



Universidade Técnica de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana



Dissertação apresentada com vista à obtenção de grau de
Mestre em Performance Artística/Dança

**O RITUAL PERFORMATIVO CONTEMPORÂNEO –
A CRIAÇÃO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA
CONTEMPORÂNEA COMO CONSTRUÇÃO DE COMUNIDADE**

JÚRI

Presidente – Doutora Ana Maria Macara Oliveira

Vogal – Doutora Cláudia Maria Silva de Oliveira

Vogal – Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Autor da Tese

JOANA ISABEL DOS SANTOS MORENO CONTENTE

2012

**Dissertação apresentada com vista à obtenção de grau de
Mestre em Performance Artística/Dança**

**O RITUAL PERFORMATIVO CONTEMPORÂNEO –
A CRIAÇÃO DA PERFORMANCE ARTÍSTICA
CONTEMPORÂNEA COMO CONSTRUÇÃO DE COMUNIDADE**

Joana Isabel dos Santos Moreno Contente

Orientação: Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

**Faculdade de Motricidade Humana
Universidade Técnica de Lisboa**

À minha mãe.

À Ana Margarida Pereira.

Agradecimentos

À Faculdade de Motricidade Humana.

Ao professor Daniel Tércio, pela paciência, disponibilidade e humanidade.

Aos professores e colegas do V Mestrado em Performance Artística/Dança.

À Madalena Victorino.

Aos amigos.

À minha família, a minha comunidade que sempre me acompanha, com muito amor, em cada louco rito de passagem por que passo.

Ao que põe o mundo a dançar, numa grande comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: ritual; performance; performance artística contemporânea; comunidade; Richard Schechner; Erika Fischer-Lichte; Madalena Victorino; arte comunitária; Estudos da Performance; ritual performativo.

RESUMO

Este trabalho está centrado no conceito de ritual, enquanto edificador de comunidade, e na sua relação com a performance artística contemporânea. O carácter transformador da criação performativa e, em especial, no que respeita aos aspectos que compõem a performance contemporânea, é aqui analisado, essencialmente sob as perspectivas dos teóricos fundamentais para os actuais Estudos da Performance – Richard Schechner e Erika Fischer-Lichte. De salientar ainda a perspectiva ritualista que é atribuída a alguns criadores e como isso interfere na recepção das suas criações, numa visão comunitária.

São analisados quatro artistas internacionais essenciais na História da Performance, no século XX – Grotowski, Hermann Nitsch, Marina Abramovic e Guillermo Gomez-Peña – e um foco especial no caso português da coreógrafa Madalena Victorino, pelo seu contributo para a performance em Portugal, em especial para a dança, e pelo carácter comunitário das suas criações.

KEY-WORDS: ritual; performance; contemporary artistic performance; community; Richard Schechner; Erika Fischer-Lichte; Madalena Victorino; community art; Performance Studies; performative ritual.

ABSTRACT

This essay is focused on the interaction/ritual concept - a community builder - and on its relation with contemporary artistic performance. The transformative side of performative creation is here studied, mostly what concerns contemporary performance. Richard Schechner e Erika Fischer-Lichte, the main scholars connected with Performance Studies, are the base of this essay.

It's also important to emphasize the ritualistic view of some creators and how it interferes with the reception of their creations in the community. Four international artists from the 20th century, all of them very important in the History of Performance, are here studied: Grotowski, Hermann Nitsch, Marina Abramovic e Guillermo Gomez-Peña.

A special attention is given to the Portuguese choreographer, Madalena Victorino, for her contribution to performance in Portugal, mainly dance and for the interaction with the community she provides with her work.

Índice de Figuras

Nº	Legenda	Origem	Página
1	<i>Do entretenimento ao ritual</i>	Richard Schechner, <i>Performance Theory</i> , New York, Routledge, 2007	74
2	Uma das Acções de Nitsch.	In http://www.nitsch.org/index-en.html	81
3	<i>Thomas Lips (1975), Marina Abramovic</i>	In http://arttattler.com/archivemarinaabramovic.html	90
4	<i>Two Undiscovered Amerindians, Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña, 1992</i>	In http://www.thing.net/~cocofusco/performance.htm	95
5	<i>Rito neo-azteca. Fotografia do portfolio de 2004 de Guillermo Gomez-Peña, Ethno-Techno.</i>	In http://www.pochanostra.com/photo-performances/	97

I Introdução	
I 1. Motivações – uma dissertação ingénua	2
I 2. Objectivos – Performance e Ritual, uma questão essencial	5
I 3. Organização	9
II Problemática e Metodologia	
II 1. Definição do problema	11
II 2. Metodologia	15
II 3. Conceitos operativos	17
II 3.1. Ritual	17
II 3.2. Performance artística contemporânea	27
II 4. Quadro teórico – os Estudos da Performance	35
III Ritual e Performance	
III 1 Os Estudos da Performance e o ritual	46
III 2 O ritual performativo contemporâneo	66
III 2.1 O ritual representado	
III Grotowski	71
III Hermann Nitsch	80
III 2.2 O ritual apresentado	
III Marina Abramovic	87
III Guillermo Gomez-Peña	94
IV O caso português de Madalena Victorino	
IV 1. Para uma Arte Comunitária	107
IV 1.1 os processos	112
IV 1.2 os espaços	115
IV 1.3 os intérpretes	117
IV 2. O ritual performativo em Madalena Victorino	120
V Conclusão	123
VI Fontes Documentais	129
VII Anexos	136

I. INTRODUÇÃO

1. MOTIVAÇÕES - UMA DISSERTAÇÃO INGÉNUA

Successful performance depends on the ability to convince others that one's performance is true, with all the ambiguities that the notion of aesthetic truth implies.

Jeffrey C. Alexander

Lembro-me de, nos primeiros anos de estudos de teatro¹, na apresentação de uma das disciplinas de experimentação teatral, que com bastante expectativa esperei alguns anos, um colega usar uma expressão que, por razões que começo a entender, nunca esqueci. As suas palavras marcaram-me, perseguiram-me e têm-me ajudado até aos dias de hoje. Na altura, não entendi aquelas palavras e, confesso, enfureceram-me. Foram na verdade uma ofensa a toda a confiança que tinha no teatro e à forma como acreditava na arte, que começava agora a aprender e a descobrir. A verdade é que a ingenuidade natural a qualquer jovem aprendiz me deixou surpreender e me colocou num lugar de desconforto e, isto entendi, que havia um caminho que eu tinha de traçar e descobrir. Com alguma coragem, penso eu, o tal colega depois de se

¹ Licenciiei-me em Estudos Teatrais, pela Universidade de Évora, em 2005. O relato que aqui exponho remonta a 2001.

apresentar diante do professor afirmou que gostava mais da dança que do teatro.

“Porque a dança é mais verdade que o teatro.”

É claro que eu não percebi.

Passados dez anos, esta frase ainda ressoa na minha mente. Independentemente de acreditar ou não nela, porque não me parece que um ganhe vantagem sobre o outro em termos de verdade. Não me parece de todo que isso seja possível acontecer. Mas o facto de me encontrar a estudar teatro, levou-me a buscar, a partir de então, a sua veracidade. E à medida que o tempo foi passando, fui tentando encontrar os elementos que me levariam a entender a arte de uma forma que fizesse sentido, não mais de uma maneira tão artisticamente ingénuo, mas que por algum meio me aproximasse da compreensão do essencial no teatro e na performance teatral.

Depois de algumas descobertas e consequentes frustrações, o meu caminho começou a ser traçado. Talvez de uma forma um pouco solitária, porque o que me cativou de teatro, estava, afinal, pouco relacionado com o entusiasmo da maioria, mais relacionado com do trabalho do actor, ou do encenador, ou de outro interveniente directo no espectáculo, vertentes nas quais os colegas e amigos estavam tão empenhados. O que me fez continuar foi precisamente a outra face. A tentativa de explicar esse mesmo entusiasmo e aquilo que movia esses mesmos intervenientes. E assim, achei, talvez ainda ingenuamente, a essência e condição da performance artística que é o corpo. Deste ponto a esta dissertação foi passo bem mais consciente, neste caminho de buscas e descobertas.

Ora, o teatro em si, por estar ainda tão preso e condicionado pelo texto, pela palavra, por diálogos verbais entre as personagens tão coerentemente definidas¹, levou-me a procurar outras linguagens artísticas que de alguma forma pudessem confirmar ou ir ao encontro das percepções que começara a desenvolver. Foi, então, que iniciei mais um processo de descoberta. Agora na dança. Porque a dita frase continuava na minha mente, porque já tinha chegado ao corpo. E talvez porque começasse agora a perceber um pouco de sentido na afirmação.

Exposto isto, saliento ainda a importância e pertinência do estudo focado na performance contemporânea, uma vez que, pessoalmente, tornou-se o percurso evidente e inevitável a seguir. Numa tentativa de aproximação de ambas as linguagens artísticas, sem abandonar ou esquecer o essencial da performance, há um encontro previsível nas linhas contemporâneas performativas que, em larga medida, resgatam os princípios originais da performatividade.

Foi, então, nos meados do século XX que encontrei muitas respostas para muitas questões. E muitas delas estão, essencialmente, esclarecidas no corpo que já não é só representado, mas também apresentado. É nesta essência da cena artística do corpo quase isolado, na relação com um público que, de alguma forma, passa a um nível de identificação natural (e não mais através da representação de personagens), quase sem uma intermediação de signos, que chegamos ao ponto em que também o espectador é envolvido, de uma forma participativa, na acção performativa. Foi mais no corpo, nas acções corporais,

¹ Reconheço o risco de colocar em termos tão genéricos a linguagem teatral nos tempos que correm, muito embora tivesse sido esta generalidade teatral que me fez repensar a cena artística, nomeadamente, no que respeita à eficácia e coerência do teatro.

nos temas apresentados (vs representados) que cheguei à comunidade, numa perspectiva englobante que me remeteu para as origens da performance artística – o ritual.

Porque o corpo é a única coisa que temos e que somos e é num corpo comunitário que vivemos, efectivamente. Condicionado ou não. É claro que esta afirmação não serve cientificamente para nada. E por isso, para este documento, vale pouco. Ainda assim, decidi arriscar e inclui-la aqui.

2. OBJECTIVOS - PERFORMANCE E RITUAL, UMA QUESTÃO ESSENCIAL

A intenção desta dissertação não é estudar o ritual em si, com as suas componentes e questões sob uma perspectiva antropológica, mas a performance artística contemporânea, sendo esta o centro de todo o trabalho. Apesar disto, tornam-se evidentes os cruzamentos e, em alguns momentos, a necessidade de destacar os estudos do ritual, a fim de compreender mais claramente as práticas performativas que vão sendo apresentadas.

