é através da inter-relação simbólica nas linguagens que a leitura aberta da obra acontece, característica tão presente na arte contemporânea.

A analogia assim estabelecida entre a significação geral e o caso individual ainda não se apresenta, porém expressamente como o produto da atividade subjetiva, e toda a representação, longe de se apresentar pelo que é, quer dizer, como simples ornamento, tem a pretensão de constituir um todo, uma obra independente que não carece de nenhum ornamento. (HEGEL, 1996, p. 426)

O período histórico é sempre impresso nos símbolos utilizados nas elaborações plásticas e cênicas. Para além da concepção de Jean Paul Sartre de que a imaginação é a capacidade de elaborar simulacros de objetos apreendidos na materialidade, o imaginário é a capacidade mesma de fundar o real e percebê-lo. Como objetividade da fenomenologia diz Sartre que a função principal da consciência mais do que ser, é conhecer. “Sartre nota que não se pode confundir o imaginado e o rememorado”. (DURAND, 2002: 22)

1.5 Poética da dialogia com a estética.

No período da Grécia clássica séc V a.C. até III a.C. e início do período denominado helenístico que envolve os sec III a.C. até o século VI d. C. a poética dramática estava ligada segundo Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) ao papel religioso e político.

O público ia aos teatros vestindo roupas brancas e participavam com aplausos e batiam os pés e assobiavam quando as ações que imitavam a realidade, não os agradava. No período da história da arte dramática na Grécia antiga e clássica por volta do século V a.C., havia dois festivais em Atenas um em janeiro no inverno onde só cidadãos assistiam às peças de teatro, onde eram apresentadas as comédias, as Leneias, com deboches da própria condição do governo, e outro em março, as Grandes Dionisiacas, quando muitos estrangeiros vinham a Atenas assistir aos espetáculos, neste festival eram encenadas as tragédias que tinham caráter solene. Na sociedade ateniense a representação dos seus conflitos de ordem moral se dava através da arte, pois esta se baseava em valores religiosos. Os poetas dramáticos eram autores e atores e contratavam atores para os concursos em que era premiada uma entre três tragédias apresentadas. Nas tragédias se debatiam os temas morais da sociedade onde as catástrofes através do terror e da piedade eclodiam nos conflitos e no desfecho da obra se induzia a catarse.(BERTHOLD, 2000)

As comédias diferenciavam-se destes cânones e tinham as histórias representadas por personagens como: fanfarrões, esposos traídos, adutores, parasitas, alcoviteiros e bêbados que ridicularizavam os heróis e deuses numa transgressão as normas. Houve três fases das comédias: antiga, onde na comédia política usavam-se máscaras grotescas que satirizavam e atacavam a classe política e seus feitos; a comédia média, onde eram abordados temas cotidianos com o povo como substrato; e a comédia nova, que fazia a avaliação do certo e do errado. As Leneias eram tipos de carnavais, onde o humor licencioso e a palhaçada liberada pela bebida, a dança e o amor serviam para liberar as emoções e pulsões. (BERTHOLD, 2000)

Segundo a definição de Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) ao conferir o sentido de coparticipação na sociedade, exclui-se a noção de que a sociedade é um todo com as barreiras de dimensões e significados dos diversos grupos. Outra consideração que alguns autores fazem como é o caso dos autores anglo saxões que colocam a sociedade estudada no sentido biológico dentro do campo de estudo da antropologia cultural. Estes consideram as fases biológicas de crescimento e reprodução onde as individualidades controlam o seu interior e o exterior de forma analítica e assim situam os conflitos e as formas de dominação.

Adorno e Horkheimer não compactuam com esta visão, estes auferem a sociedade o sentido de coparticipação.

No seu mais importante sentido, entendemos por ‘sociedade’ uma espécie de textura formada entre todos os homens e na qual uns dependem dos outros, sem exceção; na qual o todo só pode subsistir em virtude da unidade das funções assumidas pelos coparticipantes, a cada um dos quais se atribui, em princípio, uma tarefa funcional; e onde todos os indivíduos, por seu turno, estão condicionados, em grande parte, pela sua participação no contexto geral.” (HORKHEIMER e ADORNO, 1973, p.25)

A obra artística contemporânea na realidade brasileira tem através da percepção de criadores sobre as múltiplas realidades, a implementação e modificações em discurso híbrido envolvendo poéticas visuais. O mapa das fronteiras existentes entre a linguagem cênica com as artes plásticas vai se tornado borrado o que é interessante sobre o ponto de vista de estimular poéticas inovadoras.

As aproximações de linguagens se fizeram prementes desde os inícios das vanguardas brasileiras e europeias quando ocorreram rupturas dos academicismos e das tradicionais formas de apresentações das obras artísticas, que ocorriam em salões de arte acadêmica e as apresentações de dança eram configuradas para palco italiano. A manifestação poética visa ultrapassar o lugar de conformidade e passar diante das marcas tidas de indelévels e intransponíveis, porque na multiplicação das simbologias difundidas com a hipertextualidade contemporânea as alegorias e as poéticas ultrapassam fronteiras culturais e barreiras sociais e morais.

A difusão tem na mediação intelectual uma diferente aproximação cognitiva da obra, que ampliam-na na percepção. As obras de arte são mediadas tanto por livros, como por ensaios em revistas científicas, dissertações e teses. Os programas entregues nas apresentações e catálogos de exposições suprem esta função de mostrar o corpo das obras mediado por algum crítico ou pelo próprio artista. Em programas de entrevistas nos jornais, na televisão ou na internet se conhece os meios de produção e o contexto da elaboração da obra de arte. Outros meios como os documentários, os estudos, cadernos de artista, programas de teatro, catálogos das exposições enfim onde se tenha a possibilidade de ampliar os parâmetros para a leitura da obra. A ação cultural implícita nesta difusão de meios articula o acesso às

informações dos processos expressivos. As poéticas de cada artista evoluem em confronto com a difusão e fruição das obras.

Vários conceitos são apresentados por Umberto Eco dando relevância e pertinência ao estudo da significação da obra de arte. Na teoria da informação são distinguidos os conceitos de significado e informação.

O significado de uma mensagem (e também é mensagem comunicativa a configuração pictórica que comunica exatamente não referências semânticas mas uma certa quantidade de relações sintáticas perceptíveis entre seus elementos) se estabelece na proporção da ordem, da convencionalidade, portanto, da 'redundância' da estrutura. O significado torna-se tanto mais claro e inequívoco quanto mais observa as regras da probabilidade, as leis organizativas prefixadas e reiteradas através da repetição dos elementos previsíveis. Ao contrário, quanto mais a estrutura se torna improvável, ambígua, imprevisível e desordenada, tanto mais aumenta a informação.

(ECO, 2010, p. 162)

As áreas das ciências sociais como a história da arte e a filosofia aparecem como procedimentos metodológicos aplicados na investigação da obra artística, infundem um caráter de multidisciplinaridade e no que tange a estética, segundo George Santayana(1863-1952), tem um fim em si diferente da ética moral que existe para evitar algum mal ou sofrimento.(PERNIOLA, 1998)

A rigor, a contínua demarcação, diferenciação e especialização nunca deixaram de inquietar uns e outros, no curso dos tempos modernos. Mas a força das instituições, da divisão do trabalho intelectual, das equipes, dos aparatos tecnológicos e dos vultosos recursos financeiros oriundos de agências governamentais e privadas, alimenta a indiferença ou mesmo a hostilidade com relação aos debates fundamentais, de cunho ontológico e epistemológico. São muitos os que estranham ou menosprezam as inquietações, os debates e as reflexões com os quais o cientista, o filósofo e o artista buscam questionar-se, aprofundar interrogações, refletir sobre fundamentos e possibilidades de conhecimento e esclarecimento, ou explicação, compreensão e revelação.

Chega a afirmar que, num certo sentido, todos os valores são estéticos, porque estética é a apreciação positiva enquanto tal: na realidade, o feio entendido como desvalor estético não existe. Quando este dá origem a um desprazer efetivo, regressa ao campo da moral, a qual, efetivamente, não se

ocupa do prazer e da alegria, mas da prevenção dos males. No fundo tudo é belo, porquanto, em certa medida, cada coisa é capaz de suscitar atenção e interesse. Mas tal não quer dizer que tudo seja igualmente belo: as coisas diferem enormemente na sua capacidade de agradar e, por conseguinte, no seu valor estético. (Perniola, 1998, p.20).

Conhecer e intuir são associados na definição de estética como enuncia Heidegger na obra *Introdução a Filosofia*. O papel de desenvolvimento sensível cabe ao artista e a cultura em suas políticas difusoras. Em *A origem da Obra de Arte*, Martin Heidegger, trata da fenomenologia da arte.

A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente. O que é a arte? Procuramos a sua essência na obra real. A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer (Geschehen) da verdade. Pensamos este acontecimento como o travar do mundo e terra. No movimento congregado deste combate, advém o repouso. Aqui se fundamenta o repousar-em-si (Insichruhen) da obra. (HEIDEGGER,1977, p.46)

Heidegger em sua ontologia divide a existência do ser em três instâncias: a afetividade que trás as coisas do passado, valores transmissíveis que afetam seus sentimentos; a fala que trata das coisas como são traduzidas no presente; o entendimento onde o projeto que define o homem não lhe dá garantias, o homem encontrará a morte.

A filosofia de Heidegger transpõe o ser para a luz e para a alegria, consciente da angústia e da alienação, o estar fora das coisas. A angústia revela a finitude da existência humana.

“Croce definia a arte como pertinente ao campo da intuição e do sentimento, não a qualificava como moral nem cognitiva.” (ECO, 1995, p.15).

A formalização ao transportar simbologias para o movimento e para a expressão de significados faz pelas escolhas tanto de sintaxes quanto de semânticas, a obra artística projetar-se. Luigi Pareyson confere a arte da formatividade um caráter especulativo que envolve pensamento e moralidade. (ECO, 1995)

Assim, tal como numa atividade especulativa existe empenhamento ético, paixão da pesquisa e uma sábia artisticidade que orienta o desenvolvimento da atividade de investigação e a forma como se dispõem os resultados, também numa operação artística intervém uma moralidade (não a maneira

de uma tábua exterior de leis vinculativas mas como compromisso que leva a sentir a arte como missão e dever, e impede totalmente que a formação siga outra lei que não seja a da própria obra a realizar); intervém o sentimento (entendido não como ingrediente exclusivo da arte, mas como colaboração afectiva que o compromisso artístico assume e no qual se desenvolve); e intervém a inteligência, como juízo contínuo, vigilante, consciente, que preside à organização da obra, controle crítico que não é estranho à operação estética (< logo que a reflexão e o juízo se desenvolvem, a arte desvanece-se e morre...>, advertia Croce) e que não é o suporte da acção criativa, fase de repouso e de reflexão heterogênea de um pretensio momento puramente fantástico, mas movimento inteligente em direcção à forma, pensamento realizado no interior da actuação formante e destinado á realização estética. (ECO, 1995, p.15-16)

1.6 A convergência da poética declarativa com a história da arte

A poética é um conceito utilizado tanto na filosofia quanto na teoria literária. Da *Arte Poética* de Aristóteles chegaram até nossos dias 26 capítulos, perdeu-se o livro II que provavelmente tratava da comédia. A poética consistia em anotações prévias e notas de curso das aulas professadas pelo filósofo. As notas conservam os vestígios de exposição oral. Aristóteles em sua poética apresenta a poesia como imitação da vida pela acção, como meio de trocar os aspectos reais pela verossimilhança que seriam estados ideais.

Aristóteles : “Nascida, em seus inícios, da improvisação, a tragédia como aliás, a comédia, aquela precedendo dos autores de ditirambos, estas dos cantos fálicos, de que todavia persiste o hábito em muitas cidades[...]” (ARISTÓTELES,2007:32)

Aristóteles descreve as disposições de: ritmo, linguagem e harmonia nas formas epopeia, nomo, ditirambo, comédia e tragédia. Destas formas artísticas distingue na imitação os procedimentos efetuados ou pelos atores ou pela narrativa, a imitação de uma acção é o mito ou fábula. Caráter ou costume consiste nas qualidades do personagem, o pensamento é a expressão que a palavra contém. As composições das acções das tragédias são 6: os mitos, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto. O reconhecimento pode ser visto como a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. Os poetas são divididos em elegíacos que imitam em tom triste e terno e os poetas épicos que imitam os feitos épicos e fora do comum.

Seguindo a ordem natural, começaremos pelos mais importantes. A epopeia e a poesia trágica e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, considerados em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. [...] Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes, uns com arte, outros levados pela rotina, outros enfim com a voz; assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é feita por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. Utilizam a harmonia e o ritmo só a aulética e a citarística, bem como as demais artes análogas em seu modo de expressão, por exemplo, a flauta de pã. No ritmo, sem o concurso da harmonia, consiste a imitação pela dança; com efeito, é por atitudes rítmicas que o dançarino exprime os caracteres, as paixões, as ações. A epopeia serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos, quer mesclando diferentes metros, quer atendo-se a um só tipo, como o tem feito até o presente.....Há gêneros que se utilizam de todos os meios de expressão acima indicados, isto é, do ritmo, do canto, do metro; assim procedem os autores de ditirambos, de nomos, de tragédia, de comédias; a diferença entre eles consiste no emprego destes meios em conjunto ou em separado. Tais são as diferenças entre a arte que se propõe a imitação. (ARISTÓTELES, 2007, p. 23-25)

A poesia dramática é objeto de análise dentro da teoria da literatura na semiótica e no estruturalismo. São quatro campos de estudo da teoria da literatura, a saber: a análise da técnica narrativa, a análise temática, a retórica e a estilística. No texto, na imagem, no movimento ficam expressas temporalidades e espacialidades que para uma ontologia incitaria à reflexões.

Mario de Andrade em *Pauliceia Desvairada* faz uma referência a harmonia das palavras no texto:

Comentário a frase de Hugo. Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem como sons, antes baralham-se, tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efectua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo coordenados actos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final. Este todo, resultante de estados de consciência sucessivos, dá a compreensão final, completa da música, poesia, dança terminada. Victor Hugo errou querendo realizar objectivamente o que se realiza subjectivamente, dentro de nós. (ANDRADE, 1922, p.27)



Fig. 7 Di Cavalcanti *Pierrete* (1922), óleo sobre tela , 78 x 65 cm.

Nas artes brasileiras o modernismo tem um histórico percorrido em literatura e crítica de arte antecedentes a semana de 22. O Modernismo foi iniciado com o romance de Graça Aranha *Canaã* (1901) e o verso livre de Mario Pederneiras, a exposição expressionista de Lasar Segall em 1913, a exposição também com obras expressionistas de Anita Malfatti sofreu severa crítica de Monteiro Lobato publicada em 20-12-1917 no jornal Estado de São Paulo. Acorreram em defesa de Anita, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida. O simbolismo foi o movimento precedente ao modernismo no Brasil, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife tinham os valores artísticos pautados no ensino em conservatórios, a cultura valorizava ainda o parnasianismo na poesia e a ópera. A informação tradicional vinda da Europa balizava os valores nacionais contra este estado da cultura brasileira e para operar um resgate de valores nacionais e das vanguardas europeias alguns artistas brasileiros pensaram um modo de escandalizar as convenções artísticas.

Influenciados pela bagagem artística que Tarsila do Amaral obteve no contato na França ao estudar com Fernand Leger e Anita Malfatti em sua temporada de estudos na Alemanha onde sofreu influência do expressionismo, o grupo dos cinco de Arte

moderna brasileira tomam as iniciativas do movimento modernista brasileiro. O grupo dos cinco era formado por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. No Teatro Municipal de São Paulo a semana de 22 ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, a qual simbolicamente serviu para comemorar o centenário da independência do Brasil. Os artistas participantes da semana de 22 foram: Emiliano Di Cavalcanti(1897 -1976), Graça Aranha (1868-1931) que foi o patrono da semana, Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Víctor Brecheret (1894-1955), Plínio Salgado (1895-1975), Anita Malfatti (1899-1964), Menotti Del Pichia (1892-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969), Sérgio Milliet (1898-1966), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Tarsila do Amaral (1886-1973), Tácito de Almeida (1889-1940), e Rubens Borba de Moraes (1899-1986) que, entretanto, por estar doente, não compareceu.

Na semana, impressionaram o discurso de Graça Aranha. As músicas de Villa Lobos, a ação de Mário de Andrade, o nosso Apollinaire, o tumultuar de Oswald, a pintura ‘maluca’ de Anita, os desenhos de Di Cavalcanti, as telas de Vicente do Rego Monteiro e as de John Graz. O público não sabia enquadrá-las nas fórmulas correntes na praça. E de fato era impossível pois a diversidade do acervo era por demais desconcertante. Foi apontado como pout-pourri. Ninguém comentou a ausência do pintor mais ilustre e mais modernista do Brasil, Eliseu Visconti. (BARDI, 1974, p.17)

(...) Para eles (passadistas), somos um bando de bolcheviques das estéticas correndo a 80 HP, rumo à paranoia. Somos o escândalo com duas pernas, o cabotinismo organizado, na escola julgam-nos uns cangaceiros da prosa, do verso, da escultura, da pintura, da coreografia, da música amotinados da jagunçada do Canudos literário da Pauliceia Desvairada. Que engano. Nada mais ordeiro e pacífico que este bando de vanguarda. Menotti Dell Picchia, conferência, 17-2- 22. (Menotti del Picchia¹⁰ apud BARDI, 1974, p.33)

¹⁰ Conferência de Menotti del Picchia 17-2-1922 na Semana de Arte Moderna em São Paulo



Fig. 8 Cartaz de divulgação da Apresentação de 17 de fevereiro de 1922 da Semana de Arte Moderna, Teatro Municipal de São Paulo.

Oswald de Andrade escreveu e lançou dois manifestos: o manifesto *Pau-brasil* publicado no Correio da Manhã em 18 de março de 1924 e o manifesto *Antropofágico* publicado na Revista de Antropofagia, ano 1 nº 1, em maio de 1928. Ao envolver a valorização e redescobrimto do espírito do Brasil com seu multiculturalismo implícito e não se deixar isolar das tendências mundiais, relativiza e absorve algumas das referências das artes vindas da cultura europeia principalmente.

A internacionalização da arte brasileira no início do século XX se deu por diversas maneiras como: professores estrangeiros lecionando no Brasil como George Fisher Elpons (1865-1939), as viagens para estudos na Europa dos artistas Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, a imigração dos artistas Lasar Segall e Alfredo Volpi, as apresentações de companhias estrangeiras de dança no início do século, culminaram com a criação da Bienal de São Paulo que teve sua primeira mostra inaugurada em 20 de outubro de 1951 numa iniciativa do MAM com Francisco Matarazzo Sobrinho na sua presidência, lançando um programa internacional de arte para o Brasil inspirada na Bienal de Veneza fundada em 1895.