Assim, o que esta dissertação pretende é compreender as relações que se estabelecem entre os dois conceitos, através de referências a criadores, autores ou outros, sobretudo, contemporâneos.

É importante salientar o facto da presente dissertação salientar a influência do ritual para a concepção da performance contemporânea, na medida em que esta se tornou notória, para as práticas performativas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. De facto, o ritual e as práticas ritualistas deram um grande contributo para a concepção artística, a tal ponto de nos levar a reconhecer uma tendência artística de resgate das práticas originárias performativas, as quais encontram o cerne precisamente nas actividades rituais.

Para comprovar isto e ao mesmo tempo apresentar o seu princípio, serão apresentados criadores performativos, alguns deles com estudos ou teorias performativas que contribuíram para este momento da história da performance. Historicamente, tanto para o teatro como para a dança, conhecemos o seu lugar inicial – o ritual, no seio da comunidade. Ao longo dos tempos, este ritual foi-se alterando, passando de um momento comunitário de grande importância, para momentos sociais, em grande medida, de entretenimento e, em alguns momentos, altamente elitistas. Apesar de se encontrar sempre numa relação íntima de contexto comunitário, o ritual como momento transformador e construtor da comunidade num sentido real e objectivo, foi abandonado no percurso histórico e, em especial, para nossa cultura ocidental. É o que acontece no século XX que desperta este interesse nas práticas ancestrais, sejam elas na busca do instinto corporal, sejam na consciência comunitária que o ritual comporta. É este voltar às origens e ao sentido não só original, mas sobretudo da sua essência, que concede à performance do século XX o seu reenquadramento ritualista, transformador para a comunidade e que abriu novas portas para a performatividade contemporânea.

Além disto, são ainda apresentados os estudos realizados sobre este tema e sobre a relação entre o ritual e a performance contemporânea, o que por si só revela a pertinência deste estudo. Actualmente, muitos têm sido os estudos realizados, sobretudo no contexto académico, sobre a questão da performatividade, quer a nível da prática da performance, quer a nível conceptual. A questão que esta dissertação levanta não tem escapado a estes estudos, dado o interesse e importância que tem tido para a prática performativa e para o seu entendimento e teorização.

Outro aspecto que é relevante salientar aqui é o facto de se conceder especial atenção à questão da comunidade. Ora, já sabemos que o ritual e a performance estão intimamente ligados, podendo dizer-se até que a performance é um acontecimento com características ritualistas. A abordagem que aqui se fará é precisamente a partir do ponto fundamental desta ritualidade, ou seja, o carácter comunitário. Uma das características principais da performance contemporânea é a relação que é estabelecida entre os actores ou bailarinos com o público. Outra está relacionada com o abandono dos espaços convencionalmente definidos para a performance decorrer. Ora, se nos baseássemos apenas nestas duas características, teríamos já bons indicadores que nos apontavam para uma visão mais comunitária da performance. Na verdade, estes são dois pontos importantes, mas o que tentarei apresentar nesta dissertação são as tendências claras, através exemplos concretos que revelarão as características essenciais das práticas performativas realizadas numa relação com a comunidade¹.

¹ Não se pretende com esta dissertação, no entanto, um estudo sobre a performance e a comunidade, no sentido exclusivo, mas perceber como a performance pode ser, a nível comunitário, transformadora ou

Para isto, serão apresentados alguns exemplos de artistas internacionais e, por fim, um estudo sobre a coreógrafa portuguesa Madalena Victorino, que tem desenvolvido ao longo dos últimos anos um trabalho notável e marcante para dança e para diversas comunidades. Não que o seu trabalho seja em si conscientemente ritualista, mas é performativo e envolve directa e propositadamente a comunidade. Em produções populares e experimentais, como a própria afirma, feitas a partir, para e com a comunidade, Madalena Victorino permitiu-se, pelo seu trabalho e empenho, destacar no panorama das artes performativas em Portugal, possibilitando às comunidades locais, numa descentralização artística, a possibilidade de participação, envolvimento ou reconhecimento comunitário nas suas peças. O potencial transformador da performance de mãos dadas com um carácter ritualista, com Madalena Victorino, é posto em prática. Apesar de todas as problemáticas que daí advêm, bem como as questões que legitimamente são necessárias e que serão convenientemente colocadas, o percurso da coreógrafa tem sido justamente merecedor de destaque. Após o estudo e pesquisa de criadores e teóricos internacionais, parece-me que esta dissertação estaria incompleta se não integrasse e assumisse um (bom) caso português.

3. ORGANIZAÇÃO

A nível da organização, esta dissertação divide-se em cinco capítulos. O primeiro capítulo, introduz todo o trabalho, explicando os objectivos e a motivação para sua elaboração. No segundo capítulo, Problemática e Metodologia, define-se o problema e apresenta-se o quadro teórico sobre o qual são realizadas as pesquisas e o estudo realizado. Aqui, são ainda apresentados e explicados os conceitos operativos que permeiam a dissertação, bem como os teóricos, autores e criadores que ajudaram a suportar todo o trabalho. O capítulo três, Ritual e Performance, é já dedicado à apresentação do estudo em si, subdividido em três capítulos: Os Estudos da Performance e o Ritual, no qual é explicada a relação passível de ser estruturada ente a performance e o ritual, especialmente no que toca à performance contemporânea; o segundo subcapítulo intitulado O Ritual performativo contemporâneo, em que se apresentam quatro criadores que se destacam pelas suas práticas performativas em relação ao ritual, na contemporaneidade – o ritual representado e o ritual apresentado. O quarto capítulo desta dissertação é dedicado ao estudo do caso português da coreógrafa Madalena Victorino, pelo trabalho desenvolvido na relação entre a dança e a comunidade. A dissertação é concluída, então, com o capítulo cinco, no qual apresentarei precisamente as conclusões do estudo, num capítulo reflexivo e que, apesar de conclusivo, abre novas possibilidades pelas reflexões a que se chegou.

II. PROBLEMÁTICA E METODOLIGA

1. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

O que tentarei explorar e analisar ao longo desta dissertação é precisamente o ponto de viragem no qual a performance, não deixando de ser ritual, assume-o como ponto de partida, de exploração ou de matéria. O que se verificava até meados do século XX na História do Teatro ou da Dança era justamente o facto da performance artística constituir uma prática ritual, apesar de não se apresentar ou assumir como tal, ou seja, continha em si características ritualistas, muito embora não fosse objectivo ou pertinente utilizá-las como conteúdo performativo. Quais são, então, as características do ritual presentes na criação artística contemporânea, realizada em espaço teatral e não teatral?

Será meu objectivo ao longo deste trabalho, igualmente, analisar e identificar os aspectos e parâmetros que diferenciam a performance contemporânea da performance teatral, enquanto realizada em espaço formal, tendo como exemplos alguns artistas que apresentem trabalhos artísticos neste âmbito, uma vez que se é reflexo por excelência do caminho ritualista na performance, como veremos.

A questão que coloco, então, é:

De que forma o ritual está presente na criação performativa contemporânea?

Para a resolução deste problema, tornou-se necessário o esclarecimento dos conceitos a ele inerentes, como ritual e performance contemporânea, o que será realizado no quadro teórico. Aqui interessa-me clarificar a pertinência deste estudo no âmbito das artes performativas contemporâneas.

Assim, o que tratarei nesta dissertação é precisamente o desdobrar da questão da performance contemporânea em relação à sua aproximação às suas origens rituais, algo significativo para a contemporaneidade artística/performativa.

De facto e como veremos posteriormente, tanto a nível prático como a um nível mais teórico ou académico, o conceito de ritual tomou uma dimensão e foi vítima de uma abordagem pouco esperada. O interessante é verificar que tanto a nível artístico, como nas áreas das ciências sociais, o tema foi começando a ganhar um percurso bastante próprio e significativo. Se pensarmos em artistas contemporâneos de referência, no que se refere à performance contemporânea, em especial não teatral, teremos de pensar em artistas como Marina Abramovic, Guillermo Gómez-Peña, Herrmann Nitsch, entre outros. Se

pensarmos nestes, encontramos algumas semelhanças entre todos e, claro, encontramos a questão do ritual, em especial, de práticas rituais que caracterizaram os seus trabalhos performativos. As suas performances comportam ainda um aspecto que considero bastante relevante e que se tornou característico dos nossos tempos, que é precisamente a questão política das intervenções artísticas. Ou seja, não se tornou pouco frequente que as performances passassem não só do palco para espaços não teatrais, como também saíssem do domínio do belo artístico, para arriscar perder toda beleza estética da representação, da coreografia, enfim, do convencional performativo. Como veremos no capítulo III, em especial no que respeita ao que foi denominado ritual apresentado, veremos como as linhas artísticas lidaram com a questão do corpo, colocando em questão todos os pressupostos performativos e sociais tidos até então em conta. E são estas interferências sociais e em muitos casos políticas que salientaram o carácter e a influência ritual na performance contemporânea. Passada esta etapa, o passo para uma aproximação da realidade social e cultural em que estas performances tomaram lugar é curto. Não pouco frequente é assistirmos a performances com grande cariz político, de intervenção e questionamento da ordem social, cultural e comunitário o que em si, na sua ligação profunda com a comunidade e numa tentativa de a chamar à consciência ou simplesmente ao questionamento, nos remete para a essência ritual e o carácter de transformação social que o ritual comporta. Apesar disto, pode dizer-se que a performance, salvo algumas excepções de fraca qualidade artística¹, sempre teve como princípio e fim a sociedade, numa tentativa de, por meios artísticos, dinâmicos e ficcionais,

¹ Ver no sub-capítulo Estudos da Performance e a respeito de Guillermo Gomez-Peña o que é dito sobre a relação entretenimento vs eficácia.

relatar a situação social de forma a encaminhar essa sociedade a uma transformação.

Ora, este aspecto já nos levanta mais uma questão que interfere com o problema acima levantado. Qual a pertinência de falar sobre influências rituais na performance contemporânea se, de facto, a performance é em si ritual e sempre o terá sido, pelas relações sociais que estabelece? E assim, será que, na verdade é o ritual que influencia a performance ou a performance que influencia o ritual contemporâneo? Ou seja, o que aqui quero estabelecer são as pontes possíveis de traçar a fim de melhor se entender toda a rede de conceitos. Desta forma, será que ao falarmos de performance contemporânea com todas as implicações que o conceito transporta, não estaremos a falar já de ritual? E se falamos de performance contemporânea, falamos de práticas, momentos, de interacção comunitária, com implicações sociais transformativas que correspondem essencialmente ao conceito de ritual, como veremos no capítulo seguinte. Poderíamos, então, colocar outra questão: não poderá constituir a performance contemporânea a forma de um resgate da prática ritual, pela interferência directa que pretende desenvolver social, cultural e politicamente? Não se trataria, obviamente, de um rito de passagem, sob o ponto de vista social, ou de uma relação transcendente ou divina, mas é-o do ponto de vista da transformação decorrente das práticas performativas, para com a comunidade que delas faz parte, como tentarei explicar no início do capítulo III.