Figura 9 George Fisher Elpons, *Rosas* (1913), óleo sobre tela, 76,5 x 53 cm, Pinacoteca de São Paulo.

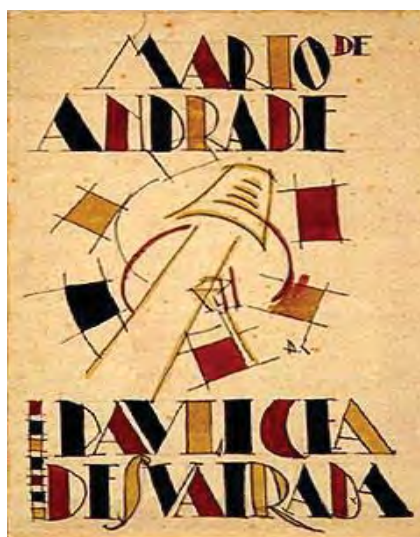


Fig. 10 Di Cavalcanti, ilustração da Capa do livro *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade (1922).



Fig. 11 Di Cavalcanti, *Roda de Samba* (1929), óleo sobre tela, 64 x 49 cm.

1.7 A obra de dança conversa com a história das artes visuais do século XX

No espetáculo *Inspiração a Dois* as referências que desencadearam a pesquisa dramática foram baseadas sobre os movimentos *Neoconcreto* e a *Tropicália*, estes foram entendidos como movimentos de ruptura na tradição artística brasileira. A arte figurativa foi atualizada pela abstração geométrica com o desenvolvimento concretista que se deu no início dos anos 30 do século XX através do idealizador do *Neoplasticismo* Van Doesburg, “Van Doesburg começou a introduzir a linha diagonal em seu trabalho, uma modificação do *Neoplasticismo* que ele denominou elementarismo, o que levou Mondrian a abandonar o grupo”(DEMPSEY, 2003:123). No Brasil a evolução viria a partir de grupos como o *Frente* liderado por Ivan Serpa no Rio de Janeiro, desencadeador do *Neoconcretismo* e do *Ruptura* em São Paulo. O grupo *Ruptura* foi iniciado com a mostra *Ruptura* no MAM São Paulo em 9 de

dezembro de 1952, Waldemar Cordeiro (1925 – 1973) liderou o movimento junto aos artistas brasileiros e imigrantes como: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913 - 2004) e Leopoldo Haar (1910 - 1954), o austríaco Lothar Charoux (1912 - 1987), o húngaro Féjer (1923 - 1989), Geraldo de Barros (1923 - 1998) e Luiz Sacilotto (1924 - 2003), participantes da exposição que fez emergir o *Concretismo* em reação ao *Expressionismo*.

Na história da arte desde o impressionismo como refere Janson, ao retirar o homem do mundo romântico dos sentimentos imperativos e do saber-se fantástico, para recolocar o sujeito na realidade, houve estudos de novos meios para reformular a configuraração espacial do quadro como bem fica demonstrada nas obras de Camille Pissarro (1830-1903) e Edgar Degas (1834-1917). O sujeito perde o destaque fica enquadrado numa linha tênue quase esmaecido pela paisagem ou pela situação em que se encontra no mundo real em profissões e circunstâncias nada heróicas. O lírico é a fragilidade do humano no realismo urbano representado pelo impressionismo, poética inédita até então, uma vez que o meio artístico era pautado pelas incursões neoclássicas de temas heróicos e mitológicos e ainda dos retratos bem definidos. Gustave Coubert como protesto de sua preterição pelo salão de Paris de 1855 redige o manifesto realista. (JANSON, 2001)

Este rompimento nas artes plásticas européias foram desencadeadas numa evolução no início do século XX. As origens destas mudanças nas concepções de visualidade podem ser notadas na figuração do realismo e na análise das estruturas biológicas do naturalismo.

O impressionismo pelo deslocamento da figuração como tema principal, além de colocar a luz natural observada como operante da transformação da cor como seus principais fundamentos, desestabilizou a tradição composicional. Outros fatores também influenciaram o desenvolvimento do impressionismo como a descoberta da fotografia e o contato com gravuras japonesas.

Do pós-impressionismo pode-se notar que o expressionismo, o fauvismo e a abstração deram a continuidade desta mudança de paradigma do artista interiorizado e colocando a obra no contexto da modernidade.

Quando em dança existe a opção por uma postura mais performática dando ao tempo sua funcionalidade construtiva de expressão e manifestação em tempo

presente atualizam-se as relações humanas para a ação pelo filtro da circunstância.

As dinâmicas da performance são uma prática que tem na história da arte referências específicas como os procedimentos adotados por Oskar Schlemmer, professor na Bauhaus, é o caso da obra *Meta* de 1924, na qual durante as apresentações utilizavam-se placas para orientação do ritmo e estados de ânimo dos atores dançarinos. Esta obra tem movimentos orientados numa estética entre a ginástica e a dança segundo enunciado por Jorge Glusberg no livro *A Arte da Performance*. Outra referência em performance é a obra *A visitação de dez dadaístas a Igreja de Saint-Julien-le-Pauve* que consistia em uma incursão urbana feita pelo grupo dadaísta francês que em 1921 saía pelas ruas de Paris, e ao pararem diante de estátuas abriam aleatoriamente o dicionário Larousse e liam um trecho enquanto André Breton e Tristan Tzara faziam discursos provocantes ao público. Logo após Breton saía do movimento dadaísta. (GLUSBERG, 2009)

Mesmo assim, deve-se fazer uma menção à estreia do balé *Relâche* em 1924. O espetáculo não contou com a aprovação dos surrealistas. Apesar disto, o espetáculo, que continha elementos dadaístas, mostrava uma sintonia muito maior com os novos conceitos surrealistas. Picabia era o responsável pelo roteiro e pelo cenário, atuando também junto com Duchamp, Man Ray e o Ballet Suédois de Rolf Maré. A música foi composta por Satie. No intervalo do primeiro para o segundo ato o público assistiu a *Entr'acte*, um filme de René Clair, que já continha, embrionariamente, o estilo dos futuros filmes de Buñuel, Dulac e Man Ray.” (GLUSBERG, 2009, p. 20-21)

Em seu prefácio a autora Amy Dempsey divide em estágios a Arte Moderna dos séculos XIX e XX, suas divisões são Arte para o Povo, Arte e Estilo e Arte e Mente nesta última subdivisão faz a seguinte citação:

A partir do simbolismo, passando pelo dada e pelo surrealismo, até chegar à arte conceitual, os artistas declaram que a verdadeira função da arte não era retratar a realidade, mas representar o mundo interno da emoção, dos estados de espírito e da sensibilidade. (Dempsey, 2003, p.7)

A Roda de Bicicleta de 1913, o Porta garrafas de 1914 e a Fonte de 1917, nominados como *ready made* por Marcel Duchamp, surgiram como paradoxos.

Duchamp afirma: “No ato criador, o artista passa da intenção a realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. ”. (Duchamp¹¹ apud MALUF, 2007: 9)

O Surrealismo convergiu sua atenção para os procedimentos, dos acasos objetivos e a descoberta do maravilhoso cotidiano. O movimento fez com que se renunciasse a qualquer planificação e se ficasse a mercê das impressões instantâneas.

A dissidência ao naturalismo é o abstracionismo que a partir do início do século XX foi também denominado não figurativo, esta linha de formar foi influenciada pela aproximação com a arte oriental que tinha nos ideogramas a gestualidade implícita

O expressionismo abstrato tem como fundamentos o gesto, a forma a textura e a cor definindo seu caráter simbólico e expressivo. “Não sou um artista abstrato, apenas interesse-me em expressar as emoções humanas”. (Mark Rothko apud DEMPSEY, 2001:189)

Na action painting que é definida como poética dentro do expressionismo abstrato ocorreu a renúncia da imaginação subjetiva, em favor de um entregar-se ao acaso da construção pelo domínio dos materiais e a execução com acuidade com que se materializava a obras artística. “Da utilização do acaso até aqui examinada deve-se distinguir uma outra, na qual o momento do ocasional tem o seu lugar na obra de arte e não na realidade, e na qual se trata de um acaso produzido e não de um acaso percebido.”(BÜRGER, 2008:136)

Na década de cinquenta, na Europa repercutem novas formas de arte baseadas na abstração como o *Tachismo* representado por Pierre Soulages que tem características de expressividade gestual na pintura, na *Arte Informal* Michel Tapiés tem em sua pintura a característica abstrata gestual, na *Abstração Lírica* com características de velocidade intuição e excitação é representativo Georges Mathieu, a *Pintura Matérica* designa as aproximações da materialidade na obra de Jean Dubuffet como as *Hourloupe* (1962), estas são esculturas formadas por placas desenhadas como campos informais e fixadas sobre rodízios. Os artistas não prescindem mais de apreender diretamente o real, não tendem à representação de um dado natural ou afetivo. O exemplo destes movimentos surgidos na década de 40 e

¹¹ DUCHAMP, Marcel, O ato criador. 1975,p.73. In: BATTOCK, Gregory (org.). A Nova Arte. Trad Cecília Prada e Vera Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975

perdurando até a década de 50 tem como características a colocação de grandes massas sobrepostas sobre a tela e o gestual colocado como expressividade na obra. Estes artistas foram influenciados pelo existencialismo pós-guerra e se dispuseram contra o concretismo também denominado abstracionismo geométrico.



Fig. 12 Jean Dubuffet ,Escultura “Jardin d’émail”(1974), Sculpturepark Musée Kröller-Muller, Otterlo- Holanda.

O vocabulário do realismo e o intelectualismo da abstração geométrica (ver Arte Concreta, De Stijl e Elementarismo) foram considerados inadequados para a tarefa de lidar com as realidades da experiência do pós-guerra, com a pobreza, o sofrimento e a raiva que, segundo eles, não podiam ser retratados apenas expressos. (DEMPSEY, 2003, p.184)

Como nos informa Pierre Restany (1979:80) “Fautrier, Dubuffet, Burri e Tapiès desempenharam por suas pesquisas sobre a matéria, um papel importante na definição histórica de uma nova expressividade”.

Ao findar a última guerra, essas pesquisas de matéria traduziam uma profunda desafeição pelas artes culturais (clássicas bem entendido); o esgotamento do poder expressivo dos meios tradicionais era manifesto e fazia-se necessário inventar outros. É para quebrar a cadeia dos idiomas mortos que os homens dão vida a línguas novas. Fautrier, o primeiro experimentador da massa grossa, motiva claramente sua pesquisa: 'A pintura a óleo me aborrecia. É um processo empregado há quatrocentos anos e no qual quase tudo havia sido experimentado'. A ideia ganha continuidade em Dubuffet: 'A verdadeira arte está sempre onde não a esperamos'. Certos processos da arte bruta, as mineralizações de um Tapiès ou de um feito, os múltiplos efeitos de matéria de um Burri, das telas de saco até as pranchas de madeira queimada e os ferros oxidados: são estas as primeiras manifestações de uma tendência sociológica na criação artística. (RESTANY, 1979, p.80)

No Brasil, a matéria como suporte da cor é discutida e apresentada por Hélio Oiticica, ele atuou em alguns movimentos desde a década de cinquenta, todavia, as obras contendo as concepções ambientais iniciam a partir de 1960 quando cria o *Grande Núcleo*. Participou de diversos movimentos artísticos no Brasil: grupo Frente (1953), movimento Neoconcreto (1959) e movimento da Nova Objetividade Brasileira (1967), todos no Rio de Janeiro. É o autor das estruturas ambientais: *Bólide B57 Bólide cama 1* (1968) e *Ninhos* (1969-1970), que contêm a função de penetrabilidade e individualização no contexto do coletivo no espaço expositivo. A inserção do indivíduo na obra transfere a este uma coautoria. O corpo pela reorganização que sofre pela nova configuração do espaço expositivo o transforma e este adquire um novo status na relação de recepção.



Fig. 13 Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, NC3, NC 4, e NC 6 (1960), óleo sobre madeira PS1 Museum Long Island, Nova Iorque, 1988.

A análise de Oiticica elabora o tumulto desse momento de fratura da modernidade, associando os elementos presentes aos pressupostos da vanguarda brasileira. Para ele, os princípios que regem a posição crítica e criativa da vanguarda brasileira são o resultado dos desenvolvimentos construtivos no Brasil: antropofagia oswaldiana, arquitetura moderna, arte concreta e neoconcreta, a experiência de Lygia Clark e a sua. Assim, a estratégia adequada ao momento é a ‘antiarte’ [...]” (FAVARETTO, 2000, p. 154)

Partindo dos princípios de que o artista deve mobilizar sua energia para operar mudanças no contexto social e definir proposições, foi criado o movimento de vanguarda brasileira em 1967 denominado Nova Objetividade Brasileira com uma exposição no MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde o penetrável *Tropicália*, obra Hélio de Oiticica foi exposto pela primeira vez. As ideias do movimento Nova Objetividade Brasileira partiram do desdobramento de outras conceituações anteriores denominadas ‘nova fundação objetiva da arte’ as quais continham uma plataforma:

1. Vontade construtiva geral; 2. Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje [...]; 6 ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.”¹² (Oiticica apud FAVARETTO, 2000, p. 155)

O ‘Esquema Geral a Nova Objetividade’ desenvolve e precisa os ‘princípios básicos da vanguarda’, declarados no manifesto de janeiro de 1967, do qual Oiticica é um dos signatários (juntamente com Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lúcia Pape, Glauco Rodrigues, Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, Frederico Moraes e outros). (FAVARETTO, 2000, p.156)

A história da arte contemporânea confere abertura aos procedimentos nos quais as materialidades estão implícitas e afetam os sentidos. A reunião de materiais com pintura e escultura formaram as assemblages de Robert Rauschenberg (1925-2008) como um dos artistas que produziu obras nesta poética a partir de *Cama* (1955), ele

¹² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986. p.84

afirma: “Uma obra de arte assemelha-se mais ao mundo real se for executada com os elementos do mundo real.” (FARINA, 2009: 242). Rauschenberg participou em diversos happenings, e também elaborou cenários para a coreografia *Minutiae* (1954) do norte americano Merce Cunningham. Em *Pelican* (1963) atuou como artista plástico e performer junto à Carolyn Brown e Alex Hay, suas esculturas de grandes asas faziam parte da movimentação na dança, executada sobre patins, servindo como objetos figurinos.



Fig. 14 Robert Rauschenberg *Cardboard I* (1971).

Na arte conceitual ocorrem novas descobertas que vão transgressivamente opondo-se aos padrões ao expor significados onde o externo afeta o interno e vice-versa através da leitura dos signos, que ficam explícitos e aptos a percorrerem a obra como metalinguagem.

A arte ao deslocar hierarquias de materiais, tornar as disparidades sociais evidentes e por em questão o que é artisticamente validado como nobre, dado fornecido pela tradição, faz com que a estética se torne pauta na discussão artística. Os movimentos Hiper-realista e Pop expõem suas estéticas em organizações simbólicas e icônicas em que a temática apresenta a realidade da sociedade de massa. O Pop aborda a questão dos múltiplos, ao imprimir a reprodução e a iconicidade da

sociedade. O hiper-realismo como expõe Annateresa Fabris trata da imagem como duplo do real sem dar garantias de transformação da realidade. Segundo Orlandini:

Sujeito a avaliações dicotômicas nos estados Unidos, O Novo Realismo, rebatizado de Hiper Realismo na Europa, recebe severas críticas quando de sua apresentação na Documenta 5 (1972). Para Marisa Volpi Orlandini com exceção de Chuk Close e Paul Sarkisian, que lembravam a tradição americana de Ivan Albright e Wyeth, e das evocações hopperianas do ‘deserto’ das cidades e do subúrbio americano de Estes e Paul Staiger, o restante das obras apresentadas sob o rótulo de Hiper-realismo parecia confiar no choque mais banal, no Trompe-L’oil mais acadêmico (Franz Gertsch), na pornografia (John de Andrea), no fúnebre (Jean Olivier Hucleaux) etc.¹³ (apud FABRIS, 2006, p.46)

1.8 A linguagem do corpo dialogia com as artes visuais

A criação subsidiada nas artes visuais e na filosofia das vanguardas brasileiras dos anos 60 para a construção de um imaginário pela prospecção do discurso do corpo, constrói a linguagem em dança sem códigos técnicos apriorísticos, reúne elementos fundamentais como gesto, expressividade, deslocamento, ritmo e decisão. A concepção cênica dramática que fundamenta a pesquisa e se transforma em poética pode ser baseada em dialogias com outras linguagens artísticas assim como investigações da memória e do espaço circundante e mesmo das relações de poder na sociedade para citar algumas.

Julio Plaza faz uma diferenciação pertinente em seu texto *Arte e Interatividade*, quando conceitua: a poética do artista como a instauração da obra, e a estética como o processo de dar conta da recepção pelo público. Ao citar os simbolistas os caracteriza por não terem a preocupação de nomear objetos, mas por sugerir sem indicar sentidos, aqui entendidos como finalidades “Mallarmé disse que nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo de um poema”. (PLAZA, 1990:9)

A Linguagem da dança que baseia sua poética em dialogias tem como característica propor recortes temáticos ao se interessar por códigos construídos por pesquisas e obras de outros artistas, estas apropriações ao sofrerem reflexões são

¹³ ORLANDINI, Marisa Volpi. Documenta 5: autobiografismo, trompe l’oeil, conceptualismo e violencia. *Qui Arte Contemporanea*, nº9, Roma, out. 1972, p.53

transformadas e aplicadas ao movimento gerando uma nova linguagem. As apropriações dos códigos ao serem elaboradas e convertidas em frases e expressão gestual na cena, diferem das características da dança que apoia seus temas preocupando-se na elaboração de códigos de movimentos prefixados pelos estilos.

Gisele Falbo ao discutir a performance de Marina Abramovic *Rythm 0* (1974) enuncia sua consideração colocando sua performance na ordem de ritualidade e limites físicos e psíquicos, a artista dispõe 74 objetos para serem manipulados pela audiência sobre seu corpo. Segundo Abramovic a “Performance é quando o artista caminha em suas construções físicas e mentais em público” (FALBO,2009:52) .

O primeiro ponto concerne à dissolução da moldura que configurava boa parte da Arte Moderna. Interrogando a obra como janela através da qual se contempla uma realidade forjada, ilusão criada pela Arte Renascentista através das leis da perspectiva. A Arte Moderna lançou mão de dispositivos diversos para fazer valer outra realidade: a realidade do quadro em detrimento da proposição da obra como espaço ilusório. (Giselle Falbo apud COSTA MOURA, 2009, p.47)

No início do século XX Isadora Duncan (1878-1927) dilatou as possibilidades da expressão do corpo em temas que traduziam a natureza, através de sua pesquisa gestual nas imagens da cerâmica do período helenístico, desta pesquisa elaborou uma linguagem de movimentos ao codificar passos para coreografias como as mazurcas e as polonesas.