Assim sendo, será tudo isto uma questão de influência ou de resgate? Terá a performance contemporânea resgatado o ritual, seu ponto originário, ou terá

resgatado e assumido a sua própria essência, significado e função pelas relações que voltou a estabelecer em especial com o corpo e com a comunidade, não numa relação de influência, mas de conceito?

Para esta dissertação e no seguimento do quadro teórico e definição de conceitos, parece-me legítimo e coerente manter a questão de influência. No entanto, não posso deixar de colocar aqui estas questões que me parecem importantes, na medida em que oferecem uma maior consciência do tema e esclarecimento de todas estas relações conceptuais.

2. METODOLOGIA

Para a concretização da dissertação, cujo documento aqui se apresenta, desenvolvi uma metodologia de pesquisa exploratória sobre a qual tentarei abordar o tema proposto sobre uma perspectiva global e qualitativa. No âmbito de estudo das ciências sociais e humanas, usei processos de análise textual e, no caso do estudo do trabalho de Madalena Victorino, realizei uma entrevista aberta. Relativamente ao quadro teórico que apresentarei de seguida, desenvolvi-o mediante uma definição e análise de conceitos articulados.

Assim, estudei o fenómeno artístico marcante para a história da performance, ao nível da sua teoria, vindo a constituir o estudo uma dissertação de análise teórica, baseada numa pesquisa bibliográfica aprofundada e adequada ao nível

da qualidade de um trabalho desta natureza. Pretendi estudar não só os fenómenos, mas também alguns exemplos significativos de criadores artísticos que desenvolvam ou tenham desenvolvido trabalho performativo no âmbito do estudo, de forma a poder realizar um trabalho organizado, coerente e justificado.

3. CONCEITOS OPERATIVOS

3.1 Ritual

Rituals are episodes of repeated and simplified cultural communication in which the direct partners to a social interaction, and those observing it, share a mutual belief in the descriptive and prescriptive validity of communication's symbolic contents and accept the authenticity of one another's intentions.

Jeffrey Alexander

O estudo do ritual constitui em si um campo de pesquisa com profunda reflexão e análise e que viu grande diversidade de conclusões na história da antropologia, sobretudo, no século XX. Não é, assumo, intenção deste trabalho e em especial neste capítulo apresentar o conceito de ritual, mas a partir da compreensão das diversas abordagens das ciências sociais a este tema, compreender a ligação unívoca entre o ritual e a performance, tornando-os de alguma maneira e sob algumas perspectivas, sinónimos. Além disto, parece-me relevante um esclarecimento da ideia de ritual a que me refiro ao longo desta dissertação, a fim de um melhor entendimento e acompanhamento do que aqui se apresenta.

Antes de mais, os primeiros estudos sobre o ritual, colocavam-no numa relação praticamente exclusiva com a religião. A concepção de ritual encontrava-se conectada com a relação que estabelecia em relação ao mito. Assim, até ao século XX, o ritual servia o entendimento, a explicação da religião. O ritual não era considerado um objecto de estudo em si, mas uma ferramenta para a análise e compreensão do comportamento religioso. A partir do século XX e em especial para as concepções antropológicas de Durkheim (1996), os ritos foram definidos precisamente como acções que representam o sagrado, as crenças, constituindo o meio pelo qual a comunidade se apropria, experimenta e é transformada. Ou seja, aqui o ritual não está exclusivamente ligado ao sagrado, mas também ao social, cultural, político, etc., na medida em que há um envolvimento profundo e potenciador de mudança, não só sobre o que se acredita ou por influência divina, mas sobretudo pela forma como a comunidade é construída e o social padece de evolução. O ritual passou então a constituir-se como objecto de estudo nas ciências sociais, pelo contributo que acarreta a respeito da compreensão da experiência humana. Posteriormente, com o surgimento dos estudos de cultura, o ritual tomou um lugar que ocupa até hoje, no sentido em que ele próprio é uma dinâmica de cultura. Assim passamos do ritual exclusivamente ligado ao sagrado, à religião, para o ritual ligado à sociedade e, mais que isso, dinamizador da cultura.

De uma forma generalizada, as teorias do ritual, desde sempre, concebem-no como acções, em maior parte dos casos separadas conceptualmente dos aspectos ligados às crenças, mitos, símbolos, etc. Aliás, o conceito de ritual, até nos dias de hoje, mesmo fora dos círculos de estudos académicos, num contexto mais empírico, é muitas vezes entendido como acções que

repetidamente se desenvolvem, mecânicas, físicas e sem espaço para um pensamento, o que levou desde há muito à dicotomia entre o pensamento e acção. Catherine Bell (2009) explica exactamente isto, apresentando dois padrões estruturais na teoria do ritual, ligados entre si: primeiro, o entendimento desta mesma dicotomia – pensamento vs acção, atribuindo o ritual ao campo da acção; segundo e referindo Durkheim, esclarece a necessidade de inevitabilidade da integração do pensamento e da acção na concretização ritualista e, conseqüentemente, eficácia social, cultural, religiosa, etc., entendendo o ritual *as the means by which collective beliefs and idelas are simultaneously generated, experienced, and affirmed as real by the community* (BELL, 2009). Estes dois padrões da teoria do ritual vêem-se retratados e completos nos estudos antropológicos de Victor Turner, os quais passo, de seguida, a apresentar. É assim que chegamos ao antropólogo que mais interessa aqui referenciar pelo contributo que deu para a compreensão do ritual e da performance, objectos de estudo desta dissertação.

Ainda antes de passarmos ao estudo independente de Turner sobre ritual, é de extrema relevância referir Arnold van Gennep e o seu contributo para os estudos ritualistas¹. O que este autor trouxe de inspirador e de motivação aos estudos das ciências sociais foi o desenvolvimento da compreensão daquilo a que veio dar o nome a uma das suas obras mais referenciadas, os ritos de passagem. Ora, os ritos de passagem, como veremos mais à frente correspondem precisamente aos momentos a partir dos quais ocorre uma alteração de status na vida daquele que foi o centro do rito. Por exemplo, nas

¹ O estudo de van Gennep a respeito dos ritos de passagem, apresentado no livro homónimo, bem como a continuação do mesmo por Turner, na sua relação com a performance é desenvolvido aprofundadamente no capítulo Os Estudos da Performance e o Ritual.

tradições judaicas, o *B'nai Mitzah*, cerimónia que integra os jovens de doze anos na vida adulta. O jovem judeu não atingiria a maturidade ou não lhe seria reconhecida, caso não houvesse a cerimónia que o eleva a adulto. Cerimónias de casamentos, baptizados ou outras que conferem uma alteração na posição social são os ritos de passagem mais comuns, muito embora cada cultura ou sociedade, em especial tradicionais (por oposição à ocidental), desenvolvam ritos de passagem bastante distintos entre si, variando na sua forma mediante as tradições e crenças das mesmas.

Van Gennep estudou então estas práticas, concluindo quatro momentos cruciais, comuns e necessários à eficácia dos ritos, os quais serviram as teorias de Turner que veremos a seguir: 1) separação; 2) transformação ou fase liminar, 3) integração. Ora, o que interessa para já esclarecer é o facto desta teoria de van Gennep ter servido de base às teorias de Turner a respeito não só do ritual, mas também da performance.

No seu livro *The Ritual Process - Structure and anti-structure* (1997)¹, Turner fala-nos da organização social enquanto estrutura. Afirma que a realidade quotidiana, a forma como a sociedade consegue estabelecer a ordem, variando claramente de sociedade para sociedade, obedece a um meio estabelecido pelos homens de saberem viver em conjunto. A estrutura, para Turner, está então relacionada com a forma como o ser humano, inserido em sociedade, estabelece uma estrutura que lhe permita uma vida com sentido, seguindo os modelos, as fases, as crenças, etc., que cada sociedade assume para si

¹ *The Ritual Process* constitui uma das mais relevantes obras para a compreensão do pensamento de Turner, mas sobretudo para o entendimento da relação que hoje em dia é estabelecida entre o ritual e aquilo a que ele chamou performance cultural. O contributo de Turner é assim decisivo para a teoria da performance contemporânea e dos Estudos da Performance, tendo em conta o rumo que tomaram. Parece-me ainda o grande responsável pelas teorias de ritual contemporâneas, sendo inevitável o grande destaque, aqui, a esta obra.

mesma. Contudo, no seio desta organização social e para que ela aconteça são necessários momentos extraordinários que permitam e garantam essa mesma harmonia social. São necessários momentos que permitam e garantam que as fases da vida são respeitadas, que contribuam para um bom relacionamento com as divindades, que reúnam a sociedade em torno de objectivos comuns – aquilo a que Turner denominou de dramas sociais¹ -, a anti-estrutura. São acções sociais que equivalem a momentos de unidade social, construtoras de processos sociais. Estes momentos extraordinários, ou anti-estruturais, estão intimamente ligados aos ritos de passagem de Genep e às suas três fases. Além disto, Victor Turner dá especial destaque à fase intermédia por constituir aqui o centro de toda a transformação social. Assim, a fase liminar, que na verdade deve ser entendida como um estado (TURNER, 1974), é o momento único no qual o indivíduo em relação à sociedade se encontra num instante de transição, num ponto em que a sua identidade espera uma transferência para outro estado, no seio dessa mesma sociedade. E é neste momento que se verifica um dos pontos mais importantes para a construção da estrutura social – a *communitas*. Este conceito desenvolvido por Turner e intimamente aliado a liminaridade constitui o estado no qual se verificam a mais profunda comunhão entre os indivíduos. A respeito disto, esclareceu:

“Prefiro a palavra latina *communitas* à *comunidade*, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma "área de vida em comum". A distinção entre estrutura e "communitas" não é apenas a distinção

¹ O termo “dramas sociais” usado por Victor Turner ao longo dos seus estudos deve ser entendido no sentido da origem grega da palavra drama, ou seja, sempre que se refere a drama, refere-se a acções o que nos poderá auxiliar na compreensão do mesmo e na aproximação aos ritos de passagem, bem como aos rituais em si.

familiar entre "mundano" e "sagrado", ou a existente por exemplo entre política e religião. Certos cargos fixos nas sociedades tribais têm muitos atributos sagrados; na realidade toda posição social tem *algumas* características sagradas. Porém este componente "sagrado" é adquirido pelos beneficiários das posições durante os "rites de passage", graças aos quais mudam de posição. Algo da sacralidade da transitória humildade e ausência de modelo toma a dianteira e modera o orgulho do indivíduo incumbido de uma posição ou *cargo* mais alto. (...) É antes urna questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico, sem o qual *não* poderia haver sociedade. A liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo. (...) De tudo isso, concludo que, para os indivíduos ou para os grupos, a vida social é um tipo de processo dialéctico que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de um situado mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo de ausência de "status". Em tal processo, os opostos por assim dizer constituem-se uns aos outros e são mutuamente indispensáveis. Ainda mais, como qualquer sociedade tribal é composta de múltiplas pessoas, grupos e categorias, cada uma das quais tem seu próprio ciclo de desenvolvimento, num determinado momento coexistem muitos encargos correspondentes a posições fixas, havendo muitas passagens entre as posições. Em outras palavras, a experiência da vida de cada indivíduo o faz estar exposto alternadamente a estrutura e à *communitas*, a estados e a transições."