Na Alemanha a dança-teatro de Pina Bausch é caracterizada por uma linguagem em que o movimento da dança surge da dialogia com o teatro o que também proporciona ao intérprete gerir sua expressão baseado em convergências ao tema e a estrutura definida pela coreógrafa.

No teatro-de-dança pina bauschiano, essa fusão desenrola-se em um processo criativo que parte de uma matriz-estímulo- pergunta (ação motriz), da qual pode nascer a ação-movimento do canto, da fala, da música, do cenário, compondo uma dramaturgia e sugerindo a busca de uma ‘arte total’, que não é exatamente a que Wagner idealizou no seu projeto, e que ele próprio não conseguiu realizar. (SÁNCHEZ, 2010, p.42)

As novas danças representativas na contemporaneidade a partir dos anos sessenta trouxeram novos códigos baseados em pesquisa de corporalidades específicas é o caso do Butoh no Japão, da nouvelle danse francesa, e da pos-modern dance nos Estados Unidos. O Butoh surge em um contexto onde o Japão procura sua identidade pois estava num processo de ocidentalização avançado.

Expressar a angústia da bomba atômica, explicitar a sexualidade, demonstrar a crueza e delicadeza da vida, questionar valores existenciais, apresentar o corpo como instrumento para outros seres eis alguns propósitos deste gênero. (SILVA, 2005, p.120)

Também na década de oitenta, na Europa, movimentos como o Danse Actuelle na França e Canadá, o New Dance na Inglaterra e principalmente o Tanztheater na Alemanha firmavam-se como tendências fortes e eminentemente diferentes do movimento americano ou oriental. (ibid., p.122)

A aproximação entre o conceito de espetáculo e obra de dança tem na materialidade a definição auferida. Há mediação na dança pelo gesto, pelo movimento, pelo símbolo e pela materialidade construída tanto por todos estes elementos reunidos assim como pelo objetos, figurinos e cenário.

Ao gerar o movimento em cena pelo improviso, pode-se remeter por associação às imagens compostas ao acaso, como a abstração expressiva. Numa outra instância a dança que se mobiliza pela memória traz significados subjetivos que incluem a dança na modernidade. E em uma terceira possibilidade de leitura há na construção espacial baseada na articulação do corpo baseado nos componentes essenciais da dança, gesto, expressividade, deslocamento, ritmo e decisão com atitudes de temporalidade no presente sem afastamento causado pelo phatos da representação, há assim o surgimento de uma dança híbrida, porque entra no território da performance.

Ritmo, espaço, decisão onde não se preconiza a representação mas a apresentação do corpo em movimento, gerando a abertura de leitura ao espectador livre da subjetivação, não existe uma ficção que narra mas a leitura do corpo se faz em comunicação em igualdade de poder com o espectador. Atingir e emocionar pela

abertura de significados no tempo presente e poder transitar e deslocar para a ficção em diferentes ocasiões amplia a leitura da obra. Dançarino e expectador estão em processo contínuo de construção em que o corpo está presente e articulando o movimento tanto da cena, como da movimentação em cena como na imagem que chega pelo movimento e se constrói pela imaginação.

Uma vez que a acessibilidade a reprodução visual em bibliografia de dança é pequena, no imaginário da população é mais fácil existir uma obra como a *Antropofagia* de Tarsila do Amaral do que uma peça de dança como o *Grande Circo Místico*, obra do Balé Guaíra com composições de Chico Buarque e Edu Lobo, esta com códigos de balé clássico aliado a uma narrativa de música popular brasileira. Há o desconhecimento do conceito de dança contemporânea à média da população brasileira. As referências continuam sendo a acrobacia, o circo, o carnaval, os ciclos das festas populares com suas danças. Traçar a aproximação à realidade nas artes visuais e na dança contemporânea sem convenções engessadas, para a promoção de uma assimilação propedêutica onde a intuição e a emoção do artista implícitas na percepção da obra de dança como linguagem híbrida, tornam-se objetivos como derivação de pesquisa estética que revelam a intenção motivadora da criação.



Fig. 15 Tarsila do Amaral, *Antropofagia* (1929), óleo sobre tela, 126 x 142cm, Coleção Nemirovsky, Estação Pinacoteca de São Paulo.

A possibilidade de abrir os campos de observação como no caso da escultura e tornar o resultado da observação em forma ambígua, onde os campos das escolhas de formar são abertos não caracterizam a obra como aberta.

Mas a ambiguidade do signo não torna indeterminada a visão das formas representadas: sugere como que uma conatural vibratilidade delas, um contato mais íntimo com o ambiente, põe em crise os contornos, as distinções rígidas entre forma e forma, entre formas e luzes, entre formas e fundo. (ECO, 2010, p.151)

A terminologia científica pode ser apropriada pelo artista o que configura uma aproximação dos léxicos, o pressuposto de que a evolução da arte parte do ideal para o possível passando pelo real e abstrato, cabendo ao artista o papel de metaforizar, de criar.

Trata-se de estruturas que se apresentam como metáforas epistemológicas como resoluções estruturais de uma consciência teórica difundida (não de uma teoria determinada, mas de uma convicção cultural assimilada) : representam a repercussão, na atividade formativa, de determinadas aquisições das metodologias científicas contemporâneas, e a reafirmação, na arte, daquelas categorias de indeterminação, de distribuição estatística, que regulam a interpretação dos fatos naturais. (ECO, 2010, p.154)

Nas décadas de 70 e 80 no Brasil a dança cênica se mantinha influenciada por estilos: moderno, clássico, jazz , Flamenco, break dance além das danças populares e dramáticas do Brasil, assim as influências se davam em sua maioria pelas poéticas tradicionais, o que a fazia defasar da poética das dialogias da anti-arte dos happenings e performances. O potencial criativo nas obras de dança cênica contemporânea no início dos anos 70 e 80 não receberam grande influência das estruturas, e das ações dos grupos de arte conceitual, como o grupo Fluxus, o que já se percebe nas artes visuais nos anos sessenta como é o caso das influências que o grupo Neoconcretista e da Nova Objetividade Brasileira no Rio de Janeiro, e dos happenings de Wesley duke lee já apontavam. Nota-se a influência pelas esculturas

táteis e manipuláveis que remetiam ao diálogo com as obras conceituais de artistas como Marcel Duchamp e do norte-americano Jasper Johns. Percebe-se o aprofundamento destas poéticas na evolução das obras penetráveis de Hélio Oiticica e Lygia Pape e as obras sensoriais de Lygia Clark. O percurso destas novas poéticas convergiram para a exposição da Nova Objetividade Brasileira em 1967.

Outros artistas contemporâneos têm uma aproximação com o movimento de renovação das poéticas como é o caso de Wesley Duke Lee (1931-2010), que em 1963 criou o movimento Realismo Mágico com Marcia Cecília, Pedro Manuel-Gismondi, Otto Stupakoff e Carlos Felipe Saldanha. Duke Lee é um pintor brasileiro, que atuou junto ao grupo REX em São Paulo em 1966, com Nelson Leirner, Geraldo de Barros (1923-1998), José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, fundam, o movimento que surgiu como reação ao mercado de arte, e atuou até 1967. Pretendiam tornar mais acessível ao público a arte, assim promoviam eventos culturais. Algumas das obras de Duke Lee são: *Macaco Campanha do Ouro para o bem do Brasil* (1964), *Cedric Ferrugem* (1964), *Save dire Que Ce de La Não*(1964), *Caríssimo Wesselman* (1964), *A Zona* (1965), *A Zona: a Vida e a Morte* (1965).



Fig. 16 Wesley Duke Lee *O Helicóptero* (1968), diâmetro 400 cm, coleção do MASP, São Paulo.

Caracterizado estruturalmente pela dualidade entre uma força anárquica de negação, destruidora das formas existentes, e outra formadora, que tende a construir novas organizações artísticas, o espírito pop teve um papel

determinante na introdução de atitudes expressivas desse embate, como o uso de material pré-codificado, as apropriações, a ideia de interação com o público e uma evidente postura crítica. Essa tensão estava presente na obra e na atitude de artistas formados em diferentes mundos artísticos (aos quais, em certa medida, mantiveram-se ligados), como o realista mágico Wesley Duke Lee, introdutor da nova figuração; Waldemar Cordeiro, recém-saído do concretismo; Nelson Leirner, de formação abstrata; e Antonio Dias, que se ligava a abstração expressionista. (COSTA, 2006, p.25)

A experimentação com o corpo em happenings e na arte ambiental desestabilizam os conceitos de ocupar o espaço e expor a obra. Em 1963 com a utilização de lanternas para visualizar a série de desenhos Ligas, Wesley Duke Lee se torna o precursor do Happening no Brasil, Wesley Duke Lee é também considerado um dos pioneiros da arte ambiental segundo Hélio Oiticica.

1.9 A poética inserida na performance

A arte da dança com a formalização em códigos e recepção tradicionais, não é potencializada ao vitalismo do informal, por exemplo coloca-se o problema do tema mas a estrutura é pautada na técnica ou no narrativo, o espaço tridimensional não gera as dialogias com as artes visuais.

O espaço da performance faz a construção da identidade coletiva, na revelação das identidades individuais, numa perspectiva da filosofia da linguagem.

A plateia se faz cúmplice em que medida nas apresentações artísticas?

A revelação da memória do performer se faz guia para a comunicação em determinadas escolhas de encenação e surge disto um paradoxo, pois incluiria um dado da tradição onde as regras da recepção se fazem de maneira passiva.

A memória em uma ficção, como recorte social onde o enredo define um estilo de montar uma cena; a temporalidade é composta pela profusão de imagens sequenciadas em flashbacks onde estará imbuído de personagens.

O performer tem outros desafios pois rejeita a ficção e tem uma postura e presença sem a personagem, a meta pessoal de revelação de crença moral ou de ideologia estabelece a projeção baseada nos aparatos cênicos ou das linguagens que tem em mãos, o tempo reinventa os topos de atuante e recepção.

Ao optar-se pela ação performática dando ao tempo sua funcionalidade construtiva de expressão e manifestação em tempo presente atualizam-se as relações humanas pelo filtro da circunstância.

O tema do espaço como protagonista da criação artística insere-se na fenomenologia que tem como princípios: a observação e análise para o posterior postulamento de formas e propriedades universais destes fenômenos. Nascendo daí categorias universais à qualquer experiência e pensamento, não imbuídos de julgamento avaliativo. Sinalizam classes de características, as mais universais presentes às experiências.

A trajetória construtivista com as propostas relacionadas: ao espaço, a arquitetura, a racionalidade e a funcionalidade na época do Modernismo europeu tem continuidade após o Cubismo e o Dadaísmo, movimentos que se propuseram a pensar rupturas a condicionantes de formalização e via já na reprodução técnica e na cadeia produtiva a alienação do homem.

É referente ao modernismo onde existiu o grande mito da arte total que definiu muito das pesquisas desenvolvidas na Bauhaus.

Na época da reprodutibilidade técnica onde o indivíduo convive com diversos níveis de produção e reprodução a existência de um espaço de pesquisa se torna fundamental para a aquisição de conhecimentos a partir das relações de troca, muito da produção em arte é feita sobre demandas de uma cadeia produtiva que supre as tendências do mercado cultural.

A denotação que encontramos na mensagem da fotografia exerce um parâmetro bastante adequado ao considerar o olhar do receptor como culturalmente condicionado, neste sentido a menção de uma arte tão conotativa da imagem objetiva já carrega este nível de contextualidade histórica. As artes cênicas e plásticas também por serem culturalmente fomentadas denotadas por condições políticas, econômicas e histórica que são passíveis de questionamento, de que o gosto seria um condicionamento cultural.

O papel da liberação da imaginação na construção do espaço cênico em termos de rompimento de estruturas repressivas, nos teóricos da semiótica que veem a construção da cultura embasada pelos signos, os diversos enfoques da tecnologia que apontam para uma arquitetura mais voltada ao envolvimento orgânico e da convivência, a biografia e os conceitos fundamentais da psicologia analítica de Carl Gustav Jung deram uma nova perspectiva para o entendimento de diversos estudos

que são configurados nesta perspectiva de humanização da arte e das relações humanas com o rompimento de fronteiras da mera racionalidade funcional.

A configuração de um estudo de espacialidade em diversos níveis desde a arquitetura e seu histórico, a tipologia do espaço urbano e suas diversas dimensões existenciais convergidas pelo espaço diferenciando da espacialidade cheia e a vazia é elaborado por Santiago Barbuy. O autor estrutura diferenciações possíveis para o entendimento do espaço no plano de correlação. O texto de Barbuy aponta o espaço na dimensão sociológica e da ação humana, a relação entre o cidadão e a cidade:

A cidade é o lugar onde a relação social se converte em uma realidade ineludível. A cidade é uma complexa combinação de cheios e vazios. O cidadão é também uma complexa relação de cheios e vazios interiores. Os vazios do cidadão são ocupados pelos cheios da cidade, e suas partes cheias cobrem os vazios da cidade: Publicidade, ruídos... projetos, desejos... Se o ser humano não suporta o vazio interior, necessitará que a realidade exterior da cidade seja um pleno total. Se o ser humano não suporta o vazio interior, necessitará que a realidade exterior da cidade seja um pleno total. Se o ser humano busca esvaziar-se interiormente, necessitará que o espaço citadino exterior conte com grandes vazios. (BARBUY,1980, p.8)

Na cidade atual não há uma consciência de forma de vida; a cidade, o espaço da cidade é ocupado e preenchido com o produto de uma atividade que carece das condições mínimas necessárias para que se possa falar de uma consciência comunitária aonde a singularidade, a criatividade e a vida anímica possam expandir-se livremente. (BARBUY,1980, p.12)

A Performance pode ser colocada numa linha histórica como sendo posterior ao Happening assim como a arte ambiental (environment) pode ser considerado anterior a Instalação. Um precursor da performance no Brasil foi Flávio de Rezende Carvalho (1899 -1973)



Fig.17 Flávio de Carvalho, *Experiência nº3* (1956).

Flávio de Carvalho realizou a *Experiência nº 2* em 1931 atravessou caminhando em sentido contrário e de chapéu uma procissão de Corpus Christi. Em 1933, criou o *Bailado do Deus Morto*, espetáculo experimental de cenografia, trabalho incluído no teatro da experiência que desenvolveu com Oswald de Andrade. Em 1947 desenhou a polêmica *Série Trágica ou Minha Mãe Morrendo*, que lhe rendeu mais uma alcunha, a de “pintor maldito”. Em 1950 representou o Brasil na Bienal de Veneza. Em 1953, elaborou os figurinos e o cenário para o bailado *A Cangaceira*, de Camargo Guarnieri. Lançou o “traje de verão masculino”, intitulado *Experiência nº 3* em 1956, como conclusão da série de artigos "A moda e o novo Homem", Flávio faz o famoso lançamento de seu "traje de verão" - o *New Look*, em passeata pelas ruas da cidade de São Paulo onde reuniu uma multidão utilizou a televisão para divulgar sua performance.

Existem variações na conceituação de performance, pois existem objetos performáticos como os utilizados por Artur Barrio na *situação T/T1*, uma experiência realizada em 1970, na mostra *Do Corpo à Terra*, onde espalha trouxas ensanguentadas em um rio em Belo Horizonte. A sequência da performance aparece no site do museu virtual de artes plásticas (MUVI).

No Brasil a performance teve um longo desenvolvimento a partir dos anos sessenta com o artista Ivald Granato (1947) que em 1979 publica o livro *14 anos de Performance* foi o organizador do happening/evento de intervenção artística intitulada *Mitos Vadios* (1978).

Houve no Brasil o afluxo de filmes de dança de jazz e competições de dança produzidos em larga escala na década de 80 esta difusão pelos meios de comunicação de massa carregada de ideologia, apontava o modismo convergente à um *status* do estrangeirismo na cultura representado pelo estilo comercial “artístico”.

O estruturalismo diz em relação à cultura de massa, que esta propõe a liquidação do significado ao invés do deslocamento da narrativa para uma leitura imbricada. Somente entendendo onde as diferentes linguagens criam escrituras moldáveis à revelia ou não da pré-organização podemos situar a arte moderna.

Por outro lado, o ecletismo substitui a vontade globalizante, numa sociedade cada vez mais mediatizada, em que os eventos devem ceder o lugar às ‘notícias’. Toda uma linguagem que visa atingir o maior número e se limita, portanto, por princípio, aos estereótipos reconhecidos por todos inunda os poderosos meios de comunicação e acentua a serialização da sociedade em indivíduos cada vez mais isolados uns dos outros, ‘sem pertença’ como diz o psicanalista Gérard Mendel. (DOSSE, 2007, p.339)

O resgate da iconografia de outros artistas remete à abrangência das referências e à colagem utilizada nas obras contemporâneas, proporcionada pela heterogeneidade dos procedimentos assimilados. A modernidade via vanguardas, serviu ao aprendizado do lúdico e da pesquisa da obra artística no projeto *Inspiração a Dois*. A obra aberta estimula à reflexão e instaura a dialogia crítica entre a criação, o conhecimento sobre os procedimentos de criação adotados pelo artista e a materialidade implícita da obra, é importante pensar que na contextualidade desta leitura entra o conhecimento que o fruidor tem da linguagem artística em análise.

1.10 Poéticas ambientais nas artes plásticas contemporâneas

O período de 1959 quando foi lançado o manifesto neoconcretista por: Ferreira Gullar e que incluiu os artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. O manifesto é referencial para a compreensão do desenvolvimento das poéticas ambientais nas artes plásticas contemporâneas brasileiras.

No Brasil nas artes plásticas contemporâneas dentro do gênero da arte cinético-óptico-concreta das décadas de 1950 e 1960 ocorreu a cisão entre artistas concretos e neoconcretos. Com poéticas evolvidas da arte abstrata emergiram os grupos abstratos geométricos: um em São Paulo o *Ruptura* (1952) e outro no Rio de Janeiro o Frente (1954) liderados por Ivan Serpa, este surgiu a partir de sua primeira turma de alunos. Havia também a nítida separação entre os abstratos geométricos e os Tachistas também denominados de abstratos informais ou líricos.

Naquele período a arte Neoconcreta defendia uma posição diferente diante da arte concreta pela sua excessiva racionalidade. O termo arte concreta surge em 1918 exposta por Theo Van Doesburg referindo-se a uma pintura feita com linhas retas e ângulos retos, usando as três cores básicas: vermelho, azul e amarelo e as três não cores preto, branco e cinza. O suprematismo teve como um de seus fundadores Kasimir Malevitch (1878-1945) o qual criou um sistema em que objetivava a pureza absoluta da forma e cor, sensação não objetiva, chegou em 1918 ao seu conclusivo trabalho *Branco sobre Branco* partindo depois, ou seja, retorna ao figurativismo.