(TURNER, 1974)

É, assim, notória a relevância que este termo tem para as teorias de Turner, bem como para a compreensão da significância da liminaridade. São momentos cruciais de construção de comunidade, de evolução social, de consciência da posição individual. É a afirmação de uma unidade comum no seio social, a fim de que este seja passível de estruturação. A sociedade torna-

se uma mistura de *homogeneidade e camaradagem* (idem). Desta forma, pode dizer-se que a estrutura exige, a certa altura, uma anti-estrutura, de forma a que haja não só reflexão sobre essa mesma estrutura, mas também para que esta se torne mais forte e consistente, sendo neste momento de anti-estrutura que encontramos o estado de liminaridade.

Há ainda um aspecto acerca da teoria do processo ritual e dos dramas sociais de Turner que merece aqui distinção e que está relacionado com um dos temas fundamentais desta dissertação que é a performance. Para um entendimento mais profundo dos rituais na construção e dinâmica sociais, o autor elabora uma diferenciação entre dois conceitos: dramas sociais e teoria da performance, relacionando o primeiro com as sociedades tradicionais e o segundo com as sociedades complexas. Esta distinção ajuda-nos a nós ocidentais contemporâneos a identificar os nossos momentos de dramas sociais, que estão mais relacionados com aquilo a que se chama performance cultural, do que com os práticas rituais dos nossos antepassados ou das sociedades tradicionais, segundo o termo de Turner. É um equivalente directo na compreensão da nossa cultura e das práticas que nos elevam a níveis de transformação social, bem como de momentos de construção de *communitas*. E é neste ponto que Schechner (2003) levanta o véu para a relação entre o ritual e a performance (teatral), esclarecendo que a polaridade não se encontra entre estes dois termos, mas entre a *eficácia* e o *entretenimento*:

“Whether one calls a specific performance “ritual” or “theatre” depends mostly on context and function. A performance is called theatre or ritual because of where it is performed, by whom, and under what circumstances.”

Esta relação constitui em si a compreensão do fenómeno performativo teatral convencional, mas os acontecimentos na cena teatral e da dança a partir dos anos 60 do passado século, alteraram esta relação, levando-nos novamente ao questionamento do papel do actor da performance, do público, do espaço, etc. Assim, toda a cena performativa que era entendida como entretenimento, mesmo que os seus intervenientes trabalhassem numa consciencialização do poder político e social das mesmas performances, passou a fundir-se com a eficácia e os lugares do público e do espectador foram fundidos. As estéticas da performance teatral do século XX não se apresentam numa trajectória linear, como de resto aconteceu ao longo dos séculos anteriores não só no teatro, mas como nas outras artes, mas na definição e conceptualização dessas mesmas estéticas pelos autores que as desenvolveram, numa perspectiva atenta do lugar do espectador na construção da criação performativa. Desta forma, a performance que valorizava a estética – performance estética – deu lugar àquilo a que podemos chamar de performance social e que está bem próximo da eficácia ritual acima referida. Schechner vai mais longe e afirma ainda em respeito à relação do teatro com o ritual:

“Theatre comes into existence when a separation occurs between spectators and performance. (...) In ritual, staying away means rejecting the congregation, or being rejected by it (...). Put it in another way: ritual is an event upon which its participants depend; theater is an event which depends on its participants. (...) Transformations of rituals into theatre occur today. And so does the opposite: the transformation of theatre into ritual.”

(SCHECHNER, 2003)

Assim, podemos verificar o ponto de viragem que aconteceu nos meados do século XX na prática e na teoria da performance e, mais importante para esta dissertação, para o reposicionamento do ritual como evento originário da história da performance.

Seguidamente, passo a explicar o conceito de performance utilizado nesta dissertação que está intimamente relacionado com este momento na História da Arte.

São estes os autores e as teorias do ritual sobre os quais estão assentes as bases da compreensão conceptual do termo. Além disto, no que toca ao conceito de ritual e à sua relação com a performance, optei ainda pelo uso de outros conceitos que me parecem relevantes para a compreensão desta dissertação, que são as práticas ritualistas. Na relação com a performance contemporânea, como poderemos ver mais à frente, o ritual pode ser não só entendido, mas também experimentado de várias maneiras. Pode ser representado num espectáculo de dança ou teatro, num palco teatral, sendo toda a performance uma recuperação do mesmo. O exemplo mais evidente e pertinente é o da Sagração da Primavera, de Nijinsky, e que foi ao longo do século XX recuperada por diversos coreógrafos. Temos ainda as criações de Anna Halprin que transportam quer os bailarinos, quer os espectadores para momentos performativos nos quais o ritual toma o lugar essencial e originário. Nestes dois exemplos, o ritual constitui a base conceptual do espectáculo

performativo, levando o intervenientes a experimentá-lo, tornando-se participantes deles¹.

O outro caso fundamental em que o ritual é usado para a criação performativa contemporânea é a utilização de determinadas práticas rituais, características de diferentes comunidades. A título de exemplo, temos o caso da artista Orlan ou de Marina Abramovic, cujas performances não constituem em si a recuperação do ritual como um todo, mas certas práticas dessas mesmas performances são recuperadas de alguns rituais. Um dos pontos mais relevantes para este conceito é a utilização do corpo, que ganha uma consideração para as práticas performativas, ocupando o lugar do texto, no teatro, e do virtuosismo, na dança. O corpo que servia uma representação é agora apresentado como é, sem uma necessidade de trabalho teatral (no sentido da representação) e cada vez mais como essência da pesquisa performativa, encontrando na sua apresentação e no movimento toda a dramaturgia.

Ao longo do percurso de pesquisa para esta dissertação, foi fundamental concluir esta diferenciação no que respeita à relação que o ritual estabelece com a performance, encerrando a mesma em dois conceitos que mereceram neste documento um capítulo. São eles: o ritual representado e o ritual apresentado².

¹ Note-se que em maior parte das coreografias da sagração da primavera o público está numa posição convencional de observador e não de participante, o que não acontece com muitas das performances de Anna Halprin, nas quais o público é convidado a participar, transformando o momento performativo num ritual, lembra-nos dos rituais ancestrais.

² Ver Capítulo III 2 no qual estes termos são desenvolvidos através de diversas referências a espectáculo, performances e respectivos criadores.

3.2 Performance artística contemporânea

No contexto contemporâneo torna-se cada vez mais ingrato o esforço para a conclusão de uma definição de performance artística. Actualmente, são inúmeras as linhas práticas nas quais os artistas se movem e a sua liberdade criativa na incorporação das várias vertentes artísticas nas suas concepções é tão característica, que a conceptualização do termo traz algumas dificuldades.

Apesar disto, à medida que formos olhando para o percurso histórico das artes performativas, nomeadamente no que respeita ao século XX, encontramos alguns pontos fulcrais que nos ajudam a ancorarmos a prática artística, no sentido de a compreendermos melhor e aprofundarmos o seu estudo.

Antes de mais, devo esclarecer que quando falo em performance refiro-me à performance artística. Se observarmos a pesquisa avançada de Schechner, percebemos que para os Estudos da Performance a performance pode ser entendida segundo vários meios. Qualquer evento, acção ou comportamento pode ser compreendido como tal (Schechner, 2010). Na verdade, o autor aponta oito tipos de performance que, no entanto, não são exclusivas: *1 in everyday life – cooking, socializing, “just living”; 2 in the arts; 3 in sports and other popular entertainment; 4 in business; 5 in technology; 6 in sex; 7 in ritual – sacred or secular; 8 in play.* (idem). Ora, o que é importante referir é que, apesar do vasto leque de possibilidades para a compreensão e definição de performance no campo dos Estudos da Performance, para este trabalho interessa o que diz respeito à performance artística.

Schechner dá-nos ainda outro importante ponto de partida para compreendermos a performance, desenvolvendo o conceito de “restored behavior” que, ao contrário de Carlson que referia que o centro da performance está numa demonstração pública de determinadas skills (CARLSON, 2009), está baseado num distanciamento entre o *eu* e o comportamento. Isto é, sempre que um actor ou bailarino (performer) se encontra em palco ou em cena, mesmo que esteja a apresentar-se a si mesmo, encontra-se num momento performativo, distante do momento e comportamento quotidianos. Este ponto lembra-nos o teatro da convenção de Meyerhold quando diz:

“No teatro da convenção, o espectador «não esquece por um momento que tem diante de si um actor que *representa* e o actor que tem diante de si ao pé da cena um público e, dos dois lados, um cenário. É a mesma coisa que um quadro; olhando-o, não nos esquecemos por um segundo que se trata de cores, de uma tela, pincéis, e ao mesmo tempo experimentamos um sentimento de vida elevada e clarificada. E é mesmo assim muitas vezes: quanto mais nos relacionamos com um *quadro*, maior é o sentimento de vida que dele se liberta»”.

(BORIE, 1996)

Assim, a performance, seja ela artística ou não, remete-nos para um tempo e um espaço fora do quotidiano, no qual são interpretados momentos ou pessoas. Ainda que na performance artística contemporânea possamos observar uma clara linha de autobiografia, na qual o actor/bailarino se revela a si mesmo (apresentação vs representação), isto constitui sempre um comportamento planeado. É e este comportamento planeado ou reconstruído que confere a essência performativa. Como poderemos ver mais à frente, há

artistas que baseiam toda a sua pesquisa performativa no *eu*, podendo ocupar espaços comuns (em vez de teatros ou auditórios) e um tempo inesperado, e este facto poderia levar-nos à conclusão que a performance contemporânea, em muitos casos, seria a ocupação desse espaço e tempo comuns, por um *eu*. E é precisamente esta separação do *eu* num determinado contexto que está o essencial performativo, ao qual Schechner chamou de *restored behavior*. Segundo o autor (2010),

“Restored behavior is the key process to every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the arts. (...) To put it in personal terms, restored behavior is “me behaving as if I was someone else”, or “as I am told to do”, or “as I have learn”. (...) The fact that there are multiples “me”s in every person is not a sign of derangement but the way things are.”