O início do abstracionismo geométrico tem em Van Doesbourg suas bases ao redigir o manifesto do Neoplasticismo em 1919, a geometria ocupava papel fundamental, agregou –se ao movimento Piet Mondrian que trabalhava exclusivamente com retângulos e com as cores primárias azul, vermelho e amarelo além do branco, cinza e preto é o fundador da revista *De Stijl* (O Estilo) em 1917 na Holanda e se inspirou em Kandinski como base para suas concepções teóricas.

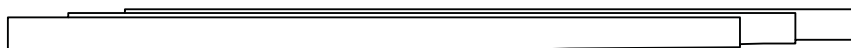
Estavam representadas no neoconcretismo a pintura, a escultura, a gravura e a literatura. Na literatura houve também uma necessidade de ampliar a questão da espacialidade da poesia concreta, com a recolocação do eu do poeta no texto, tornaram-se menos objetivas as criações poéticas, e a visualidade se torna sensorial com os livros poemas.

Segundo o manifesto, os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura estavam sendo aplicados confundindo-se aspectos teóricos partilhados pelas ciências, e que a humanidade da obra artística denominada pelos neoconcretos como um quasi-corpus, definição que procurava expor a relevância das relações do criador com o objeto assim como a do apreciador estavam sendo negligenciadas. A realidade da obra para os concretos se esgotava nas relações exteriores de seus elementos.

Vale lembrar que esta polêmica entre neoconcretos e concretos inicia-se na segunda metade da década de cinquenta e a Bienal foi criada em 1951 e premia em sua primeira edição Max Bill expoente da arte concreta. As primeiras grandes instituições que desenvolveram a arte abstrata no país são: o MASP 1947 fundado por Assis Chateaubriand, o MAM /SP fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho e o MAM/RJ fundado por Raymundo Castro Maya em 1958.

Capítulo 2

Neoconcretismo e Tropicália enquanto dialogia na criação



dança-

performance



Escapulário

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Dai-nos Senhor

A Poesia

De Cada Dia

Oswald de Andrade

2.1 Articular a criação na dança-performance: o percurso da obra

Articular a dança contemporânea dentro de uma linha histórica e filosófica é enxergar potencialidades de confluir e dilatar os campos. Não instaurar apenas uma ficção, mas a inclusão do espectador como modificador da espacialidade da obra, modificando, assim, a temporalidade, e diferenciando os procedimentos para além do que fora planejado, e possibilitando, através de estruturas bem definidas, incluir potencialmente a criação do espectador conjunto ao artista durante a apresentação.

Ampliar o campo de visão, modulando o espaço cênico em níveis e frontalidades múltiplas remetem às obras de artes visuais que não tem mais na frontalidade seu foco de atenção. Com as obras Bilaterais (1959), Relevos Espaciais (1960) e Penetráveis (1960-1979) Hélio Oiticica configurou seus conceitos de forma evolutiva nas criações de obras desde 1959 na linha concretista e mais tarde numa linha ambiental. O discurso pela poética durante sua vida artística aparece com variações formais como é o caso do penetrável *PN1* de 1960 do *Projeto Cães de Caça* de 1961 que consistia de um labirinto composto de cinco penetráveis e onde estaria o poema enterrado de Ferreira Gullar e o teatro Integral de Reinaldo Jardim, este projeto ficou apenas como maquete.

O problema da relação com a natureza, já que o projeto nela é construído, foi resolvido pelo lento desgarramento do elemento natural, areia penteada, à medida que se penetra no núcleo. A passagem, que não poderia ser brusca, é intermediada pelas calçadas de mármore branco que servem como entradas para o grande labirinto. A areia é o elemento natureza; o mármore, um intermediário entre a natureza e o elaborado, e a alvenaria (com ou sem cor), o já elaborado. Convém lembrar que não há plantas na areia, apenas será a mesma penteada com ancinho e misturada com diferentes pedrinhas, dando-lhe assim uma certa coloração, mas muito tênue. Poder-se-ia perguntar qual o sentido, e como cabem aqui o poema enterrado de Gullar e o Teatro Integral. Creio que se integram em espírito, por possuírem também, noutro campo, um caráter estético e mágico e, como os penetráveis, também são penetráveis, sendo de cada vez um só espectador. Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos de expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaciotemporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação do humano. Rio de Janeiro 1961. (Hélio Oiticica apud OITICICA & OITICICA FILHO & FIGUEIREDO, 2008, p.24)

A obra penetrável *Tropicália PN2 PN3* de 1967, também de Hélio Oiticica e que foi inspiradora com o mesmo nome para o movimento de música popular brasileira em 1968, propõe uma experiência de percurso e labirinto, na obra o corpo ocupa o espaço. A poética Bólide trata a obra em extensão, os elementos constitutivos da obra como a cor imersa no suporte se projetam no espaço. Há a imersão do corpo na obra *Células- Ninhos Éden* de 1967-69, nesta o espectador se instala na obra e manipula objetos. Estas abstrações do espaço incluindo o espectador individualizando-o como sujeito e pensado como explorador de temas é cara aos artistas que iniciaram suas pesquisas no movimento *Neoconcreto* que tentou humanizar o concretismo nas artes.

Além do discurso plástico a poética de Wesley Duke Lee no happening *Ligas* de 1963, considerado por alguns o primeiro happening feito no Brasil, inclui o público que segue pelo espaço iluminando os desenhos da série *Ligas*, onde as obras expostas eram visualizadas através de lanternas. Esta obra remete a poética do inacabado, pois é conferida a possibilidade de escolha de como percorrer o espaço, dada esta autonomia à audiência. Na observação desta há coautoria enquanto participa e também confere ao ato um caráter ritualístico. As obras de ambos os artistas ao terem no inacabado poéticas declaradas retomam de certa maneira o mote das experiências dadaístas e surrealistas.

Nas obras Bólides 1963/64 e Parangolés 1964/65, ambas de Oiticica a cor expandida no espaço se apresenta para a descoberta voluntária revelando-se pela dinâmica do objeto; já nos Relevos Espaciais, placas de uma cor são suspensas por fios, o cromatismo é construído pela passagem do olhar, sem desmerecer a sinestesia do espectador. Estas estruturas suspensas servem como dispositivo de participação, está implícito nesta fronteira de cor e forma o novo dispositivo que rompe com a bidimensionalidade, a pintura está literalmente alçada ao espaço. No espetáculo *Inspiração a dois* havia vários objetos que eram manipulados pelos técnicos de palco e pelos intérpretes-dançarinos na cena, os objetos consistiam em caixotes com luzes fluorescentes, estas caixas de luz eram revestidas com papel celofane colorido, estas podiam iluminar em diferentes frontalidades e davam ao espetáculo uma dinâmica nova a cada apresentação.

Os Bólides e os Parangolés se inserem na arte ambiental, a pintura e a escultura dão lugar para o experienciável da estrutura, a dinâmica e a cor em sua extensão e junto ao movimento do corpo ocupam o espaço.

O manifesto Esquema Geral da Nova Objetividade denota a tendência ao ambiental, foi publicado no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira que ocorreu em abril de 1967 no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As ideias presentes nas estruturas neoconcretas que propõe as experiências da visão ao romper com a bidimensionalidade, como é o caso de: *Bichos* (1960) de Lygia Clark, e as séries *Relevos Espaciais* (1969) e *Núcleos* (1960-66) de Hélio Oiticica, não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado ao buscar as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. Oiticica¹⁴ diz:

A arte não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que a arte expressa, e por esta razão, não é algo superficial, que deve ser aprendido e adaptado a uma forma de expressão, mas indissoluvelmente acoplada. (apud RAMÍREZ, 2007, p.220)

No espetáculo *Inspiração a Dois* há desestabilização: da noção de autoria tão cara às hierarquizadas formas de apresentar a obra de arte como criação individual; e também de ocupação ao romper a divisão entre palco italiano e plateia dando uma possibilidade de trânsito em territórios sem previa definição. Compete a poética declarativa um papel reflexionante e de abertura constante da dimensão e intersecção de tema e atuação, além do simples passar o conteúdo em marcações rígidas de espaço e narrativa. A estética ao analisar o ato tem no prazer da recepção o conceito de beleza auferido, e a hibridização dos topos ao unir a ficção ao presencial.

Renato Cohen descreve em seu livro *Work in Progress na Cena contemporânea*, o conceito de signagem inserido nos topos da encenação e como denotação do fluxo produzido pelas imagens exibidas, além destes a encenação conta com o ritmo do texto e das ações físicas, estes discursos se apresentam superpostos. O público retoma sua conduta de operante ao se sentir estável na apresentação. A ontologia da performance que envolve a presentificação e manifestação do intérprete

¹⁴ Doc. N° 0004, pp. 1-4, AHO/ PHO

com a persona ou figura envolve também a mediação por objetos cênicos ou movimentos que distanciam a imagem de gestual humano à simulação com efeitos eletrônicos e a edição.(COHEN, 1997)

Estas características da performance foram assimiladas por correntes que trataram da expressão com ênfase no ator ao invés do discurso do texto, fizeram parte deste grupo os encenadores e dramaturgos: Meyerhold, Artaud, Gordon Craig , Appia e mais recentemente Laurie Anderson, Gerald Thomas, Richard Foreman e Bob Wilson.

Cohen fala também de recepção e emissão e configura esta relação em dois modelos: um estético (onde há um distanciamento crítico diante da cena) e outro mítico (nesta situação há uma vivência tanto por parte do atuante quanto do espectador). Na performance do real como poética com significados que abrem ao público a possibilidade de participação ou de fruição há diferença de estados, revelam-se qualidades e aberturas demonstrados pela alternância e pela gradação de momentos estéticos (críticos) e de momentos míticos (vivenciais) concatenadamente conferindo à audiência o equilíbrio que propiciam a participação. (COHEN, 2002)

O histórico da minha produção em dança contemporânea efetuado desde 1990 explicita que a dialogia entre poéticas vem sendo recorrente. Partindo de uma revisão cronológica pode-se perceber que o início do trabalho coreográfico com apropriação crítica de outras linguagens, se deu em 2003 com a obra *Performance 3*. Na investigação havia referências da obra *Divisor*(1968) de Lygia Pape (1927-2004), artista neoconcretista brasileira, sendo integrados na performance: elementos sonoros incidentais, figurinos e objetos que promoviam diversas situações de choque, uma delas entre o conjunto de três dançarinos ao tentar escalar uma escada estando grudados por uma toalha emborrachada retangular de 1 metro e meio com três perfurações para as cabeças. A arquitetura do espaço alternativo Casa Hoffmann, espaço da prefeitura de Curitiba para pesquisa do movimento foi explorado com o movimento de percursos entrando e saindo de diversos locais do sobrado. Pequenos objetos com desenhos e citações de palavras eram deixados pelo ambiente. O figurino e o texto remetiam a questão da identidade do dançarino e a relação com o corpo exposto na profissão. A revelação do corpo enquanto memória da formação em dança, e do prazer paradoxal pois o não exibido é muitas vezes o que revela a identidade, nisso estava implícita a noção de tabu corporal e julgamento das

hierarquias profissionais do dançarino e do cabeleireiro na sociedade , estes temas foram abordados com ironia e humor na obra.

2.2 Poéticas de aproximação na dança contemporânea

O propósito de explorar como a intersemiotividade se processa na coreografia como princípio organizador e o método de aproximar diferentes poéticas da obra de dança *Inspiração a Dois* em uma contextualização da produção brasileira, nestes cinco anos que se passaram desde a apresentação, são meios de abordar as diferentes referências de concepção. A partir da contextualização das performances em dança que foram apresentadas em São Paulo e na medida em que entro em contato com diversas obras de artes visuais ampliaram-se as possibilidades de ler o *Inspiração a Dois*.

As obras de dança que envolvem o percurso itinerante dão a audiência uma nova percepção do movimento e ativa a conexão com a arquitetura do espaço cênico. No *Inspiração a Dois* o percurso itinerante desempenhou o papel de motivador de muitas cenas como é o caso do Carão *Tropicália Básica*, o público acompanhava o dançarino e no pátio externo assistia a cena. Era falado um texto que discutia a relação dos pigmentos de cor e como eram obtidos e havia alusão à questão da colonização e exploração do pau-brasil que servia para tingimento no século XVI na Europa, no final o grupo era convidado a sensibilizar-se recolhendo um pouco de terra com as mãos.

Há diversos meios de implementar o entendimento para a interação na obra cênica: através do programa distribuído antes das apresentações, iniciar com performance em ante salas do local da apresentação, o espetáculo envolver itinerância, apresentar-se referências de vídeo ou fotos antes do início da performance, obra com prólogo onde há um texto como um tipo de partitura em que se contextualiza o espetáculo dando pistas de leitura. Este último exemplo aproxima o trabalho *Fragile*, apresentado por Maurício de Oliveira em maio de 2008 no 12º Cultura Inglesa festival, que foi baseado na obra do artista plástico Damien Hirst. O performer Maurício apresentava um texto falado em inglês no início da apresentação que remetia ao imaginário os prólogos das peças teatrais de Shakespeare em seus

textos mais épicos. Nesta construção há uma hibridização da linguagem da dança com o teatro bastante profícua e demonstra um princípio organizador eficiente.

Nota-se que enquanto expectador a aproximação, ao performer e ao coreógrafo após a apresentação para saber alguns detalhes do processo de criação, como o tempo de duração dos laboratórios de criação por exemplo, efetivam a noção de interação com a obra. Há diversos artistas contemporâneas que trabalham com dança com a espacialidade promovendo a interação, ora pelo deslocamento da audiência ora pela aproximação do intérprete do público, em São Paulo. Cabe citar: a dança instalação de Maria Momelsohn *OCO* (2009) com núcleos de performances percorridos somente para observação pela audiência no saguão do Teatro de Dança no edifício Itália, e a artista Lua Tatit em *Centímetros Decibéis* obra de 2010, ao dispor o público para sentar em semi arena no chão bem próximo a ação cênica onde assistia a apresentação ocorrida no SESC Paulista.

A experiência que Hélio Oiticica propõe com sua obra é a aproximação do público com a realidade sensível de sua obra onde apreende a poética desta. A Instalação Penetrável *Tropicália* surgiu pelo contato que o artista teve com a comunidade da Mangueira no Rio de Janeiro. Foi criada em 1967, e refletia a aproximação com a população e a reconfiguração poética do espaço pela construção de um ambiente artístico e crítico que mostrava a favela carioca com os elementos nacionais como: a arara, as plantas, a chita, o rádio de pilhas e a televisão, todos presentes no cotidiano dos moradores da comunidade retratada.

Com a *Tropicália*, porém, é que a meu ver se dá a completa objetivação da ideia. O 'Penetrável' principal que compõe o projeto ambiental foi minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. (FAVARETTO, 2000, p. 136)

“Hélio queria que o público vivenciasse, como ele, a sensação de andar pelas quebradas de uma favela. Afinal, para o Marcel Duchamp carioca, vida e arte não se dissociavam”. (CALADO, 2004:165)

O erudito pode ter na sua estrutura elementos populares como é o caso do formato Choros desenvolvido pelo compositor Villa Lobos em sua obra orquestral. O *Choros 10* apresenta instrumentos da escola de samba compondo o tema.

A artista norte americana Laurie Anderson (1947) envolve em algumas de suas performances dispositivos de alteração de voz e vídeo cenografia que rompem com a estabilidade da recepção ao multiplicar os sentidos de apreensão da obra, ora a visualidade é privilegiada ora a audição, ora o tato.

A Tropicália enquanto efervescência numa época de repressão buscou aproximar polos díspares da sociedade do morro ao teatro, da favela aos condomínios burgueses, instaurando uma geleia geral que serve como tema de aproximação dos temas populares através das letras das músicas, havia referência ao jornal Sol e Jornal do Brasil, à mídia de massa com as imagens que a TV transmitia, ao cinema com as divas da época. O sertão, a floresta e a cidade eram colocadas em mesma condição de evidência com seus prazeres e percalços. Isto se reflete na canção, *Geleia Geral*, de Gilberto Gil inserida no disco *Tropicália ou Panis ET Circencis* lançado em 1968.

Um poeta desfolha a bandeira

E amanhã tropical se inicia

Resplandece candente fagueira

Num calor girassol com alegria

Na geleia geral brasileira

Que o jornal do Brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi

Ano que vem mês que foi

Ê bumba iê-iê-iê

É a mesma dança meu boi

A alegria é a prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro

Minha terra é onde o sol é mais limpo

E a mangueira é onde o samba é mais puro

Tumbadora na selva selvagem

Pindorama- país do futuro

.....

santo barroco baiano

Superpoder de paisano

Formiplac e céu de anil

.....

Um poeta desfolha a bandeira

E eu me sinto melhor colorido

Pega um jato e viajo arrebento

Com o roteiro do sexto sentido

Foz do morro pilão de concreto

Tropicália bananas ao vento

Geleia Geral Gil e Torquato Neto (FAVARETTO, 2007 p.158)



Fig.18 capa do disco *Tropicália ou Panis ET Circenses* (1968).

2.3 A desestabilização da cena pela obra em dialogia

Após a experiência coletiva do grupo nota-se que as diferenças de interpretação devem ser questionadas durante o processo de construção do espetáculo, pois a representação de personagens ou apresentação de personas termo utilizado por Cohen, em performances, não deve ser confundida com a noção de aura citada por Walter Benjamin. Ao apontar a autoria na época da reprodutibilidade como fator de acesso à arte pelas massas e a desritualização da aura do artista definida como guia da fruição da obra (MALUF, 2007). A crítica recai aqui a questão da imagem de intérprete diferenciado do da corporificação do estilo onde se usa e abusa de truques da máscara facial e da performance muscular como efeito cênico.

Na desestabilização dos hábitos como uma das propostas dos movimentos artísticos da Tropicália e Neoconcretismo pode-se refletir sobre as poéticas artísticas pouco comuns na cultura brasileira. A sociedade não tem contato pela falta de difusão pela indústria cultural de obras que envolvam a desestabilização e choque com a recepção. As vanguardas muitas vezes foram incompreendidas e atacadas como é registrado o fato da manifestação ambiental *Parangolés* de Hélio Oiticica com seus amigos sambistas da escola de samba carioca Mangueira, ao terem sido impedidos de entrar no MAM no Rio de Janeiro em 1965 na abertura da mostra opinião 65. A severa crítica de Monteiro Lobato em 1917 à exposição expressionista de Anita Malfatti desestabilizou as vendas das obras assim como o seu processo de desenvolvimento da linguagem artística.

Houve em 1962, por ocasião da exposição *Assemblage* no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma crítica negativa a esta exposição escrita por Lester D. Longman (ARCHER, 2001). O que é difícil e desconhecido muitas vezes não causa interesse, reconhecer o novo é o difícil, porque subverte o estável.