E é nesta característica comum a qualquer um que está assente a noção de performance de Schechner. Neste conceito estão implícitas diversas acções humanas que estão programadas socialmente ou culturalmente para serem realizadas. E só é possível, segundo o autor, a concretização da performance artística porque, no nosso quotidiano, todos desempenhamos papéis, um *eu* que não é nosso, mas absorvido socialmente, por rotinas, hábitos, ou tradições. Por exemplo, sempre que contamos uma história, nos encontramos numa cerimónia religiosa, sempre que assistimos a um espectáculo de dança ou teatro, estamos a agir performativamente, fora do nosso *eu* comum, desempenhando acções previstas. É uma separação do tempo comum, sempre que alguém, mesmo que inconsciente, desempenhe um papel

socialmente ou culturalmente previsto. E é neste sentido que a performance está intimamente ligada às acções e ao comportamento contextualizado, que é na verdade um comportamento performativo, ainda que não seja performance.

Ora, historicamente, o termo performativo surgiu nos anos 50, com John Austin (FISHER-LICHTE, 2008), Professor de Filosofia na Universidade de Harvard, numa série de palestras intituladas *How to do things with words*, desenvolvendo um pensamento na relação das palavras com a acção. O curioso foi Austin ter surgido com este novo termo e pensamento, num momento em que para a história da performance artística se avistavam profundas mudanças. A *Performance Art*, que viria a surgir poucos anos mais tarde, encaminharia o teatro, a dança, as artes plásticas para um rumo totalmente diferente do que se tinha experimentado até então. A performance artística contemporânea, analisada a partir das obras artísticas tornou-se um termo difícil de categorizar, precisamente porque os artistas, em muitos casos, rejeitavam à partida qualquer categorização. Como nos diz Goldberg (2007),

“A história de performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôs a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo por artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade de performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, *slides* e narrações, utilizando-as nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de

expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados.”

Assim, a *performance art* constitui um dos pontos de ancoragem deste trabalho, pelo peso histórico que comporta. Mais detalhadamente, podemos observar a análise de Giesen (2006) que entende a *performance art* do século XX como:

“Performance art” is a collective term covering a range of artistic activities and movements, that, from the 1960s onwards, appeared in different domains (...). Most performance art resists the attempt at neat classification by reference to traditional branches of art and turns this crossing and fusing of boundaries into a distinctive feature.”

Em *Social Performance*, o autor define ainda a *performance art*, segundo três características fundamentais. Em primeiro lugar, os artistas a partir da segunda metade do século XX, valorizavam mais a actividade artística do que a obra de arte, como um produto acabado. É o evento e a corporalidade que estão no centro do trabalho artístico, em vez do texto, da imagem ou da busca do belo. As artes visuais aproximam-se muito mais do teatro, muito embora sem a tradicional separação entre o público e os performers. Segundo o mesmo autor e completando a linha deste trabalho, *In many cases it tries to overcome the modelo of theatrical illusion and the return to the ritual roots of theatre*. É neste sentido que podemos classificar a performance contemporânea como sendo híbrida, na medida em que se permite a si mesma uma fusão de vários géneros

ou práticas artísticas, numa aberta multidisciplinaridade. A dança já não é só dança, as artes plásticas, já não se fecham numa pintura ou numa escultura, mas há um fluxo criativo que as une num só processo para dar lugar à performance. Em segundo lugar, verifica-se uma destruição das narrativas convencionais, géneros e estruturas de significado para dar lugar a *happenings* como é o caso do famoso *Untitled event*, de John Cage, de 1952. Nesta performance musical, o músico experimentalista juntou-se com outros artistas como o pianista David Tudor, que já tinha interpretado o famoso *4'33*, Merce Cunningham e outros *dançavam nos corredores, seguidos por um cão alvoraçado* (GOLDBERG, 2007), Rauschenberg, que viria a ser cenógrafo e figurinista da companhia de Cunningham, projectava slides e filmes, num evento multidisciplinar e verdadeiramente surpreendente para a época.

E por último, a *performance art*, tenta desfocar a fronteira entre arte e realidade, tendo as criações artísticas uma abordagem que permite ao espectador uma aproximação que não acontecia até então. E é a sua perspectiva que mais conta para a definição do objecto artístico. Ou seja, como já foi aqui referido, é fundamental para a performance artística contemporânea a questão da recepção, sendo que, *we may call this focus on reception and perspectivity the post-modern thrust in performance art* (idem). O que muda no contemporâneo é o facto do público poder tomar diversas vertentes. Não é mais exclusivamente um público sentado a observar, mas pode ser participativo, virtual, seleccionado, dependendo dos conceitos inerentes a cada performance, sendo a sua participação, ainda que imprevisível, fundamental para o evento artístico.

No entanto, o conceito de *performance art* está intimamente ligado a um determinado período na história, constituindo em si um meio para a compreensão e evolução da história das artes performativas. A performance contemporânea, na verdade, não pode ser vista como uma tentativa de quebrar fronteiras entre os campos disciplinares artísticos, uma vez que esses campos já foram quebrados. Não podemos, por exemplo, assistir a uma performance contemporânea nos dias de hoje, na qual o público está inserido no evento, e pensar na potencialidade de um carácter inovador dessa mesma performance, porque foi inovador há cinquenta anos. No entanto, é performance. E só o é pelas suas origens e pelo legado deixado pelos criadores de há cinquenta anos. A performance contemporânea dá, na verdade, continuidade ao carácter aberto, permissivo e ousado da *performance art*, embora tenha já sofrido alguma evolução. A respeito da mutabilidade da performance¹ (BOUGER, 2009), Roselee Goldberg diz:

“eu penso que as pessoas têm uma ideia bastante limitada sobre do que é a arte da performance. Tendem a pensar a performance como algo esquisito, que se constitui de coisas estranhas e perturbadoras que as pessoas fazem a si próprias. Mas isso descreve um período histórico particular. Hoje assistimos a outros tipos de trabalho, que articulam preocupações muito distintas daquelas. A performance contemporânea não é a mesma ‘performance art’ dos anos 70.”

¹ A Mutabilidade da Performance constitui um artigo de Cristiane Bouger, a partir de uma entrevista de Roselee Goldberg concedida no âmbito da terceira Bienal de Artes Visuais Performativas em Nova Iorque (PERFORMA 09), publicado no número 21 da revista OSCENA, em 2009.

Assim, a performance artística contemporânea antes de poder ser entendida como um conceito conclusivo, levanta-nos sobretudo duas questões primordiais do que ela própria abraça. Primeiro, o cruzamento das diversas expressões artísticas e os processos de criação que agora se tornaram mais relevantes do que o produto final artístico, questionando a categorização das mesmas, numa busca da essência artística e performativa, que resultou em maior parte dos casos no questionamento do próprio papel do artista, da literatura, do repertório, enfim, do convencional aceite até à data. Segundo, a relação com o público e a possibilidade de este se tornar participante da performance, no espaço partilhado com os performers (podendo isto constituir um paradoxo em si) questionando, portanto, todo o processo de recepção.

Partindo historicamente do que a *performance art* nos oferece, e analisando o seu legado, no sub-capítulo 2, do capítulo III desta dissertação, através de vários exemplos, a noção de performance artística contemporânea vai sendo desenvolvida, ajudando a, mais do que tentar defini-la, compreendê-la.

4. QUADRO TEÓRICO - OS ESTUDOS DA PERFORMANCE

Nas últimas décadas, temos vindo a verificar um aprofundamento do estudo performativo, em especial a partir das práticas artísticas que se desenvolveram desde a segunda metade do século XX. Com o distanciamento temporal necessário a uma análise e crítica justas e coerentes, vemos teóricos, artistas e académicos a desenvolverem um pensamento e estudo cada vez mais completo e argumentado sobre a prática performativa contemporânea. Os estudos da performance, como veremos seguidamente, correspondem provavelmente ao campo de estudo que mais se tem desenvolvido, no que respeita ao estudo e estruturação académica da performance artística.

Assim e como será notável ao longo desta dissertação, torna-se inevitável uma ancoragem nesta recente linha de estudos que são os *Performance Studies*¹. Note-se que esta linha de investigação e pesquisa teve origem nos Estados Unidos da América, a partir na segunda metade do século XX, a partir

¹ No que toca ao meu trabalho enquanto mestranda, parece-me pertinente usar da tradução do termo, dado o desenvolvimento e estruturação que estes estudos têm vindo a sofrer ao longo dos anos. Assim e depois de alguma análise, opto por me referir aqui a esta linha de investigação como Estudos da Performance (optando pela tradução que me parece mais conveniente e fiel).

especialmente do trabalho performativo e teórico do Professor da New York University, Richard Schechner, com a colaboração de académicos da mesma universidade. De uma forma geral, os *Performance Studies* e segundo Schechner (2006):

“We take our lead from the historical avant-garde and contemporary art, which have long questioned the boundaries between modalities and gone about blurring them, whether those boundaries mark off media, genres, or cultural traditions. (...)

Such confounding of categories has not only widened the range of what can count as an artmaking practice, but also gives rise to performance art that is expressly not theatre; and art performance that dematerializes the art object and approaches the conditions of performance.”

Assim, o que teóricos dos finais do século XX tentaram encontrar foi precisamente uma linha de investigação e de estudo que abordasse não mais a dança, ou o teatro ou mesmo a performance, enquanto conceitos e práticas isoladas em si mesmas, mas que acompanhasse o ritmo acelerado de mutação que as práticas artísticas estavam a sofrer. Como se poderá verificar no capítulo dedicado à performance enquanto conceito operativo, esta prática artística tem, de facto, evoluído profundamente. Desde a introdução de conceitos que vão para além da dança ou do teatro, como a *performance art* ou a *live art*, a performance em si, tem vindo a trilhar caminhos que se tornam difíceis de decifrar, tornando-se necessária a criação de uma disciplina que a analise especificamente. O curioso é que ainda assim a performance constitui um campo demasiado vasto. Segundo Schechner (2006), os Estudos da

Performance não são dedicados ao teatro ou à dança ou às artes plásticas (que actualmente trabalham em estreita ligação com as práticas performativas), mas antes a uma variada rede de ligações possíveis e existentes na concepção da performance artística contemporânea e cruzamentos entre as diversas áreas artísticas, em ligação íntima com as ciências sociais. Ora, isto leva à incontornável questão de que os Estudos da Performance constituem cada vez mais quase que um epicentro da investigação e dos estudos artísticos, por uma mescla de práticas, experimentações e abordagens.