As Confluências do Tropicalismo e do Neoconcretismo no espetáculo *Inspiração a dois* ampliaram os referenciais que desencadearam novos tratamentos simbólicos e expressivos aos temas: das artes visuais, da música popular brasileira, do cinema e da cultura popular e puderam ser aprofundados em prática artística de dança. No livro *Tropicália: a história de uma revolução musical* o autor Antonio Calado trata da atuação de Hélio Oiticica na parte visual do show *Tropicália* de Gil e

Caetano que ocorreu em 1968 na boate Sucata no Rio de Janeiro. Neste havia pendurado a obra cartaz de Oiticica com a imagem do bandido cara de cavalo e impresso a frase Seja bandido Seja herói, Antônio Calado discorre ainda sobre as influências da televisão com os programas de auditório, ao citar a canção Tropicália no disco solo Caetano Veloso, exemplifica com o verso Domingo é o fino da Bossa, segunda-feira está na fossa, terça-feira vai a roça' aludindo ao programa de auditório bastante popular na época apresentado pela TV Record em 1967.

No mesmo livro cita o artigo que Nelson Motta publicou no jornal Zero Hora no Rio de Janeiro, o artigo manifesto *Cruzada Tropicalista* na edição do dia 5 de fevereiro de 1968, ao qual Caetano Veloso e Gilberto Gil a princípio não foram muito favoráveis às ideias contidas.

Caetano até achou simpática a iniciativa de Nelson Motta, lançando a 'cruzada Tropicalista' mas o artigo em si não o agradou. Se já resistira bastante ao adotar Tropicália como título de sua canção-manifesto, Caetano gostou menos de ver seu projeto musical rotulado de tropicalismo, confundido com aquele folclore todo de ternos de linho, chapéu de palha, xarope Bromil e sambas canções. (CALADO, 2004, p.185)

O espetáculo *Inspiração a Dois*, projeto da hamaissum companhia de dança, na pesquisa temática apontou novos sentidos de criação: a identidade do intérprete e o resgate da cultura brasileira com a intenção de promover a troca dos saberes entre a equipe, e o público. Reviu o entendimento que a equipe tinha da obra de dança enquanto construção, pôs em prática as metodologias: de excursões pela cidade e revezamento de workshops dentro da equipe.

A pesquisa temática no *Inspiração a dois* ao abordar a estética da *Tropicália* e do movimento *Neoconcreto* em artes plásticas e literatura, com as heterogêneas produções dos artistas envolvidos nestes movimentos da arte brasileira identificou que os artistas participantes da Tropicália também se dispuseram a apropriar-se de poéticas de outros artistas em diversas linguagens. As formas de paródia, apropriação e colagem, davam a aparência de carnavalização mas ficava subentendida a crítica ao regime ditatórias e aos costumes burgueses tradicionais da época. Fácil também foi notar a valorização de imagens e personagens cotidianas brasileiras: das profissões como *aeromoça* como Tom Zé usa em *Parque Industrial*, a valorização das etnias e

classes sociais pouco evidenciadas pela mídia quando Caetano Veloso cita mulata em *Alegria Alegria* e a na canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso inspirada na obra do artista plástico Rubens Gerchmann *Lindoneia* ao inserirem a personagem suburbana Lindoneia em uma canção.

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse miss
Linda feia
Lindoneia
Desaprecida

(CAETANO & GIL, 1968)



Fig. 19 Rubens Gerchman *A bela Lindoneia ou a Gioconda do Subúrbio* (1966), Vidro, colagem e metal sobre madeira. MAM, Rio de Janeiro.

A relação dialógica se entende em epistemologia como o estudo para a produção de sentido amplo, onde o pesquisador e o pesquisado se afetam mutuamente, numa relação de poder onde não há assimetria, há sim resistência numa relação de

liberdade. Como cita Bahktin ¹⁵ :

“[...]Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas internas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (Bahktin apud OBERG, 2008, p.54)

O resgate de referências faz acontecer a dialogia entre o tropicalismo e diversas obras de outros artistas, a exemplo disso se encontram na canção *Geleia Geral* temas transplantados e incluídos na canção. Os dados são os seguintes: um verso do manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, a saber “a alegria é a prova dos nove” e de Décio Pignatari a ideia para o título da música de Gilberto Gil e letra de Torquato Neto, “ na geleia geral brasileira, alguém tem que exercer a função de medula e osso”. (CALADO, 2004:194-195)

Houve na década de sessenta a ebulição dos festivais de música popular produzidos pelas emissoras de televisão, esta cultura dos festivais de música popular brasileira em 1967 iniciou a projeção do movimento tropicalista. O terceiro festival da Música Popular Brasileira teve a final no dia 21 de outubro de 1967 e premiou em primeiro lugar Edu Lobo com a canção *Ponteio*, esta escrita em parceria com Capinam, a canção *Alegria Alegria* ficou na quarta colocação, no terceiro lugar ficou Chico Buarque com a canção *Roda-viva*, em segundo Gilberto Gil com *Domingo no Parque* escrito por Rogério Duprat e conforme Antonio Calado o resultado aquietou aqueles que resistiam à inovação pela guitarra elétrica e com o estilo Iê, Iê, Iê. Outro festival foi promovido pela TV Record em 1968 onde os tropicalistas estiveram representados novamente, ocorreu em setembro no terceiro festival internacional um fato contundente, a canção de Caetano *É Proibido Proibir* com o arranjo de Rogério Duprat e backing vocal dos Mutantes se classificou para a final mesmo após o discurso no qual Caetano irritado ataca o conformismo da cultura e ataca os jurados os qualificando de simpáticos porém incompetentes, a canção classificada sofreu vaia da plateia, a final ocorrida em 29 de setembro de 1968 teve

¹⁵ BAHKTIN, M. (1974). Metodologia das Ciências Humanas. In: Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.393-410.

como música vencedora *Sábia* de autoria de Chico Buarque e Tom Jobim, esta foi fortemente rejeitada pela audiência e em segunda colocação ficou a música *Caminhando* (Prá não dizer que não falei das flores) de Geraldo Vandré, esta a favorita da plateia, a canção *Caminhante Noturno* foi defendida pelos Mutantes ficando em sexta colocação. A intenção ao registrar esta história dos festivais é para mostrar que as carreiras individuais dos artistas da Tropicália por estes festivais viriam a se projetar como é o caso da cantora Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Nara Leão e Os Mutantes composto por Rita Lee Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. O grupo Tropicalista trabalhou em alguns discos coletivamente, mas suas criações se faziam também de forma independente. O quarto festival de música popular brasileira premiou Tom Zé com a canção São São Paulo, Meu Amor e a final aconteceu em 9 de dezembro de 1968, *Divino Maravilhoso* terminou em terceiro lugar e 2001 em quarto, Marta Saré de Edu Lobo em segundo, em quinto Dia da Graça de Sérgio Ricardo e na sexta colocação Benvinda canção de Chico Buarque. O movimento *Tropicália* teve início em 1967 e se estendeu até 1968, no LP *Panis e Circensis* lançado em 1968 participaram os seguintes artistas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Julio Medaglia, Rogério Duprat e Damiano Cozzela. (CALADO, 2004)

O movimento tropicalista revitalizou a música popular brasileira, descobriu uma nova forma de tratar da identidade nacional: as poéticas criadas incluem-no na modernidade ao expor e abordar: o cotidiano misturando sentimento e a crítica ao presente, o concretismo é tratado nas canções, há voz para o povo no mundo industrial. O sujeito que expõe tem tratamento relativo ao universo particular e público, o desejo é reverberado, o movimento sofreu críticas pela falta de um engajamento político. O argumento no *Inspiração a Dois* notou a validade crítica do movimento tropicalista, que através do exagero da estética revelou o lado da sociedade brasileira que era pautado em conservadorismo, militarismo e onde a elite tinha como valores estéticos e paradigma de sofisticação o tradicional.

Quem achou que os tropicalistas teriam a pretensão de superar a sofisticada Bossa Nova estava enganado. 'Para se fazer o novo, não é preciso destruir o velho. O novo por si só, pela importância de seu esforço arrebatou o velho', explicava Gilberto Gil, já naquela época. Diferentemente da Bossa Nova, da qual eram discípulos assumidos, os tropicalistas tinham pouco a ver com a

criação de novas formas musicais. Utilizando estilos e formas já existentes na música popular brasileira, o movimento estava mais interessado em expor e implantar uma nova atitude. Antes de tudo, sua intervenção era crítica. (CALADO, 2004,p.297)

Houve no movimento uma sintaxe descontínua, imagens de choque e humor com elementos grotescos, eróticos, obscenos e ridículos, se valorizaram releituras do popular e do viver urbano. Resgataram-se músicas de compositores como Vicente Celestino (1894-1968) "A Voz Orgulho do Brasil", assim como se faz referência a persona de Carmen Miranda (1909-1955) "A Pequena Notável", na música *Tropicália*, canção inclusive lançada em outro disco (solo) intitulado: Caetano Veloso, neste mesmo ano de 1968.

O nome da obra penetrável de Hélio Oiticica que dera o nome ao movimento Tropicalista tem uma relação polêmica com o movimento, o nome foi sugerido pelo cineasta Luís Carlos Barreto que vira a obra exposta no MAM no Rio de Janeiro em 1967 e ao ouvir a nova canção manifesto de Caetano Veloso em 1967 indicou o nome *Tropicália* a Caetano. Há certas identificações com o nacionalismo na obra *Tropicália* e no movimento *Tropicalista*, pois a obra de Hélio resgata a participação do popular na arte, ao utilizar objetos e remeter à materialidade presente na favela como: o rádio de pilhas, as plantas, as cortinas de plástico, e o deslocamento pela obra sugerem o estar na favela. O resgate do popular e as diferenças do cotidiano da cultura de elite artística da cultura de arte popular mantém-se, todavia há superação pela nova exposição de fatos pelas canções e pela estética de figurinos e cabelos do grupo tropicalista referenciados na contracultura. A canção mediada pela cultura de massa apresenta-se como poética revolucionária dentro de um canal de difusão popular constituindo um paradoxo.

A inspiração surgiu por meio de uma série de imagens e referências, que de alguma maneira ligavam ao clima poético de Terra em Transe. Entre as imagens de monumentos, aviões e chapadões, vieram também à cabeça de Caetano coincidências de palavras (como as significativas rimas entre 'A banda', título da canção de Chico Buarque, e 'Carmen Miranda') ou referências a Roberto Carlos e à Bossa Nova. (CALADO, 2004, p.135)

A obra *Tropicália* é formada por dois penetráveis, um ambiente em forma de labirinto e um jardim, os dois ambientes penetráveis que compõem a obra são: *PN2* (1966) *Pureza é um Mito* e *PN3*(1966-67) *Imagético*. Esta obra de Hélio Oiticica inspirou e deu o nome ao movimento Tropicalista de Música Popular Brasileira.



Fig.20 Hélio Oiticica *Penetrável PN 2 PN3 Tropicália* (1967), Centro Municipal Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1996).

Os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Theon Spanudis, integrantes do movimento Neoconcreto fizeram sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em março de 1959.



Fig 21 Franz Weissmann s/ título, (1958), MAM Rio de Janeiro.

Nas obras de Franz Weissmann percebe-se as inúmeras perspectivas dos planos, que levam a descobrir caminhos pelo deslocamento no espaço, e os movimentos determinados nas variações dos eixos e nas disposição sempre renovadas ao experienciar o deslocamento do centro de gravidade do objeto.



Fig. 22 Reynaldo Jardim e Lygia Pape, *Balé Neoconcreto I* (1958).

Lygia Pape e Reinaldo Jardim criaram seus balés neoconcretos I e II, o primeiro foi apresentado no Hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro em 1958, tinha um poema com tema composto só com duas palavras, alvo e olho, e 8 estruturas de 2 metros, 4 trapézios e 4 paralelogramos as pessoas ficavam dentro; em 1959, o segundo balé foi criado para a Exposição de arte Neoconcreta, consistia de duas placas de 2 metros ambas manipuladas por pessoas; eram definidos como balés orgânicos onde o que importava era a dança. O balé Neoconcreto II, estreou no teatro Glaucio Gil no Rio de Janeiro. Lygia Pape fez letreiros e displays para cinema: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. Entre 1959 e 1960 compôs *O Livro da Criação*, são livros para serem manipulados pelo leitor observador. Com Hélio Oiticica promoveu os Delírios Ambulatórios eram incursões a pé ou de carro e serviram para tomar contato com a cidade (MACHADO, 2010). As obras neoconcretas foram construídas pela materialidade estendendo seus limites no espaço, pois como diz Ferreira Gullar que ao observar numa pintura de Lygia Clark que não continha a moldura e a pintura

avançava até a borda da tela, as quais estimularam Ferreira Gullar a elaborar suas primeiras conceitualizações da Teoria do Não Objeto.

Como esses quadros últimos eram quadrados pretos sem nenhuma forma, pintada neles e tendo apenas uma linha branca no limite do quadro (seja superior, inferior ou lateral), era como se toda ‘a pintura’ evaporara-se, restando apenas o suporte – a tela. (GULLAR, 2007, p.26)

O tratamento destas poéticas do espaço expandido, saltando, explodindo ocupando outro corpo no ambiente da apresentação de dança não determinam mais uma apropriação, mas a mediação de uma poética.

Esta ideia de recorrer à outras poéticas como meios de perceber o objeto no espaço e suas potencialidades de configuração onde o significante se transforma pela manipulação do leitor que modifica a disposição física dos objetos, se encontra nos poemas objetos de Ferreira Gullar.

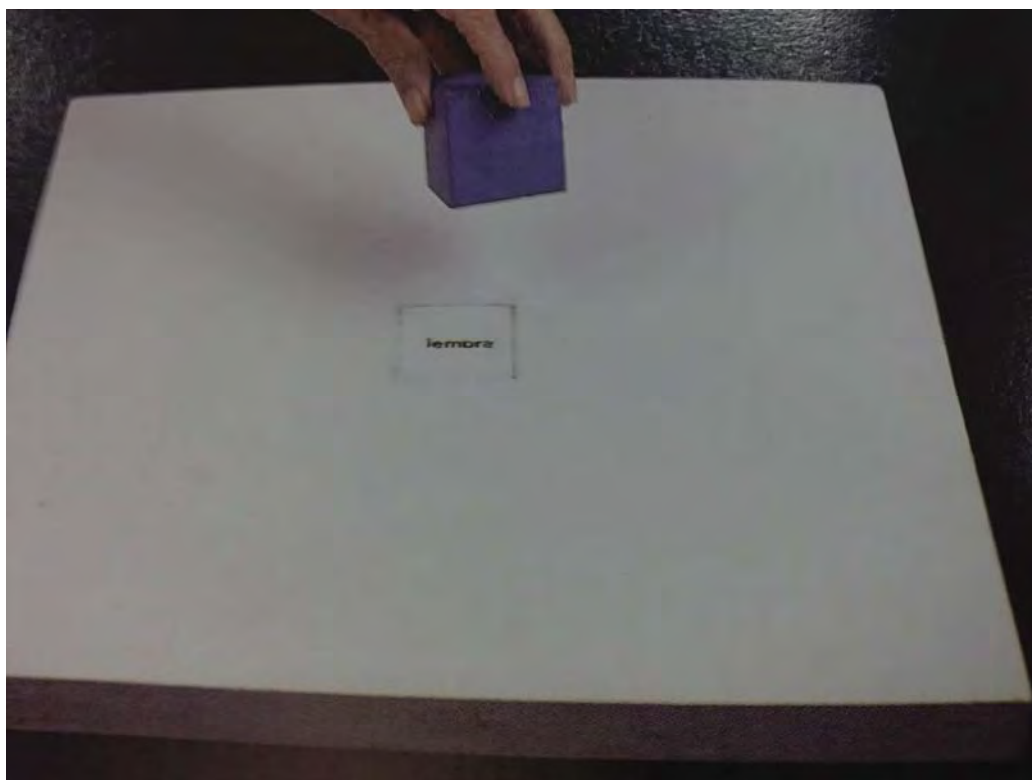


Fig. 23 Ferreira Gullar, poema objeto *Lembra* (1959).

Capítulo 3 As ações cênicas- coreográficas no espetáculo

Inspiração a Dois



3.1 A poética inacabada e a estrutura da composição

Ora alcançando o chão ora suspenso ora perpendicular o corpo pode encontrar padrões que se reinventam na execução dos movimentos que exploram as distâncias ao: dividir, entrar, alcançar, expandir-se no espaço.



Fig. 24 Cenário *Inspiração a Dois* (2006), Espaço Cênico Casa Vermelha em Curitiba.

O projeto *Inspiração a dois* concentrou em seis procedimentos cênicos coreográficos suas reflexões estéticas sobre: as artes visuais, a música popular brasileira e a dança. Como a poética era construída no tempo presente era portanto inacabada. As estruturas coreográficas apoiavam-se na improvisação do movimento para a execução de regras definidas, elaborando no presente da ação cênica seu significado. Todos os prcc. foram dançados pelos quatro dançarinos. Além destes prcc. foram apresentadas uma cenas na abertura do espetáculo e dez performances individuais que em alguns momentos ocorriam simultaneamente em espaços diferentes na casa de espetáculo Casa Vermelha, este tido como espaço alternativo, localizada no Centro Histórico de Curitiba.

A poética foi determinada pelo contexto social e histórico dos movimentos brasileiros da década de sessenta *Neoconcretismo* e *Tropicália* e foi também determinante para a dialética da contextualização que envolveu a biografia dos intérpretes na pesquisa para a criação de cenas. A motivação e a agudeza de escolhas

que constituíram este fazer elaborado a priori e improvisados na apresentações, a partir das reflexões dos artistas envolvidos conferem às poéticas no projeto *Inspiração a dois* uma relação de aproximação e apoio.

A mídia manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens, etc. que passam a ser aceitos como verdade). O que se faz na performance é, utilizando-se essas mesmas 'armas' (incluindo-se a tecnologia e eletrônica) manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista (como na metáfora Zelig de Wood Allen onde se cria uma realidade histórica). (COHEN, 2002, p.88)

3.2 A pesquisa como poética: a conversa entre temas e linguagens

Ao elaborar várias cenas tendo obras artísticas para sugerir caminhos a pesquisar entra-se na perspectiva de recorrência histórica e sociológica das poéticas. Ao pesquisar durante o processo de criação da obra de dança *Inspiração a dois* notou-se o fato de haver conversas entre temas afins, ficou aparente o fato do movimento *Tropicália* e o movimento do cangaço terem sido difundidos por poéticas nas mídias de massa, televisão, cinema, disco, jornal, revista, e rádio. A *Tropicália* em 1968 se fez conhecida através do disco *Tropicália ou Panis ET Circensis* e dos Festivais de Música Popular Brasileira realizados e transmitidos pela TV Record e TV Excelsior. O cangaço foi um movimento de jagunços no Nordeste do Brasil nos anos 30, o qual foi retratado no cinema nos filmes *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) filme de Glauber Rocha e no filme *Baile Perfumado* (1997) dos cineastas Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Também é recorrente na literatura de cordel a temática do cangaço nas figuras de Lampião e Maria Bonita e Corisco e Dadá. As cenas do prcc. Cangaço incluem textos do teatro de revista do início do século que tem um efeito próximo do entretenimento que representou a televisão nos anos sessenta. O Livro de Maria Isaura de Queiroz- *História do cangaço*, O cordel de Severino Cristovão *Biografia de lampião*, ajudam a entender o paradoxo que sustenta a relação do cangaço ora efetuando a parte do ladrão ora defendendo o interesse dos proprietários de terras, esta contradição estimulou a buscar no corpo as contrações e as espirais no movimento, além do tempo lento e as lânguidas imagens que representam o esperar.