Tendo nascido numa altura especialmente caracterizada pela diversidade, os Estudos da Performance capturam para si, enquanto objecto de análise, as práticas que então se faziam mostrar. O pós-modernismo foi, assim, um dos pontos fulcrais para o nascimento da disciplina, dada as suas características tão marcadas e, ao mesmo tempo, tão diversificadas. Assim, o que se começou a estudar foi precisamente o que aconteceu a partir da segunda metade do século XX e importante será referenciar Roselee Goldberg. Esta foi, na verdade, quem elaborou a primeira história da performance – e esta performance não correspondia nem ao teatro, nem à dança, nem à história das artes performativas, mas era já a História da performance contemporânea. Assim, publica em 1979 na célebre obra *Performance art, from futurism to the present* a autora refere-se à performance contemporânea precisamente como um campo que cruza várias áreas. Em relação à performance e à liberdade com que se cria, escreve (GOLDBERG, 1996): *Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution.*

Apesar disto, entenda-se que os estudos da performance correspondem evidentemente a um campo que em si não é novo e remonta ao início da concepção performativa artística (não teatral), estando intimamente ligados com as Ciências Sociais, como acima referenciado e como Schechner afincadamente defende. Este defende que o objecto de estudo dos Estudos da Performance é o comportamento. Segundo o mesmo autor (2006), existem sete pontos de convergência entre os Estudos da Performance e as Ciências Sociais (retirado de um estudo do mesmo autor, em 1973 e publicado no *The Drama Review*):

- 1 “Performance in everyday life, including gatherings of every kind.
- 2 The structure of sports, ritual, play, and public political behaviors.
- 3 Analysis of various modes of communication (other than the written word); semiotics.
- 4 Connections between human and animal behavior patterns with an emphasis on play and ritualized behavior.
- 5 Aspects of psychotherapy that emphasize person-to-person interaction, acting out and body awareness.
- 6 Ethnography and prehistory – both of exotic and familiar cultures (from western perspective).
- 7 Constitution of unified theories of performance, which are, in fact, theories of behavior.”

O que aqui interessa explorar é manifestamente a importância e a relação que se estabelece entre a performance e uma das suas características que sempre esteve presente, que é o seu carácter social/comunitário. Para esta relação tão profunda e evidente nos estudos de Schechner, é de extrema importância referir a influência que o antropólogo Victor Turner teve em todo o processo de

entendimento e teorização da performance. Na verdade, seria vivamente injusto falar de Schechner, sem envolver o nome de Turner. Como o primeiro afirma (2010), *This network of ideas and practice was nourished by my relationship with anthropologist Victor Turner*. Com Turner, Schechner organizou desde 1977 a 1982 conferências que já relacionavam e abordavam temáticas baseadas na performance e no ritual, na arte e nas ciências sociais. Com a morte do antropólogo em 1983, o pioneiro dos estudos da performance avançou na mesma linha de pesquisa. De facto, a primeira nomeação de Performance Studies international (PSi¹), ocorreu precisamente na Universidade de Nova Iorque, no departamento de Estudos da Performance, fundado em 1980, por Richard Schechner, por ocasião de uma conferência organizada pelo mesmo. Segundo McKenzie (2001) é entre o teatro e a antropologia que nascem os Estudos da Performance.

A par de tudo o que se passava na Universidade de Nova Iorque, é importante destacar o facto de, na Northwestern University se ter criado o departamento de estudos da performance *Thus, unlike the progenitors at NYU who broke from a prior institutional identity as Theatre, Northwestern's department had considered itself something other than Theatre for its entire institutional existence* (JACKSON, 2006). Na verdade, o trabalho académico dos estudos

¹ PSi – Performance Studies international é uma rede de investigadores, artistas e estudantes, na área dos estudos da performance que, entre outras actividades, se dedica à organização anual de uma conferência internacional. Como consta no respectivo sítio: *PSi is a professional association founded in 1997 to promote communication and exchange among scholars and practitioners working in the field of performance. We seek to create opportunities for dialogue among artists, thinkers, activists and academics.*

PSi is actively committed to creating a membership base of artists and scholars throughout the world. We recognize that while performance studies as a field encourages conversations across disciplinary boundaries, professionals in various parts of the world often need greater opportunities to exchange research and information about performance with others who share their interests and expertise.

PSi is a network of exchange for scholars and practitioners working in diverse locations, both disciplinary and geographic. We act as a crucible for new ideas and forms in performance discourse and practice, often testing the relation between the two. As a professional organization, PSi is committed to encouraging the development of both emerging and established artists and scholars. (Psi, in <<http://psi-web.org/about/mission/>>, acesso em Maio de 2012)

da performance desenvolvido nesta universidade distingue-se bem daquele que surgiu em Nova Iorque. Toda a cultura performativa daquela universidade estava inserida na School of Speech¹, na qual nasceram os departamentos especializados na performance. Apenas mais tarde é que os Performance Studies se tornaram um departamento independente na mesma Escola. Este é, de facto, um percurso distinto daquele que se viveu na NYU, justificativo igualmente de distintas abordagens.

Desta forma e tal como Carlson afirma (FISCHER-LICHTE, 2008),

“Performance Studies arose at Northwestern not as a an outgrowth of and to some extent developed in opposition to a pre-existing program in theatre (as at New York University), but rather as a further development of a long-standing interest in the study of oral culture.”

Para a compreensão dos estudos da performance contemporâneos, é relevante incluir também o trabalho desenvolvido por estudiosos europeus, que num contexto distinto, tentavam descodificar teoricamente conceitos de performance, tal como a sua compreensão histórica. De uma forma bastante específica, opto por salientar aqui a académica alemã Erika Fischer-Lichte, professora doutora na Freie Universität Berlin, cujo trabalho tem cada vez mais consideração, para os estudos performativos. Autora de, entre outros, *The transformative power of performance, Theatre, sacrifice and ritual*, é, na

¹ Actualmente, existe o *Department of Performance Studies*, inserido na *School of Communication*, da respectiva Universidade, que afirma: *We value the study of performance, documenting, analyzing and theorizing on cultural rituals, public identities and political positions. And we value the practice of performance, examining and enacting literary texts to create live interpretations of novels, poetry, and other written sources.* (Department of Performance Studies, in <http://www.communication.northwestern.edu/departments/performancestudies/about.php>), acesso em Maio de 2012)

verdade, um nome de extrema evidência e que coloca os estudos performativos num diferente caminho. Na introdução à primeira obra referida, Marvin Carlson elabora uma exposição sobre, precisamente, a relação conceptual dos Performance Studies, estabelecendo uma clara e evidente dissociação entre o trabalho europeu e o americano. De uma forma geral e analisando a obra da autora, podemos concluir que esta baseou grande parte dos seus estudos da performance, a partir da obra do também alemão Max Herrmann, fundador dos estudos teatrais na Alemanha e que, por volta dos anos quarenta, desenvolveu um pensamento autónomo do teatro, esclarecendo e sobrevalorizando que o conceito do mesmo assentava na performance e não a literatura, na corporalidade e não no aspecto ficcional do espectáculo:

(...) “he does not regard the body of the actor in the stage space as a mere carrier of meaning, as a semiotic body – a text composed of signs for the character played – but understands body and space in their particular materiality. It is these which most of all constitute the performance and not just the fictional characters and fictional spaces which they might signify. Herrmann seems to be less interested in the body as a signifier, in the semiotic body, and more in the ‘real’ body, the phenomenal body of the actors, their bodily-being-in-the-world.”

(FISCHER-LICHTE, 2005)

Podemos, a partir daqui, perceber o contributo de Herrmann para as novas linhas de estudo que estariam então para surgir. Historicamente, os percursos performativos estavam, de facto, a experimentar um diferente rumo, no qual o corpo deixaria de ser tomado como um signo na performance, mas uma realidade material, que valeria por si só. A representação, já com Herrmann,

deixaria de ter o peso teatral, ao ponto de não ser questionada, por falta de um valor performativo coerente. Além de Max Herrmann, outro autor está na base dos estudos de Fischer-Lichte e que abordarei no capítulo dedicado ao ritual, foi William Robertson Smith, que trouxe uma nova perspectiva sobre a relação entre mito e ritual. Como veremos mais à frente, as suas teorias serviram a alemã no sentido de descodificar o processo performativo.

Além destes teóricos que arrisco aqui destacar, é notória uma outra diferença entre a alemã e o americano Schechner. Enquanto que este estrutura praticamente a nova disciplina dos Estudos da Performance numa relação com as Ciências Sociais, a escola alemã revela um interesse pelas práticas performativas em si, sem descorando os teóricos teatrais e performativos seus antecessores, construindo a disciplina no estudo das mesmas. Como Carlson afirma (FISCHER-LICHTE, 2008):

“Fischer-Lichte is thus working in a tradition in which the development of modern performance studies comes as a natural extension of an already well established field , not as a “new paradigm” that Schechner and others in America have considered it. This may help explain to American readers why Fischer-Lichte, although concerned with a key question in performance studies, that of what performance actually accomplishes for its participants, actors and audience alike, draws her examples almost exclusively from what might be called the artistic tradition of theatre and performance art, instead of ranging broadly through others examples of social and cultural performance as an American theorist might do. The live theatre still remains the grounding of her work as it was for Herrmann, her illustrious predecessor.”

Esta visão de uma autora mais generosa no que toca à sua área de estudo, revela-nos, no entanto, a tal dissociação do trabalho de estudo americano para o europeu-alemão. Por um lado, encontramos Richard Schechner, influenciado sobremaneira pelo antropólogo e amigo Victor Turner, por outro, encontramos Erika Fischer-Lichte influenciada pelo teatrólogo seu compatriota, apesar dos seus caminhos não se terem cruzado¹.

O importante para mim, enquanto autora desta dissertação é tentar decodificar os conceitos em causa, tendo em linha de conta, não apenas estes, mas outros autores, numa tentativa de elaboração teórica das actuais realidades que contribuem, sem dúvida, para um entendimento da arte performativa.

Os Estudos da Performance, sobretudo sob a perspectiva americana, pretendem, assim, estudar a performance num sentido lato, ainda que a sua forte tendência recaia, sem dúvida, para a performance artística contemporânea, sendo este o âmbito central de estudo da dissertação que este documento projecta. Desta forma, tornou-se relevante para mim apresentar não só a história (talvez) do mais recente campo de estudos performativos, mas também aquele que sustenta teórica, histórica e esteticamente a relação que me propus estudar entre o teatro e o ritual, constituinte fulcral dos estudos da performance e cuja relação explicitarei no seguinte capítulo.