A obra de dança ao filtrar estes referenciais os retém em imagens internas, geram novos signos através das experimentações corporais durante os ensaios. Aqui exemplifica-se o prcc. *Cama Mesa e Banho*, a angústia é revertida pela busca de conforto interior ao se aproximar do corpo do outro corpo, enquanto os intérpretes se movimentam deslocando-se pelo chão, a disposição dos corpos estendidos no chão sobre acolchoados que ao deslocarem-se pelo solo procurando tatear os companheiros próximos também estendidos no chão revelam o desassossego do constante esconder-se. O movimento corporal que forma uma imagem constitui outra chave de leitura da poética do espetáculo.

Diversos CDs de compositores brasileiros foram utilizados para laboratórios com a análise das letras e inspiraram cenas como é o caso do que se deu com a primeira cena do prcc. *Cama Mesa e Banho* consistia de cobertores que eram lançados do mezanino da sala principal do espaço Casa vermelha, numa demonstração de proteção e reconforto os acolchoados eram apanhados pelos dançarinos que ficavam embaixo, remete-se a solidariedade que todos estes artistas tropicalistas tiveram ao resistir em combate poético contra a ditadura. A música *Deus Vos Salve Esta Casa Santa* é executada durante a cena, esta foi composta por Torquato Neto e interpretada por Nara Leão, a canção foi gravada no disco LP de Nara em 1968, é a primeira música tocada no espetáculo.

No prcc. 3 *Urbano 1* que contém a cena do café da tarde e a da televisão, os comentários da solidão e do nacionalismo são articulados através do poema canção do exílio de Casimiro de Abreu, onde as memórias são tratadas em tom nostálgico e com lirismo, este prcc. trata do espaço privado. O espaço público e as memórias de infância são tratados no prcc. 4 *Memória Arte e Infância / Memória Ficção e Escola*.

Outras referências musicais do espetáculo são: no prcc. 1 *Cama mesa e banho*, Clementina de Jesus, Cartola, Tom Zé, Moacir Santos, Roberto Menescal, Seu Jorge, que dialogam com a interpretação que foi feita da Tropicália para o espetáculo; *Mulatinho Bamba* de Ary Barroso e Kid Pepe na performance *Carmen*, no prcc. *Urbano 3 A luta contra a lata ou a faliceia do café* música de Gilberto Gil, nesta apresenta-se a questão dos trabalhadores rurais num idílio pela dança, há projeção em vídeo de caminhões no andar térreo embaixo da cena com a coreografia ocorrendo no mezanino da casa vermelha, a cena da dança remetia a crítica da relação produtiva entre urbano e rural.

Luís Otávio De Almeida e Ary Giordany compuseram as músicas para os procedimentos cênicos coreográficos Neoconcreto e Tropicália.

Há hipertextualidade onde se possibilita a transformação de conteúdos sem a linearidade. Ao aproximar o espetáculo onde não existe o ponto principal entendido aqui como mote de desencadeamento de um desfecho, há aproximação com a noção da indeterminação do lugar e do ponto de vista fixo, o que remete às múltiplas perspectivas presentes na estética Cubista. A redução ao elemento essencial da cor no Suprematismo Russo movimento iniciado por Malevitch em 1913 e o Construtivismo Russo idealizado por Vladímir Tátlin em 1914 formaram a base das vanguardas construtivistas e neoconstrutivistas brasileiras. No prcc. Neoconcretismo existe a apropriação de objetos manipulados pelos dançarinos e assim numa relação da essência do movimento em sua expressão sem tema pré definido ao corpo. São apenas os fundamentos do movimento que geram a expressão: pelos fatores tempo, a improvisação e as alavancas das articulações do corpo.

[...]Tátlin participou com seus relevos-pinturas e relevos de cantos, de um geometrismo abstrato radical. Essas incríveis estruturas eram feitas de materiais industriais, tais como metal, vidro, madeira e gesso, e incorporavam um espaço 'real' tridimensional, enquanto material escultórico. A introdução de materiais 'reais', e de um espaço 'real' na escultura exerceu um efeito revolucionário sobre as futuras práticas artísticas, tal como havia ocorrido com as pinturas de Malévitch. (DEMPSEY, 2003, p.106)

A projeção destes movimentos e artistas na década de cinquenta formou o concretismo e destes para a produção de obras que na década de sessenta se denominariam concretos egressos do Abstracionismo Informal, os neoconcretos, inicialmente participantes do grupo Frente.

No prcc.5 Neoconcretismo ao situar no espaço elementos casuais como esquadria de janela, tábua de madeira que tinham suas materialidades relacionadas ao movimento do corpo, a composição de signos se fez pensando em uma estrutura dada por contagem das extremidades do corpo: cabeça, dois braços com os dez dedos e duas pernas com os dez dedos; conjuntamente formando vinte e uma extremidades. Uma estrutura bastante simples mas a estrutura que ocorria se improvisando e tendo a dimensão do outro dançarino como meio de organizar as entradas e saídas de cena

ligados por uma cumplicidade dramaturgica e pelo olhar. As articulações do corpo dinamizavam a expressão do movimento ao envolver contagens improvisadas. Os movimentos eram definidos em qualidades: cortados em direções retas, diagonais, paralelas e perpendiculares, mas obedecendo a uma geometrização orgânica dada pelo ritmo, pelo contato com o objeto que cada dançarino manipulava. Inferir que a poética se envolvia de uma atmosfera informal pela articulação do espaço com a movimentação e ampliando a possibilidade de transformação da leitura a cada troca de posição, e desestabilizando o sentido formado é pensar que em uma epistemologia dialógica do conhecido e do conhecedor da matéria e do outro a relação na cena se amplia e envolve o público numa relação construtiva.

No prcc. 6 *Tropicália* há a aproximação lúdica, como um meta- espetáculo fala-se do próprio ato da dançar quando a estrutura é a própria dança, ocorre a verbalização das memórias do percurso, as lembranças se transformaram em jogos de poesia falada quando se utilizava a palavra miss e se improvisava um complemento a esta palavra referindo a um episódio ocorrido durante os processo de ensaios: miss conde, miss esquece, miss passeio-público, miss Milú etc. Na cena eram improvisadas acionando pelo imprevisto as lembranças como: as visitas a museus, as pessoas que compunham o elenco, os nome da cachorra do local onde se realizavam os ensaios, os passeios que fazíamos para filmagem, num espírito cômico com assertividade, o que aliás é bastante recorrente na estética da *Tropicália*. Mesmo ocorrendo a citação crítica percebe-se a confiança e a crítica presente nas construções poéticas das letras das canções no movimento tropicalista. As conversas e experiências cotidianas registradas na memória do grupo ajudaram formação do prcc. 6.

Os filmes assistidos durante o processo de criação foram os seguintes: *O Cangaceiro* de Lima Barreto, *Banana is my Business* de Helena Soldberg e David Meyer, *Villa Lobos* de Zelito Viana, *Os Doces Bárbaros* de Tom Tob Azulay, *O Dragão da Maldade contra o Santo Justiceiro* de Glauber Rocha, Corisco e Dadá de Rosenberg Cariry, *Nós que aqui Estamos por Vos Esperar* de Marcelo Marzagão, *O Povo Brasileiro* (da obra de Darcy Ribeiro) de Isa Grinspum Ferraz.

Cada poética carrega uma história e os objetivos estruturam as proposições observadas na obra. Houve inúmeras poéticas acessadas e utilizadas como subsídios da experimentação o que torna difícil listar todas as referências, mas uma é bastante significativa de incluir, pois abriu a percepção de que o contexto da ditadura era o

que a época da Tropicália tinha de mais evidente. A música do disco Tropicália ou Panis ET Circencis *Enquanto seu lobo não vem* de autoria de Caetano Veloso de forma metafórica alude ao fato de esconder-se devido ao fato da vigilância constante, “cordilheiras estão sob o asfalto as pessoas andam sob a avenida Getúlio Vargas”.

O estudo do manifesto Neoconcretista¹⁶ despertou a reflexão da não figuração:

“Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto, tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Weidlé, nos organismos vivos. Essa comparação entretanto ainda não bastará para expressar a realidade específica do organismo estético” (GULLAR, 1959)

3.3 Princípios da poética declarativa no projeto *Inspiração a dois*

Discussões e/ou definição de conceitos pertinentes a obra *Inspiração a dois*:

3.3.1 Segundo a definição de Shumann o Princípio organizador:

É um termo que não apenas descreve o relacionamento estrutural e funcional das partes entre si como também se refere ao relacionamento que o objeto como um todo mantém com um conjunto maior e complexo de coordenadas... Portanto, um princípio organizador implica consistência de projeto e de intenção, e uma ordem harmônica intrínseca. (SHUMANN, 1994, p.122)

3.3.2 Intersemitiosidade

Puls enuncia de que o sujeito é possuidor de quatro faculdades: sentir, desejar, agir e conhecer e que a ação resulta na manipulação e transformação do objeto e a consequente apreensão deste. Nesta fase ele conhece o objeto e reproduz idealmente em sua consciência o objeto.

¹⁶ O manifesto Neoconcretista foi publicado no Jornal do Brasil em 22 de março de 1959 e foi redigido por Ferreira Gullar.

O que distingue o homem dos demais entes é a consciência, a capacidade de reconhecer o outro como um meio e de se auto reconhecer como um fim. Enquanto outros seres vivos visam diretamente o fim que desejam alcançar, o homem se caracteriza por sua capacidade de interpor um meio entre ele e seu objetivo: o que define o sujeito é o fato que ele não alcança o objeto imediatamente, mas por meio de um desvio, cujo resultado é o adiamento de sua satisfação de sua felicidade. Esse desvio origina aquilo que Marx denomina alienação, e Freud repressão: o homem abdica da satisfação imediata de seu desejo para conseguir primeiramente os instrumentos capazes de permitir sua realização. (PULS, 2006, p.10)

Este sentido é dado por Lacan como sendo o princípio do prazer. Neste percurso de escolhas nos deparamos com a frequente ansiedade. Os bens denotam das necessidades dos homens enquanto os signos surgem para expressarem pensamentos e sentimentos. Existe assim uma práxis material e uma teórica. A primeira é voltada para a obtenção de bens que é o trabalho já a segunda é voltada para a produção de signos que é a linguagem. Os artefatos não agem, mas determinam nossas ações. Reside aí o fundamento da alienação: as coisas definem como devem viver os indivíduos aos quais elas deveriam servir.

Como os grupos mantêm vivas as obras de arte perpetuam assim seus objetos e escolhem as referências para o futuro e a preservação de suas indagações e manifestações sociais, transparece na obra o registro da comunidade que acolheu aquela determinada obra de arte e a preservou, caracterizando assim de certa maneira a identidade da época.

Dentre os temas do Projeto Inspiração abordados o multiculturalismo o foi na tentativa de aproximar e investigar o contato humano interétnico e nacionalidades com as quais se depara no cotidiano, e também a crítica ao etnocentrismo. Os diversos corpos nos diversos grupos mesmo que às vezes solitários ou protegidos têm suas identidades marcadas pelas insígnias culturais e sociais.

O conceito de etnocentrismo acha-se intimamente relacionado ao de relativismo cultural. A posição relativista liberta o indivíduo das perspectivas deturpadoras do etnocentrismo, que significa a supervalorização da própria cultura em detrimento das demais. (LAKATOS, 1997, p.136)

O movimento ao ser orientado pela pesquisa e pelo resgate das memórias

pessoais e experiências do processo de criação fundamentou a obra sem a preocupação com a diacronia e a narratividade, mas pelas proposições que tendem a leitura aberta da obra de dança. O capítulo da discussão entre o orgânico e a vanguarda enunciado por Lucács pode oferecer problematizações consequentes de análise, cabe a nós tornar as ferramentas para o juízo que por mais que sejam díspares entendem que a obra de arte ou fundada na organicidade ou na vanguarda problematizam o humano, ora alegoricamente ora simbolicamente. O fragmento que não se reúne no todo aponta a não organicidade e o princípio da montagem e o todo aparente nas partes individuais aponta o orgânico.

O que Lukács designa como ‘encobrimento’ não é senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência da totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte. (BURGER, 2008, p.147)

3.4 Roteiro do espetáculo *Inspiração a dois*, procedimentos cênicos coreográficos e performances

Os procedimentos cênicos coreográficos foram estruturados por mim e os carões são cenas e performances foram de autoria dos bailarinos do elenco. Todos os seis procedimentos remetiam a um tema específico da dramaturgia. A base da ação corporal foi estabelecida tanto pela memória das pesquisas como pela proposição do prcc. específico. Cada proposição tinha uma metodologia específica que gerava a dinâmica e a qualidade dos movimentos, como estas estruturas dadas por sequenciamento pré-estabelecido: campo cênico, a permanência no estado corporal, a ruptura do fluxo, os estímulos do contato corporal, a leitura de textos, a iluminação e o deslocamento nas cenas, e a mudança dos locais das cenas.

Os textos para os procedimentos e para os carões foram elaborados pelos

intérpretes e selecionados durante o processo de criação. A livre expressão dos movimentos na procura do fluxo de estados corporais eram relacionados aos temas tendo regras pré-estabelecidas. Em todos os procedimentos alternavam-se momentos pré-definidos com momentos de criação instantânea, as pausas e inícios dependiam da escuta corporal e da atenção às cenas assim como a prontidão em acessar as memórias. O estado de entender o momento cênico e ter conexão emocional com o outro era o grande desafio da obra.

Primeira cena no saguão: *Expresso 222*

tema: Senhas pessoais para sair do Trem

Ação cênica: verbalização de texto e criam-se improvisos textuais com o seguinte texto: Tá tu do escuro, tá tudo vermelho, tatu, tatu táhhh/ Tutá tuhkh??? Tá tu? Tato tato tato. Tá tudo escuro, tá tudo vermelho.



Fig.25 *Cartas Dramáticas, Inspiração a Dois* (2006), saguão Casa Vermelha.

Procedimento cênico coreográfico 1: *Cama Mesa Banho*

Música: *Deus vos salve esta casa santa* Nara Leão

Tema: o quase abraço, a sensação de impedimento e após de conforto.

Ação cênica: Revelação das ações cotidianas, exploração do espaço, jogo de produzir sons transitando pelo espaço da cena.



Fig 26 e Fig.27 prcc. 1 *Cama Mesa e Banho* (2006).

Carão 1. *Tropicália Básica* - Julio Silveira

Tema: A fabricação e origem dos pigmentos

Ação cênica: dispor bambus no espaço e improvisar a cena, texto falado sobre a origem dos pigmentos, propor ao público que pegue um punhado de terra e carregue até a sala principal do sobrado Casa Vermelha.



Fig 28 Julio Silveira, carão *Tropicália Básica* (2006).

Carão 2. *Escada para o sucesso* - Andréa Serrato

Tema: o programa de TV dos anos sessenta em que Tom Zé participou, *Escada para o Sucesso* e onde escreveu-se para interpretar a música *Escada para o Fracasso*.

Ação cênica: na escadaria falar um texto, rolar na escadaria, entregar pequenos bilhetes com mensagens para o público.



Fig..29 Andrea Serrato ,carão *Escada para o Sucesso* (2006).

Carão 3. *O Homem Mídia* Rogério Halila

Tema: A propaganda da televisão e os produtos anunciados

Ação cênica: Mostrar uma série de imagens de anúncios coladas numa bobina e desenrolá-la, a bobina fica costurada sobre a camiseta que o dançarino veste, conduzir o público da sala principal até o saguão da Casa Vermelha.

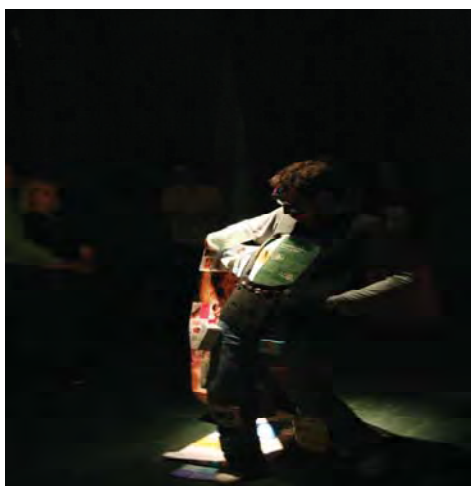


Fig.30 Rogério Halila, carão *O Homem Mídia* (2006).

Procedimento cênico coreográfico 2: *Cangaço*

Tema: A resistência às intempéries e as agruras da natureza condicionando hábitos incômodos. Empecilhos e dificuldade de lidar com a expectativa diante do outro.

Improvisação sobre o tema do filme *O Cangaceiro*: A abdicação do grupo pela vontade de ser livre quando ocorre o assassinato do desertor, pelo bando de cangaceiros, durante a fuga para salvar uma professora refém por quem se apaixonara.

Ação cênica: A cena do cangaço tem na sua estruturação os fatores do movimento como peso e resistência à gravidade como definidores das movimentações, e as ações de giro e de espera (pausando o movimento). O tema de sub-texto é o contraponto da vida no interior e a vida urbana explicitadas com movimentos vagarosos e firmes e com a leitura de um texto sobre o teatro de revista¹⁷ no início do século XX no Rio de Janeiro, sugerindo ser um escritor refletindo.

¹⁷ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 128. O texto era empregado de forma dramática para situar a temporalidade da cena



Fig.31 prcc. *Cangaço* (2006).

Carão 4. *O Fluxo das Chaves* Rogério Halila

Tema: Apropriação de uma obra do grupo Fluxus que contém vários objetos de metal como cadeados, talheres, chaves que podem ser manipulados pelo público sobre uma chapa de metal afixada na parede

Ação cênica: o dançarino desenvolve uma sequência de movimentos falando um texto, com diversos objetos de metal costurados na malha e no calção.



Fig.32 Rogério Halila , carão *O Fluxo das Chaves* (2006).