Além disto, devo salientar que para a concretização efectiva desta dissertação focarei a minha atenção no âmbito das novas estéticas performativas, destacando aquelas que mais se aproximarem do tema proposto.

¹ Fischer-Lichte nasce uma ano após a sua morte.

III. RITUAL E PERFORMANCE

1. OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E O RITUAL

Vimos que o desenvolvimento dos Estudos da Performance surgiu primeiramente nos Estados Unidos, com o Professor Richard Schechner. Um dos aspectos mais relevantes e surpreendentes deste novo campo de estudo foi a relação estabelecida entre a performance e as ciências sociais, com destaque nítido para a antropologia. Na verdade, os estudiosos da performance, neste âmbito académico, distanciaram-se dos Estudos Teatrais ou dos Estudos da Dança (campo que na verdade nunca viu profundo teórico desenvolvimento, quando comparado com outras áreas artísticas), o que seria uma aproximação legítima. Este, considero ser um dos aspectos mais questionáveis sobre todo o trabalho americano. O peso e influência das ciências sociais para a concepção, análise e teoria performativas, não terá ocupado um espaço pertencente menos a si e mais ao campo artístico? Terá o trabalho americano, manipulado de tal forma os estudos da performance, que hoje seja estranho não associá-los intrinsecamente às ciências sociais/antropologia? Seja qual for a nossa posição neste debate, a verdade é que depois de Schechner a visão e entendimento que temos de performance contemporânea não é mais a mesma. E se Schechner concedeu de facto

relevância aos estudos antropológicos para a teorização da performance artística contemporânea, não devemos esquecer o que a caracteriza a nível estético e formal. Um dos aspectos corresponde precisamente a um abandono da tradição teatral (quer para o teatro, quer para a dança), concedendo a predominância à cultura nativa, popular ou menos convencional da performance. Por exemplo, no âmbito do teatro e da dança houve um esforço por recuperar práticas e teorias que pareciam perdidas ou menosprezadas no estudo performativo. No teatro, porque a chave de todo o pensamento dominante era a literatura teatral. Na dança, a estética virtuosa da dança teatral. O ponto de viragem no contexto académico ocorre quando se abriu o leque de uma forma assumidamente transformadora para uma nova leitura da performance. Na verdade, parece-me que esta viragem tornar-se-ia inevitável, tantas foram as mudanças que precederam e originaram este novo rumo. E é esta inovação dos Estudos da Performance, como caracteriza Carlson (2009), acompanhada por um interesse pelas representações não convencionalmente teatrais, que de facto trouxe mais novidade para uma leitura diferente daquilo que se entendia por performance e que já se fazia experimentar por vários criadores.

Se Schechner recebeu influência de Turner, este está por outro lado ligado, no que respeita a conceitos, a Arnold Van Gennep, autor de *Ritos de Passagem* em 1909. De facto, se experimentarmos um caminho que retroceda temporalmente, verificamos que este antropólogo é precisamente um dos principais nomes que está na base de todo o estudo do ritual, que hoje é tido em conta para a compreensão da performance. Van Gennep debruçou-se, então, sobre os processos de transformação que ocorrem em comunidade, ou

seja, sobre os vários rituais relacionados com transição em momentos da vida nos quais se verificam mudanças sociais no indivíduo e que trazem, em grande maioria dos casos, consequências para a vida comunitária. Ora, o nascimento de uma criança, o casamento, a doença, guerra ou outra ocasião que de alguma forma proporcione alguma transformação individual ou colectiva, está muitas vezes sujeita a um momento de transição de um estado para outro, o que foi justamente o que deu origem à obra deste autor, a qual nomeou de ritos de passagem, intimamente ligados às práticas rituais. Van Gennep concluiu que, de facto, a prática ritual no acompanhamento da vida comunitária, serve como algo suavizante, no sentido em que tranquiliza de um modo formal e metódico, mudanças que poderiam ser dramáticas na construção da identidade (mais uma vez quer individual, quer colectiva). E a esta passagem de um estado para outro, o autor definiu por transposição da *borderline*, da fronteira. De facto, o autor desenvolve a ideia de fronteira, no sentido realmente espacial do termo, para explicar a importância das cerimónias, ou ritos, que levam o indivíduo ou comunidade de uma local para outro, comparando ainda esta transição a momentos como por exemplo a morte, em que, sob esta perspectiva, se passa de um mundo, para outro. Ainda os ritos de passagem são comparados ao conceito de nascer de novo, existente em algumas culturas religiosas, como até mesmo a cristã. A ideia de se passar de um estado social para outro corresponde à ideia de se morrer para um e nascer para o outro. O estudo de Van Gennep, como veremos posteriormente, conclui então os momentos cruciais destas transições que levam à edificação comunitária.

A questão que aqui se levanta é a da legitimidade do potencial paralelismo entre os estudos de Van Gennep e os estudos performativos artísticos. Ou

seja, será na verdade coerente e legítimo aproximarmos de uma forma tão linear o ritual social com o momento artístico/performativo? Fischer-Lichte não só o concretiza, como vai mais longe. Na mesma obra, podemos identificar alguns conceitos que foram desenvolvidos no século XX, que encaminham a autora no processo de conceptualização tanto da performance, como do ritual nesta época, num percurso que os congrega. Foram conceitos e teorias que se desenvolveram num espaço de tempo, em que a performance dava os seus primeiros passos e que nos levam a reflectir sobre a ligação entre estes. Estes aspectos estão relacionados com três principais pontos que pude salientar: 1) a relação que se voltou a estabelecer entre os **artistas e o público**, através do espaço partilhado; 2) o contributo de William Robertson Smith no que respeita à relação entre **mito e ritual**; 3) o já referido trabalho de Van Gennep com os ritos de passagem e posteriormente aquilo a que Turner desenvolveu - o **estado liminar**, que terá um peso sobretudo para o entendimento da performance.

ESPAÇO PARTILHADO

Relativamente ao ponto um, partimos do pressuposto que para qualquer evento performativo são necessários dois pólos – os actores ou bailarinos e um público. Sem a presença física destes, não pode acontecer performance. É a co-presença dos corpos¹ que determina a performance. Baseando-se nos

¹ Para Erika Fischer-Lichte, o conceito *the bodily co-presence* é fundamental para a compreensão performativa, tendo desenvolvido o conceito em vários artigos e obras. Tanto em *The transformative*

estudos de Max Herrmann, que defendia precisamente que a performance não dependia da literatura teatral, nem de um espaço determinado, mas da presença física de actores e espectadores, podemos entender desde já uma relação na perspectiva com que se entende a performance. Segundo Herrmann, referido entusiasticamente por Lichte, a performance deve ser entendida como um jogo social, *played by all for all* (FISCHER-LICHTE, 2005). Isto significa que tanto os espectadores são colocados num mesmo plano que os performers, o que transforma em grande medida a forma como se percebe o acontecimento performativo. O espectador não é então visto como aquele que observa, mas como um elemento fundamental para a criação performativa, uma vez que assim sendo, a criação performativa só está concluída ou completa, no momento em que é partilhada com o elemento final. E é este envolvimento e esta partilha de um espaço e de um tempo que os torna cúmplices de algo e que por essa razão fá-los construtores de comunidade, conceito importante na relação de ritual e performance. No momento em que se assume a união de dois elementos, tornando-os um, pela presença física, teremos então de assumir um outro nível de relação que ultrapasse o que é convencionalmente estabelecido. Isto significa que o espectador não é mais apenas e somente aquele que percebe o que lhe é oferecido, numa perspectiva de relação sujeito-objecto. É a viragem para o ponto em que – performers e espectadores – são co-sujeitos, não tanto pela forma como se envolvem na performance, mas sobretudo pela sua presença. E este aspecto, leva-nos ao ponto de conclusão de que a performance não é mais um acontecimento artístico, dependente de criadores com determinadas

Power of Performance como em *Theatre, sacrifice and ritual*, a autora aborda o tema, tendo como referência o teatrólogo Max Herrmann

posições conceptuais, mas um momento que depende de corpos físicos. Segundo Herrmann, o performer deve entender o seu corpo não mais como um signo da performance, mas como uma realidade material, que vale por si só. A representação de personagens ficcionais não é o foco, mas a predominância de uma fisicalidade real, sem a qual seria impossível haver performance (sendo possível existir personagens, sem fisicalidade, como na literatura, por exemplo). Assim sendo, este ponto torna-se fundamental para compreender a criação performativa contemporânea, no sentido em que passamos de um corpo portador de significados – o corpo semiótico – para um corpo real, ocupador de espaço, não interessando o que significa, no sentido ficcional ou de representação – corpo fenoménico. E então, a relação na performance entre o performer e o espectador, de objecto e sujeito, passa de um estado de dicotomia, para um estado oscilatório, permitindo um envolvimento e compreensão da performance, pouco explorado ou experimentado:

“The performers’ phenomenal bodies had such a disturbing effect on the spectators that they had difficulty identifying a semiotic body relating to a dramatic character and were unable to maintain a reflective distance. Without such a defense mechanism the audience was further exposed to the effects of their phenomenal bodies. Neither acting techniques nor their portrayal of the dramatic character made this impact on the audience possible; it was the product of the peculiar presence of the phenomenal bodies onstage.”

(FISCHER-LICHTE, 2008)

Merleau-Ponty (1999), contemporâneo de Herrmann, esclarece-nos mais sobre estes dois corpos, pelo seu estudo filosófico em torno da fenomenologia da percepção e da perspectiva sobre a temática do corpo, como matriz da existência. De facto, parece-me de extrema pertinência abordar, ainda que de forma breve, a fenomenologia da percepção. Não só pelo seu peso na História da filosofia e, conseqüentemente, para os estudos e entendimento do corpo, mas também pela relevância que ganhou no campo artístico, em especial no teatro e na dança. Se falamos de performance contemporânea, falaremos de Merleau-Ponty, na medida em que tanto estudiosos como artistas foram (e são) profundamente influenciados pelos seus pensamentos e pela forma tão clara como tratou o assunto da corporalidade. O que aqui interessa é perceber que a forma pela qual se olha o corpo mudou, a par de um desenvolvimento artístico, tendo ambos conseqüências profundíssimas para a história. A performance, então, passou a depender de um espaço partilhado de corpos que o formam. Porque sem a existência da fisicalidade não há espaço e não há performance. Porque o corpo passa a ser a performance. Tanto na dança como no teatro, isto torna-se evidente pela forma como os actores ou bailarinos deixaram o esforço da representação de personagens ou de uma fisicalidade que não aquela pertencente a si mesmo. E se olharmos pelos olhos da fenomenologia da percepção e pelos olhos de Herrmann, podemos então verificar a impossibilidade de um espectador perceber sempre o carácter que se pretende representado. Num momento ou noutro, é inevitável que não se veja um actor, ou um bailarino em esforço, em esquecimento, ou numa outra situação que seja natural à existência humana. Num momento ou noutro, esta ilusão termina. Torna-se evidente o percurso a seguir – o da apresentação¹. E

¹ A temática da performance como apresentação, por oposição à representação, bem como a questão da

é claro que a partir daqui são levantados alguns problemas, especialmente no que respeita a conceitos como obra de arte. Para Herrmann, a performance não deveria ser vista como uma obra, ou um produto, mas como um processo dinâmico e efémero, que depende exclusivamente de quem nele participa, pelos seus corpos físicos (e novamente, a performance é construída tanto por performers, como por espectadores), lembrando aliás as características primordiais dos rituais ancestrais, nos quais os “actores” ou “bailarinos” eram primeiramente vistos como membros da comunidade e só depois como alguém com uma função específica num determinado momento comunitário:

“In primal societies, the arts are aspects of public life which bring together dancing, poetry, and music into a single function: ritual, an all-embracing, often singular, expressive act of a people. As for the “dancers”, they simply don’t exist. Like the “artist”, the professional performer and choreographer are a very recent creation.”