Carão 5. *Carmen Miranda* Julio Silveira

Música: Ary Barroso/ Kid Pepe- 1935 *Mulatinho Bamba*

Tema: Inspirado na biografia de Carmen Miranda desde o tempo do trabalho em uma chapelaria no Rio de Janeiro, a ida para os estúdios de cinema de Hollywood, a rejeição do público brasileiro quando esta retorna ao Brasil para um show no Cassino da Urca em 1940 no Rio de Janeiro, e sua depressão pela instabilidade no casamento.

Ação cênica: decidida canta a música *South American Way* ao descer a escada vai lembrando sua trajetória e chega ao fim da escada totalmente amargurada, quando samba e irrompe feliz com a música *Mulatinho Bamba*.



Fig.33 Julio Silveira ,carão *Carmen* (2006).

Carão 6. *Corisco e Dadá* Rogério Halila (cartão azul)

Tema: Baseado no filme *Corisco e Dadá*, narra a morte dos cangaceiros que tem suas cabeças expostas para a população ver.

Ação cênica: acender velas e ler uma dedicatória recolhida no túmulo de uma criança no cemitério municipal de Curitiba.



Fig.34 Rogério Halila ,carão *Corisco e Dadá* (2006).

Carão 7. *Felipe* Julio Silveira (cartão rosa) Julio Silveira

Tema: Ler uma carta ao menino Filipe , trata de uma meta narrativa sobre o processo de criação do espetáculo *Inspiração a Dois*.

Ação cênica: ler em voz alta uma carta, e movimentar-se derrubando livros que ficavam sobre a caixa de luz.¹⁸

¹⁸ Caixa de luz, era um objeto de cenário do espetáculo. Havia 3 caixas de madeira separadas onde foram colocados celofanes coloridos tampando as luzes fluorescentes que ficavam no interior das mesmas. As caixas de Luz eram manipuladas durante a apresentação para compor e iluminar as cenas .

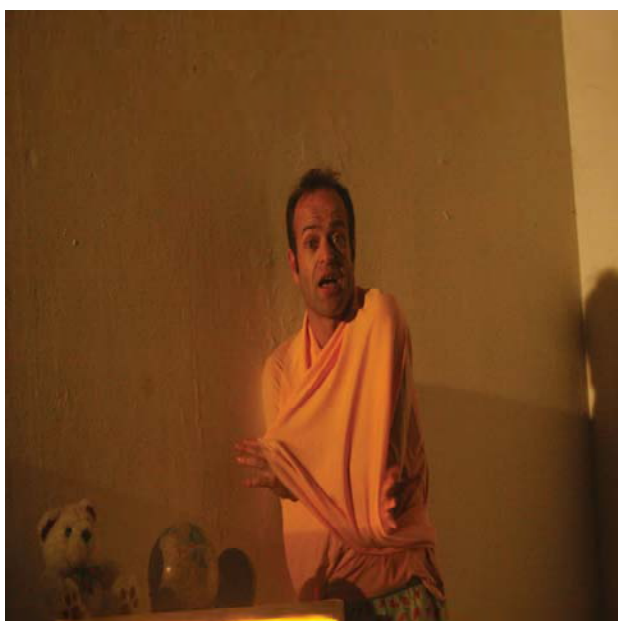


Fig. 35 Julio Silveira, carão *Felipe* (2006).

Procedimento coreográfico 3:

Urbano I: *Café com Casimiro* vídeo-arte Marlon Toledo/ Julio Silveira

Tema: As cadeiras como símbolos são uma crítica à cultura de massa onde todos ficam presos vendo TV. Exibe-se e fala-se o poema memória do Exílio de Casimiro de Abreu, há ainda a projeção em vídeo dos dançarinos com as falas dando seus locais de nascimento. O vídeo também coloca diversas pessoas filmadas na cidade de Curitiba falando trechos do poema. Há implícita uma crítica ao etnocentrismo pois as figuras que se encontram para tomar café estão próximas e distantes ao mesmo tempo, estão contidas, conservam uma melancolia, mas há uma possibilidade de afeto na cena que pode desconfigurar a distância.

Ação cênica: música: os 4 dançarinos se movem em movimentos lentos durante a troca dos assentos, dizem o texto do poema de Casimiro de Abreu e manuseiam duas xícaras de café.



Fig. 36 prcc. 3 *Urbano I Café com Casimiro*, Deborah Atherino, Julio Silveira, Andrea Serrato e Rogério Halila (2006)

Urbano 2 lenço invisível:

Tema: Transporte para outro espaço. O lenço na cabeça, a multidão e a invisibilidade na massa. Qual o gesto que remete a esse estado corporal onde o jogo social temporariamente fica subvertido pelo impessoal ?

Ação cênica: subida em fila pela escada até o mezanino.



Fig.37 prcc. *Urbano 2 Lenço Invisível* (2006).

Urbano 3 *A luta contra a lata ou a falácia do café* Música: Gilberto Gil

Tema: Mobilidade, percurso, transporte coletivo, o boia fria.

Ação cênica: movimento improvisado sacolejando, em duplas e individualmente.

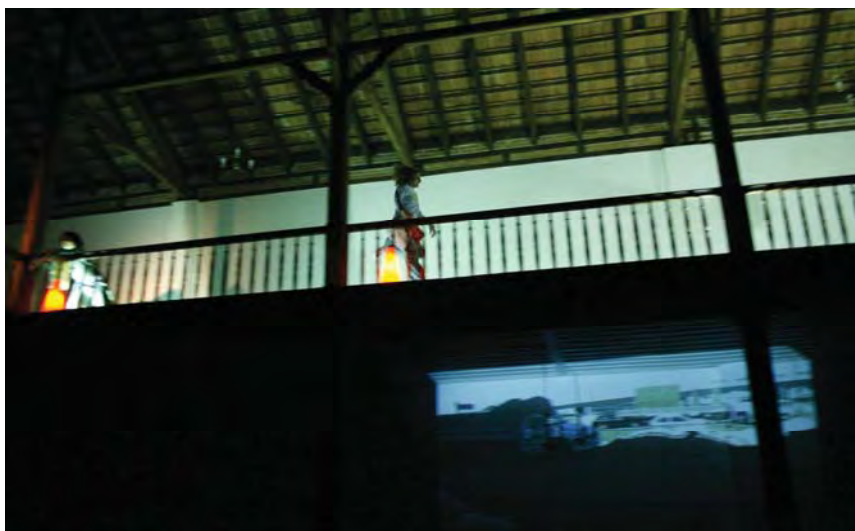


Fig.38 prcc. *Urbano 3 A Luta contra a Falácia do Café* (2006).

Procedimento coreográfico 4:

Memória Arte Infância / Memória Ficção Escola

Tema: Memórias do tempo de escola, movimento tropicalista, concurso de misses, arquitetura, letras das canções numa colagem de impressões que estimulam a dança.

Ação cênica; Jogo das ações corporais baseadas em improviso (composição instantânea), referindo-se ao universo pessoal pelas associações com o tema da música e das memórias lidas sobre arte na infância e objetos demonstrados referentes a esse mesmo tempo da escola primária.



Fig.39 prcc. 4 *Memória Arte Infância / Memória Ficção Escola* (2006)

Carão 8. *Villa Lobos* Julio Silveira

Tema: Relação arte e nacionalismo, dialogia da performance com a dança. O compositor Villa lobos e suas canções infantis

Ação cênica: performance jogo de interação com a plateia, distribuição de seis pequenos papéis em cada dois escrito xequê, em outros dois escrito cheque relativo a dinheiro e cheque mate. Três participantes são convidados a participar, quem tiver dois papéis iguais atua na performance lendo um texto que escolher entre vários disponibilizados.



Fig.40 Julio Silveira, carão Vila Lobos (2006).

Carão 9. *Ocularmente Falando* Andréa Serrato

Tema: texto *Aspiro ao Grande Labirinto* e a teoria da anti arte.

Ação cênica: leitura de partes do livro e encher um balde plástico com água.



Fig.41 Andrea Serrato ,carão *Ocularmente Falando* (2006).

Procedimento coreográfico 5: *5 e 21 Neoconcretismo*

Tema: A materialidade dos objetos selecionados, o corpo no espaço da cena, o corpo é abstratamente tratado como tema movimento e decisões de direção e cumplicidade do olhar.

Ação cênica: Cada intérprete define para si duas entradas, improvisa com um objeto que deixa no espaço da performance, delimitação de um campo para sua atuação cênica. Sempre ao intérprete é requisitado um estado de prontidão, e parte para escolhas de partes do corpo que são acessadas e daí reveladas corporalmente ao mover partes do corpo de 1 até 21. Outra ação consiste em definir um número e se dirigir até o carro de transporte, retorna a estrutura anterior. Pode pausar a ação, sair de cena, observar a cena, retornar à cena. Compõe o espaço com o objeto após sua primeira saída do espaço da performance.



Fig 42 prcc. 5 *Neoconcretismo* Rogério Halila (2006)

Procedimento coreográfico 6: *Tropicália*

Ação cênica Fila e roupa: Improviso com a imagem cada intérprete se dirige a um carro sobre rodízios onde veste diversas peças de roupas construindo um

personagem, o grupo se movimenta com frases de movimento em uníssono.



Fig. 43 prcc. 6 *Tropicália* (2006).

Fila miss: A movimentação é iniciada pelo grupo com um jogo de improviso intitulado miss, é uma conversa resgatando vários momentos do processo de criação do espetáculo elegendo títulos que remetem a essas memórias.



Fig.44 prcc. 6 *Tropicália* (2006) Rogério Halila, Júlio Silveira Andrea Serrato e Deborah Atherino (2006).

Manifesto: O corpo é transportado pelo companheiro. Em um local definido, cada um explora uma sequência de movimentos remetendo a alguma música do disco *Tropicália*.



Fig. 45 prcc. 6 *Tropicália* (2006).



Fig. 46 prcc. 6 *Tropicália* (2006).



Fig.47 Cristine Conde, Estagiária do MON, Deborah Atherino, Rogério Halila, Julio Silveira Andrea Serrato apresentação do Grupo Há Mais Um *Inspiração a dois*,(2006) no MON Museu Oscar Niemeyer em Curitiba-PR (2006).

3.5 Outros modelos de descrição dos procedimentos cênicos coreográficos

Nomeando e descrevendo dois procedimentos coreográficos que fazem parte do espetáculo *Inspiração a Dois*,

Prcc. 2 Cangaço.

Descrevendo as criações de cada segmento:

Parte 1- Pelo contato físico no espaço, o afastamento e a aproximação são propostos as duas dançarinas do elenco. Refletindo sobre o espaço do interior onde os deslocamentos se fazem em tempo diferente do tempo urbano. Insight da observação de idosos que observam a passagem de ônibus em varandas em Itajaí no estado de Santa Catarina, e memória de filmes brasileiros que mostram o isolamento pela distância entre as casas no sertão nordestino.

Parte 2- Estímulo de temas do teatro de revista carioca dos anos 30 bibliografia entregue a um dos intérpretes que dizia durante a ação e que contextualizava assim o momento da época do rádio. Os outros três dançarinos alternam o centro do foco enquanto um executa coreografia com um cobertor remetendo a memórias de vaquejada, e seu descontentamento diante dos revezes do interior e as condições precárias de vida, as duas dançarinas fazem um duo na janela dando a sensação de porta de armazém do interior.

Prcc. 3 : Memória Arte Infância/ Memória Ficção Escola

A estrutura foi definindo a dramaturgia, cada intérprete contou suas memórias, estas foram narradas e escritas. Objetos significativos de infância foram trazidos para os ensaios e acompanharam a cena nas apresentações. Por sorteio e pré-definição de ações esquematizou-se quem iniciaria o movimento e as ações consequentes que dão a forma. Cada intérprete definiu para o companheiro um estímulo musical, uma fila espelhava os movimentos de um líder como uma brincadeira infantil. Outra cena com os objetos manuseados, leitura das memórias escritas e movimentos eram compostos

simultaneamente ambos em uma estrutura de composição improvisada.

Ação cênica: a estrutura da composição manteve o caráter de um colocar um disco para os outros dançarem, havia um microfone onde um narrava às memórias do outro e este demonstrava os seus objetos da infância.

Espectáculo Inspiração a Dois

Os prcc. podem ser agrupados por princípios estimuladores da ação: manipulação de objetos, a música, sons produzidos ao vivo (prcc. 1); relacionamento com o outro (prcc. 1, prcc.2, prcc.3, prcc. 4, prcc. 6); exploração sensorial de objetos (prcc. 1,prcc. 4); internalização e improviso (prcc. 1, prcc. 2,prcc. 3, prcc. 4, prcc. 5, prcc. 6).

Outros meios utilizados para situar a encenação no campo da construtividade

Contato com a plateia antes ou durante a encenação, textos que vinculam e situam o expectador dentro da contextualização que a criação se inserir, vídeos com imagens do processo criativo e ainda objetos confeccionados no processo criativo.

3.6 Novo conceito de companhia de arte de dança

Os projetos artísticos ao fazerem a confluência de linguagens artísticas diversas, contextualizando tema e linguagem apropriada durante o processo de criação dando escuta ao corpo e a expressão do intérprete e dos colaboradores deixando a função da gerência da visualidade, da sonoridade, da iluminação e do movimento e se posicionando como difusor e motivador de pesquisa colaborativa.

A preparação corporal com exercícios de consciência muscular e óssea levando em consideração princípios organizados dependendo da necessidade da criação, se esta se desenvolver pelo paradigma de deslocamentos no espaço.

O histórico das criações que participei demonstram que entre as diversas preparações corporais esta concepção foi evoluindo pois a técnica de dança moderna foi no ano de 2000 conjunto a exercícios de consciência de peso no solo as bases técnicas do espetáculo *Câmbio*, já na performance coreográfica *Projeto 3* cada um fazia seu próprio aquecimento.

O trabalho corporal de cada dançarino cresce e implementa sua coordenação motora e sensibilidade rítmica, possibilidade articular e preparo muscular pela diversidade e necessidades de fenótipo. O prazer e a motivação para fazer diversas preparações corporais individuais que vão do balé clássico, yoga, caminhadas, bicicleta, ginástica, dança contemporânea, jazz, sapateado, flamenco até as lutas marciais servem como base técnica em projetos que envolvem o movimento e o deslocamento no espaço.

A voz, o tato, a abstração da forma apreendida pela visualidade amplia os códigos que podemos criar pela expressão do movimento, assim a elaboração planejada pode ser construída em cada obra especificamente pois o ritmo do tempo de ensaios depende de prazos e penso que o roteiro de criação para ser dinâmico e estimulante depende tanto da afinação da preparação corporal, da afetividade e da pesquisa intelectual em referências nos diversos segmentos da filosofia, história da arte, linguagens artísticas, atualização constante ao participar da produção cultural que ocorre no entorno assim segue o contexto criativo em perspectiva da ação comunicativa e da formatividade.

O conceito central é o da formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. 'formar' significa aqui 'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer', ou seja, 'realizar' só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são 'formas'. (PAREYSON, 1993, p.13)

Os Subsídios teóricos empregados como dispositivos para a criação através de textos, imagens, manifestos, poemas, letras de canções, memórias de sensações de laboratórios dramáticos e a música são aparelhos que organizados temporalmente durante as fases estabelecidas para cada etapa do processo de criação configuram a obra.

Fase de liberdade onde são propostas devaneios sobre variados temas, seguem-se a ampliação dos conceitos pela observação e reflexão sobre os materiais dos próprios integrantes do elenco e pela reflexão sobre outros artistas que desenvolvem poéticas nos temas convergentes ao roteiro que se constrói. O desencadeamento da forma eficaz para a expressão da dança, aqui entendida tanto como a gestualidade durante a performance coreográfica como nos deslocamentos mais técnicos das coreografias

pré-definidas, como a simbologia produzida caminha tanto pela intuição como pela lógica.

Cabe ressaltar que o improviso como manifestação estética em si com regras definidas a que atualmente se nomeia como criação instantânea explora como agente de movimento estímulos perceptivos em tempo real e memória corporal dos ensaios. O estímulo do improviso ocorre de formas diferentes ora personagem construído ora no ato performativo onde se transita sem personagem, a obra assim atualiza a presença cênica sem uma sequencialidade dramática definida, há todavia o roteiro pré estabelecido.

As dialogias que ocorrem em diversos níveis nesta discussão teórica entre a dança e a criação de artistas plásticos contemporâneos, que configuram suas obras no conceito de escultura e ambiência, prefiguram que além da visibilidade há experiência no ambiente que visa percepções corporais múltiplas, como citadas nas experiências sensoriais de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e nos poemas de Ferreira Gullar.

O *Bólido vidro 3* (1964) e o *Bólido caixa 9* (1964)¹⁹ de Hélio Oiticica, com suas impregnâncias de cor e forma na mesma estrutura, instigaram a reflexão sobre as possibilidades da materialização em arte. O artista recorta o espaço com objetos que trazem materialidades do cotidiano para a esfera do artístico. Um frasco qualquer de vidro transparente com pigmento de uma cor, e noutro uma caixa de madeira que aberta contém pigmento de uma cor também. Objetos que trouxeram a curiosidade de pensar a obra de arte não mais como representação mas como possibilidade de percepção direta tanto da cor como da forma, o recipiente de vidro e a caixa de madeira contextualizados agora no espaço expositivo.

A arte é a busca da comunicação do significado enquanto abstraído da sua função prática (didática). Estabelecer uma relação lúdica entre emissor e receptor suspendendo a noção de sequencialidade, superando a narratividade. O imaginário alargado por parte da obra confere ao receptor ora a ideia ora a contextualização no percurso itinerante situando-o na referência do histórico.

Cabe citar que: “Na antiarte há o procedimento conceitual e reflexivo, onde estrutura, cor, gesto e comportamento não se referenciam no espaço plástico, mas no

¹⁹ ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac& Naify, 1997. P.267,p.269. Esta caixa teve o impacto de prefigurar a cena do início das cenas performáticas na obra *Inspiração a Dois*.

sistema crítico que a produção ambiental tem de significativa e portanto dessublimante da arte. (RIBENBOIM, 1999: 83 -87)

Desde a Bauhaus já emergiam sugestões de relações entre etnicidade, funcionalidade e escalas sociais. A dança moderna americana exemplificada nas obras de Merce Cunningham denotou a relação ao impessoal no movimento, mas contemplou no aleatório do momento situações em que o novo podia acontecer, haviam sorteios de sequências de movimento coreografado para serem remanejados. No Brasil Lygia Pape faz a convergência nos seus balés Neoconcreto I de 1958 e Neoconcreto II de 1959, do cenário com o movimento do dançarino que somente manipula o objeto, para ela o movimento e a luz eram a dança.

Na dança Brasileira contemporânea, alguns percursos de pesquisa aproximam das artes visuais ao movimento de dança-performance propondo novas aproximações com o público seja pela proposta de pesquisa antropológica como é o caso do grupo Camaleão de Belo Horizonte.

A disposição da relação ambiental onde o público se dispõe no espaço de maneira livre escolhendo seu percurso pelo espaço como, Maria Mommelsohn, Julio Silveira, Lua Tatit, que convergem neste aspecto com suas proposições de desestabilização da recepção tradicional. A interação pela descentralização do campo visual com a espacialidade sendo colocada em diversas frontalidades ocupando o centro de uma arena ou em laterais e também utilizando recursos sonoros ora produzidos ao vivo ora emitidos pela manipulação de materiais ligam as poéticas dos três criadores.

A Flux Cia de dança de Ipatinga em *Double Face estranho é se assim lhe parece, estas e outras palavras* trabalha com temas da urbanidade e revela pela corporalidade uma poética de transgressão pela dramaturgia, não há linearidade da emissão de seus conteúdos, é projetada uma sincronia entre imagens que rompem as pré definições de gênero e há mistura de estilos sonoros, estilos de movimentos, a textualidade ao vivo é interpretada de forma a resgatar uma sensorialidade polissêmica pois confluem diversos estilos de dança na obra. Themby Rosa de Belo Horizonte em *Verdades Inventadas* (2008) dança numa instalação sonora projetada pelo grupo Grivo que fica sob uma estrutura de tábuas maleáveis criadas por Rivane Neunshwander para o fim da projeção do som pelo contato do corpo nesta.

Para a percepção não ficar embrutecida tanto se faz tanto se diz pela ontologia, a arte revigora as facetas múltiplas, posiciona em diferentes estados de apreensão e traduz camadas possíveis de estar, ver e sentir.

Podemos agora desenvolver essa sugestão ao longo das coordenadas seguintes. A pintura modernista põe em ação a distinção ente autoprojeção ou fantasia injustificada, de um lado, e a autoconsciência ou imaginação crítica, de outro- uma distinção que é necessária tanto para seus próprios fins estéticos como para a autoimagem do público que ela atrai. Para assinalar a pertinência de seu projeto, a obra modernista talvez tenha de estabelecer alguma forma de referência à cultura à sua volta. Mas a distinção que tem à oferecer não se faz apenas em termos daquilo que a tela modernista mostra. (HARRISON, 2001, p.28)

A linguagem da arte comunica o eu no mundo, norteia, polariza o perceptível. O sentido e a imagem como possibilidade de inferir no imaginário individual e coletivo novos pensamentos. Ao artista nem sempre coube o papel de protagonista na sociedade, atuou como escravo entretendedor, sacerdote e professor, foi legitimado pelas religiões, pela política, pelas instituições educacionais e pelas instituições artísticas, todavia a sua função se deu pela sua capacidade inventiva ao propor abertura dos sentidos tanto pela sinestesia com suas ideias projetadas e expressas na obra. O sentido abre os sentidos, é construído de antemão e é depois julgado, apropriado, revertido, justaposto, pois a percepção da arte é construída semiologicamente tanto pela vitalidade do informal que gera leituras abertas como pela forma controle que gera a percepção de beleza parafraseando Umberto Eco. O representado para alguns autores não traz a reação do receptor já está presente no ato do artista, diz Herbert Read sobre o artista Tachista, as obras deste como reações ao ambiente, Read os situa também como espectadores. “Deste modo a arte *Tachiste* , renunciando à forma controle , renunciaria á beleza , enfatizando o valor vitalidade” (ECO, 2010:170)

A estética nomeia o sensível, pois é através dos sentidos que podemos criar instâncias em que a imaginação potencialmente criada pelo artista transforma a realidade, consolida valores e produz no público a vontade de transformar e transformar-se.

Um dos princípios do processo baushiano é 'evitar' a atuação que se inscreve nos quadros de referência estáticos. O criador-executante busca filtrar a espontaneidade que está no ritmo de seu próprio agir; estimulando a ser ele mesmo com sua memória, a invencível força do seu corpo. Eis a conduta básica: agir de forma espontânea, envolvendo-se organicamente e não tecnicamente com suas ações. Assim, não é aconselhável o uso das técnicas teatrais e o criador estará cometendo um erro grave ao tratar suas ações como um faz de conta. (SÁNCHEZ, 2010, p. 77)

Se a arte parte do pressuposto dos sentidos a tecnologia criou condições de memória na fotografia e atualmente a hipermídia nos oferece condições de saltar de janela em janela sem o compromisso de rastrear o narrativo, pois a sombra do conflito é apagada no instante em que sensações possibilitam a incursão na interioridade. A possibilidade de comunicar-se não se esgota na virtualidade ela sim potencializa a informação e a troca. São díspares as posições de MacLuhan e Baudrillard o primeiro aposta na interatividade do ciberespaço enquanto Baudrillard advoga que o espaço fica apenas na simulação sem promover a interação.

Cada vez que a imagem da sociedade moderna se reduz à de um mercado, ignorando as relações sociais da mesma forma que os projetos individuais e coletivos, vemos reaparecer a imagem assustadora da sociedade de massa. Nos dias de hoje, não são mais os líderes políticos que inquietam, mas os meios de comunicação; entretanto a oposição entre ação estratégica e a manipulação política ou cultural não mudou. Cada vez que destruímos a ideia de sujeito, caímos na oposição duplamente artificial da racionalidade instrumental pura e das multidões irracionais. A única maneira de afastar essa interpretação muito superficial dos regimes autoritários modernos é renunciar a uma imagem redutora da sociedade moderna. Essa não é de forma alguma uma sociedade individualista; a ordem hierárquica, a qual Louis Dumont diz corretamente que caracteriza as sociedades tradicionais, é substituída pela solidariedade orgânica sobretudo pelas relações de produção e de gestão dos recursos sociais. Sobretudo, assim como a integração à ordem comunitária foi completada pela abertura do mundo místico e do esforço do indivíduo para se encontrar numa relação direta com o sagrado, assim também hoje a introdução nas relações sociais de produção se completa pela relação a si, pela afirmação de um sujeito que se define por sua reivindicação de ser ator e, portanto, de resistir à dominação das coisas, das técnicas e das linguagens difundidas massivamente. (TOURAINE, 1999, p. 277)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês (Cf. O Mundo de Lygia Clark, 1973, filme dirigido por Eduardo Clark, PLUG Produções).

A vontade de dançar emerge das condições que se criam para o corpo organizar para surpreender, arriscar deparar com dialogias, perceber poéticas, a encruzilhada do monumento, da praça, do açougue, as memórias revivem, e a arte supera as diferenças transpõe para o imaginário novas possibilidades de compreender a realidade. A superação do estado desconfortável, da questão do desejo, a consciência emerge.

Na antiarte há o procedimento conceitual e reflexivo, onde estrutura, cor, gesto e comportamento não se referenciam no espaço plástico, mas no sistema crítico que a produção ambiental tem de significativa e portanto dessublimante da arte. (RIBENBOIM, 1999, p.83)

A dança no início da era antiga conforme nos informa a história ocorria pelo caráter ritual do sagrado, também em cerimônias guerreiras e ainda fúnebres, era agregada ao teatro grego dramático ou da comédia, na época medieval como celebração agrícola e no período barroco iniciou seu caráter espetacular em celebrações sociais da corte. Os balés de ação se iniciam no século XVIII, rompem-se com as máscaras que definiam os personagens. Na época romântica grandes espetáculos são produzidos à burguesia, atende as demandas de uma sociedade já informada em seu início pela circulação da propaganda. As vanguardas no início do século XX produzem quebras dos paradigmas em apresentações com movimentos onde a expressão individual se torna evidente nas obras de Isadora Duncan. Temas populares mas com a narrativa definindo-se por códigos técnicos e pela visualidade do figurino é aliada à novas composições de músicos como Villa Lobos, Francisco Mignone e Stravinski.

O século XX com o desenvolvimento da modernidade com ênfase na racionalidade e na perspectiva do indivíduo como sujeito, amplia a noção de figura e de representação, para a abstração e o concretismo. As performances nos anos

sessenta propõe ao cidadão ocupar e intervir no fluxo de consumo propondo rupturas e ações como o fizeram Hélio Oiticica com os Parangolés, Lygia Clark com a obra *Baba Antropofágica* (1973) e *Relaxação* (1974), e Lygia Pape com sua obra penetrável *Ovo* (1968) um cubo coberto com uma superfície macia onde a pessoa entra e rompe, esta obra foi exposta no evento Apocalipopótese, e o *Divisor* (1969). Nos Estados Unidos o grupo Fluxus propunha jogos e ações urbanas. As novas mídias procuram estabelecer um pacto lúdico interativo com o espectador.

Na dança é pela ação e pelo movimento que há a concentração de memórias e de posições existenciais, que nas poéticas traduzem suas objetividades que visam ampliar os significados expostos pelo movimento. O resgate da cultura e a expressão artística são validadas na linguagem. A obtenção de mudanças pelo contato direto de intimidade emocional no processo de criação gera o afeto, o qual supera as condições e revezes da experiência da montagem, das negociações no convívio do metiê.

A reflexão de uma criação em equipe traz novos meios de compreender a logicidade, de um momento, a época que revitaliza é ampliada pelas decisões e recortes abordados da criação.

Ao assumir os riscos em uma poética híbrida na dança-performance, o movimento e a criatividade possibilitam o gerenciamento do espaço e tempo em nova fronteira, a construção de signos impele o intérprete à prontidão modificando-o ao tomar contato com o público. Ao espectador a obra, do caldo cultural composto de experiências, este ao perceber que várias linguagens artísticas distintas com suas heterogeneidades históricas e geográficas tem na expressividade uma organização orgânica, que desenvolvem potência no contato humano e ao corpo na cena mobilizada tanto pelas poéticas assim como pelo desejo.

O discurso dos possíveis e impossíveis caminhos torna o fazer arte uma conduta própria e única, ao manusear a matéria esta se transforma em símbolo grava um tema e reconstitui significado além da informação do presente, as mudanças de hábitos e de percursos e reconhecimento das diferentes temporalidades abrem leituras e novos confrontos com o real e com o estado emocional. As modificações de sentidos podem ou não conduzir a leitura para um caminho da estabilidade, onde a ideia torna-se menos fatual em proveito da percepção.

As variáveis da exposição do corpo em novas perspectivas expressivas, semânticas e formais foram procuradas em referências de obras de arte como as de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé,

assim como em diversas outras obras de cinema, literatura e pesquisa individual dos intérpretes do elenco do *Inspiração a Dois*. Traduzir nem sempre é sinônimo de tranquilizar, é ao mesmo tempo enunciativo do choque de ideias e debate. A experiência estética se dá como enuncia Perniola citando Santayana pelo prazer vital. (PERNIOLA, 1998)

Batmacumbaieê batmacumbaobá

Batmacumba (Gil & Caetano)

Se o nosso século aparece aos tecnólogos e aos economistas como o da modernidade triunfante, ele foi dominado intelectualmente pelo discurso anti modernista. Contudo, nos dias de hoje, é o outro perigo que me parece mais real, o da dissociação completa do sistema e dos atores, do mundo técnico ou econômico e do mundo da subjetividade. Quanto mais a nossa sociedade parece se reduzir a uma empresa lutando para sobreviver num mercado internacional, mais se propaga em toda a parte a obsessão de uma identidade que não é mais definida em termos sociais, quer se trate do novo comunitarismo dos países pobres ou do individualismo narcisista dos países ricos. A separação completa da vida pública e da vida privada ocasionará o triunfo de poderes que só serão definidos em termos de gestão e de estratégia, diante dos quais a maioria se incluirá sobre um espaço privado, o que deixará apenas um abismo sem fundo lá onde havia o espaço público, social e político, e onde nasceram as democracias modernas. (TOURAINÉ, 1999, p.13)

As palestras públicas à professores e estudantes de arte ampliaram a difusão da obra numa perspectiva crítica, desta elaboração de projeto com múltiplas diretrizes, além das apresentações e do caráter de pesquisa no processo de criação sobre outras obras tornou-se a discussão em dança contemporânea um meio de inseri-la na história da arte como linguagem híbrida e de campo de pesquisa científica.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. Trad. Maria Thereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac& Naify, 1997.

AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 Anos- Arte Moderna**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVES, Magda. **Como escrever teses e monografias: um roteiro passo a passo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDERSON, Laurie. **Stories From The Nerve Bible: a retrospective 1972-1992**. New York: Harper Collins Publishers, 1993.

ANDRADE, Mario. **Pauliceia Desvairada**. In: SCHWARTZ, Jorge.(org.). Caixa Modernista. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia; perspectiva da estética digital**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. **A Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. **O Tema**. In: PLATÃO. Hipíias Maior. Lisboa: Edições 70, 2000.

Autor não citado, **Arte no Século XX**. Milão: Scala Group, 2009.

BARBUY: Santiago. **O Espaço Do Encontro Humano**. São Paulo: Ece Editora Cultura Espiritual, 1980.

BARDI, Pietro Maria. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris S.A., 1982.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CALABRESE, Omar. **A Linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

CALADO, Antonio. **Tropicália: A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

CARROLL, Noël. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Texto&Grafia, 2010.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

COHEN. **Performance com Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2006.

COSTA-MOURA, Fernanda, org. **Psicanálise e Laço Social**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

COUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por Uma Vanguarda Nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

- DIAS, Claudia. **Pesquisa qualitativa características gerais e referências**. 2000.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DOCTORS, Marcio. **Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.
- DOSSE, François. **História do Estruturalismo.V.2**: O canto do cisne de 1967 a nossos dias. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Humberto. **A Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **A Definição da Arte**. Rio de Janeiro: Elfos Ed.: Lisboa: Edições 70, 1995.
- ELLMERICH, Luis. **História da dança**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.
- FALBO, Giselle. **O Corpo como Objeto**: uma reflexão psicanalítica sobre a ficção a partir da arte contemporânea. In: COSTA-MOURA, Fernanda org. *Psicanálise e Laço Social*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- FARINA, Violetta. **Arte no Século XX**. Florence: Scala Group: 2009.
- FARKAS, Solange de Oliveira. **Caderno Videobrasil 01**. São Paulo: SESC, 2000.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- FERRAREZI JÚNIOR, Celso. **Guia do Trabalho Científico**: do projeto à redação final. São Paulo: Contexto, 2011.
- FERREIRA, Sergio Buarque de Holanda & j.e.m.m., Editores. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das Práticas Culturais**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. **Di Cavalcanti 1897-1976**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2006.

HARRISON, Richard. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética: o belo na arte**. Trad. Orlando Vitorino São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Estética a Arte Simbólica**. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Filosofia**. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é? O porquê**. Trad. Camilo Prates (coordenação). Mariana Cardoso, Francisco N. Negrão, Erika Ludman.

Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. **Temas Básicos da Sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JANSON, H.W. **História da Arte**. V.3. O mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KELLEIN, Thomas. Fluxus: **“Acabamos sendo um bando de palhaços”**. In : HENDRICKS, Jon. O que é Fluxus? O que não é? O porquê. Trad. Camilo Prates (coordenação). Mariana Cardoso, Francisco N. Negrão, Erika Ludman.

Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LAKATOS, Eva Maria. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Atlas, 1997.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LIMA, Luiz Costa Lima. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

- LYOTARD, Jean- François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape espaços de Ruptura**. São Paulo: Anna Blume, 2010.
- MALTZ, Bina, TEIXEIRA, Jerônimo, FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993.
- MALUF, Marcelo Pinotti. **Hélio Oiticica: antropófago de si mesmo**. São Paulo: dissertação de mestrado - UNESP, 2007.
- NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia. (org.). **Concepções Contemporâneas da Arte**. Huchet, Stéphane. Ensaio: A Instalação em Situação. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- Não consta autor . **Nova enciclopédia ilustrada**, Publifolha, 1996.
- OBERG, Lurdez Perez. **Do Rio das Vitruvianas à Galeria dos Desconhecidos: Um estudo em Psicologia Social Comunitária na Localidade de Muzema**. São Paulo: biblioteca 24x7, 2009.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- _____. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim ferreira Alves. Petrópolis-Rj: Vozes: Perspectiva, 1993.
- PERNIOLA, Mario. **A Estética do Século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998
- PLATÃO. **Hípias Maior**. Trad. Aria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2000.
- PULS, Maurício. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Anna Blume, 2006.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. **Hélio Oiticica: the body of color**. Londres:Tate Publishing, 2007.
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- REESE-SCHÄFER, Walter. **Compreender Habermas**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2008.
- RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- RIBEIRO, João Ubaldo. **Casa dos Budas Ditosos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- RIBENBOIM, Ricardo. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- ROSEMONT, Franklin. **Isadora**: fragmentos autobiográficos. Trad. Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1985
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A Dramaturgia da Memória no Teatro Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SHUMANN, Sandra. **A fonte da Imaginação**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx (I)**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Dissertações de Mestrado

- INOUE, Marina. **Performance: Parangolé Visceral**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2005.
- MALUF, Marcelo Pinotti. **Hélio Oiticica: antropófago de si mesmo**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.
- SOVIC, Liv Rebecca. **Vaca Profana**: teoria pós-moderna e música popular brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

Artigos / Periódicos

- DUVE, Thierry de. **Quando a Forma se Transformou em Atitude- e Além**(1994). Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. EBA/UFRJ Rio de Janeiro, n.10. p. 92-105.
- FABRIS, Annateresa (2006). **O Debate Crítico sobre o Hiper-realismo**. Art Cultura. Edufu, v.8, n. 12: p. 41-53, 2006.

Catálogos

- BARDI, P. M.. **A Semana de 22: antecedentes e consequências**. São Paulo: Museu de arte De São Paulo “ Assis Chateaubriand”, 1972.
- OITICICA, César, OITICICA FILHO, César, FIGUEIREDO, Luciano. **Hélio Oiticica Penetráveis**. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008.

Mídias e Internet

- PLAZA, Julio.“**Brassilpaissadooofuturoboross**”, (1990). **ARS 2**. Revista Eletrônica ARS. ECA/USP,v2: p.9-29, 2004. Disponível em [http //www .cielo. br /revistas/ars/paboutj.htm](http://www.cielo.br/revistas/ars/paboutj.htm) acesso em: 26 ago 2010.
- <<http://blogdofavre.ig.com.br/2008/05/as-combinacoes-do-pop-art/>>. acesso em: 15 ago. 2011
- <<http://cimitan.blogspot.com/>>.acesso em 15 ago 2011
- <[http:// hamaisum.com.br/](http://hamaisum.com.br/)> acesso em 10 ago. 2011
- <http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=480> acesso em: 20 ago. 2011
- <<http://www.muvi.advant.com.br/>> acesso em: 6 de ago de 2010
- <http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos4.html> acesso em: 26 ago. 2011
- <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?mn=153&c=acervo&letra=G&cd=2990>> acesso em: 15 ago. 2011
- <<http://it.wikipedia.org/wiki/File:Dubuffet.jpg>> acesso em: 20 ago. 2011