(HIGHWATER, 1996)

Além disto, Lichte acrescenta um factor que considera relevante que se prende com a criação de uma atmosfera, ou seja, o envolvimento dos performers com o público, está envolvido numa atmosfera que os une, não permitindo que haja separação entre ambos. E em especial, são os sentidos que a formam, deixando que ela invada a fisicalidade tanto de uns como de outros. E esta atmosfera é considerada especial e praticamente exclusiva da performance, se considerarmos a última dependente de corpos. E é nesta atmosfera que se

experimenta uma permanente troca de sentidos corpóreos, que permite o constante e *ever-changing feedback loop* (FISCHER-LICHTE, 2008) e que, em última instância, constitui a plenitude da performance, porque *In the course of the performance, energy is exchanged, forces are unleashed, activities triggered* (idem). Se temos como referência a participação do público em conjunto com o que é apresentado pelos performers, estamos já a falar daquilo que é essencial para a compreensão deste trabalho, que é o ritual, na medida em que pelo processo de unificação é revelado um potencial de, como Lichte nomeou, *community building*. É a possibilidade de ambos se envolverem num processo performativo que os transforma, em comunidade, em sintonia com o carácter transformativo comunitário que encontramos no ritual e que anuncia a componente ritualista da performance:

“Without considering ritual (...) without even mentioning it, but instead, insisting uncompromisingly on theatre as art, Herrmann defined theatre in a way which incorporated features into his concept of theatre that, as we shall see, contemporary ritual theory attributed to ritual, even claimed to be constitutive of ritual: the prevalence of bodily acts and the coming into being of a community as a result.”

(FISCHER-LICHTE, 2005)

E podemos verificar que estamos no seio de uma rede que, como comanda a História, se tece a si própria, e na qual curiosamente vemos filósofos, artistas, etc. a oferecerem uma “piscadela de olho” a uns e outros, dando-nos a nós, que estamos fora do seu tempo, uma sensação de ordem que nos ajuda a entender o presente.

MITO E RITUAL

No que concerne ao mito e ritual, Lichte (2005) referenciou o teólogo William Robertson Smith pelo seu contributo, no século XIX, no que respeita à relação que até então se estabelecia entre o mito e o ritual. O mito era, na verdade, entendido como o início e a razão da prática ritual, ao passo que o ritual constituía uma ilustração do mesmo (FISCHER-LICHTE, 2005). O mito, enquanto modelo exemplar, ou arquétipo, como o definiu Mircea Eliade (1954) corresponde à base sobre a qual são concretizados os rituais, isto é, uma história que, segundo o mesmo autor, aconteceu num nível sagrado, dos deuses:

“A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc.”

(ELIADE, 1992)

E são estas histórias sagradas, que aconteceram no tempo divino, com os seres divinos, que servem como exemplo para a vivência do homem aqui na Terra. *O mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora*

dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles (idem) e é na imitação destas acções, destas histórias que reside a essência da imitação e da prática ritualista que alimenta, desenvolve e reproduz as sociedades arcaicas. A repetição das actividades divinas, conduz o comum mortal a não esquecer a sua condição perante o divino, ao mesmo tempo que conserva a mais profunda verdade sobre a existência. É no mito e na sua representação que o homem pode manter-se ligado não só ao outro, mas também à razão que o mantém vivo.

O que Smith trouxe de novo foi a consciência de que, na verdade, a prática do ritual é a essência e aquilo que sustenta qualquer sociedade e que, por isso mesmo, precede o mito - algo profundamente inovador para a sua época. Tomemos o exemplo cristão, que tem a Bíblia Sagrada como história ou fundamento da crença (mito), na multiplicidade de histórias e ensinamentos que contempla. Apesar de constituir a base do cristianismo, a verdade é que ele existe antes das escrituras, servindo estas para ajudar o crente a entender a sua fé e a sua própria vivência. Agora, com Smith, o mito serve para explicar o ritual que o precede, sendo que a prática surge sempre antes de uma qualquer teoria doutrinal, não anulando necessariamente e no entanto o facto de o mito constituir em si um arquétipo.

Assim, se passamos do mito para a prática ritual, vemo-nos num sentido semelhante a passar do individual para o colectivo (ou comunidade), porque já não estamos focados na forma como vemos ou interpretamos o mito, podendo encontrar-se sujeito à subjectividade de quem conta, escreve ou o partilha, mas a uma prática, maior parte das vezes formalizada e repetível, da qual faz parte uma determinada comunidade, que experimenta e se envolve tanto na relação

mitológica como ritualista. Além disto, fazer parte integrante das práticas relacionadas com estes modelos exemplares, era, na verdade, responsabilidade de toda a comunidade. Portanto, podemos ver o peso e a veracidade atribuída à vida comunitária, em relação aos arquétipos:

“To us moderns religion is above all a matter of individual conviction and reasoned belief, but to the ancients it was a part of the citizen's public life, reduced to fixed forms, which he was not bound to understand and was not at liberty to criticise or to neglect. Religious nonconformity was an offence against the state; for if sacred tradition was tampered with the bases of society were undermined, and the favour of the gods was forfeited.”

(SMITH, 1894)

Outro aspecto que me parece relevante em Smith e que Erika Fischer-Lichte refere é o peso que dá ao sacrifício, no âmbito do ritual. Segundo ele, as práticas comunitárias que relacionam e colocam num ponto de contacto ou presença com uma divindade, seja com que propósito for, tem sempre como fundamento a ideia de oferenda ou oblação¹. Esta oferenda ganha uma dimensão bastante profunda e significativa na comunidade em que é experimentado, na medida em que transforma, renova e reconduz. Na verdade, é aquilo a que Smith nomeou de refeição sacrificial, que no seio da comunidade se torna mais eficaz aquando o sacrifício animal. É uma refeição

¹ O termo sacrifício, para Smith (1894), está intimamente ligado à ideia de oferenda. No entanto, considera que este último conceito é demasiado vasto para ser aplicado no âmbito destes conteúdos. O termo que considera mais adequado e que utiliza na obra é o de oblação.

partilhada, entre a comunidade e os deuses que estabelece a essência dessa mesma comunidade, em harmonia com o divino:

“The sacrificial meal was an appropriate expression of the antique ideal of religious life, not merely because it was a social act and an act in which the god and his worshippers were conceived as partaking together, but because, as has already been said, the very act of eating and drinking with a man was a symbol and a confirmation of fellowship and mutual social obligations. The one thing directly expressed in the sacrificial meal is that the god and his worshippers are *commensals*, but every other point in their mutual relations is included in what this involves. Those who sit at meat together are united for all social effects; those who do not eat together are aliens to one another, without fellowship in religion and without reciprocal social duties.”

(SMITH, 1894)

Influenciado pelos estudos de Smith, encontramos Sir James George Frazer (1983), especialmente nos estudos que publicou em *The Golden Bough*. Frazer considera que todas as culturas, antigas ou contemporâneas, ocidentais ou não, crescem sobre o princípio ritualista do sacrifício e que, segundo Lichte (2005), permanece escondida numa cave, algures.

É nesta ideia de sacrifício e de comunidade que encontramos o essencial para a compreensão performativa e a sua relação com o ritual, no século XX. Neste sentido¹, deve-se referenciar Artaud (1989), na medida em que foi um dos grandes nomes do mesmo século a relacionar o teatro/performance com o ritual, inspirando e motivando outros nomes, igualmente relevantes, após as

¹ E apenas na relação que Artaud estabelece entre a performance (teatro) e ritual, uma vez que o trabalho de Artaud se foca marcadamente na busca de um performer (actor) que seja portador de signos, baseando-se nas práticas orientais performativas, ligadas aos rituais.

suas publicações. Na sua obra mais referenciada por todo o mundo, *O Teatro e o seu duplo*, o autor, de uma forma perturbadora, compara o teatro (que arrisco estender à performance, num conceito mais vasto) à peste:

“O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece a não ser a morte ou uma purificação extrema. Identicamente, o teatro é uma doença porque é o equilíbrio supremo que se não pode atingir sem destruição. O teatro convida o espírito a alcançar um delírio que lhe exalta as energias. E, para concluir, constatamos que, do ponto de vista humano, a acção do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às colectividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro.”

(ARTAUD, 1989)

O teatro, que parece nascer de uma *anarquia organizada* e que não corresponde de qualquer forma ao conceito de obra-prima¹, deveria ser repensado no sentido da sua execução, tendendo as propostas do autor para um caminho que vai ao encontro tanto do ritual, como da performance contemporânea. Por exemplo, para o seu Teatro da Crueldade, Artaud propõe

¹ Para Artaud, o conceito de obra-prima associado ao teatro, estava reservado a uma elite e não era compreendido pela sociedade, de uma forma geral. O que o autor propõe é que as obras primas do passado *ficam bem no passado; não nos servem a nós*, e um teatro em que “ao abandonar a psicologia, relata o extraordinário, leva à cena conflitos naturais, forças naturais e subtis, e se apresenta acima de tudo, como uma força excepcional de derivação. Um teatro que provoca transes, tal como as danças dos Derviches, e que se dirige ao organismo, através de meios precisos, pelos mesmos processos utilizados em certas tribos nas curas por música, e que admiramos em gravações mas que somos incapazes de produzir entre nós.” (idem)

inclusivamente um repensar do espaço cénico, numa aproximação ritualista, entre outros aspectos, da centralidade da acção e construção de comunidade (FISCHER-LICHTE, 2005):

“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separação nem barreiras de nenhuma espécie e que se tornará precisamente o teatro da acção. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, pelo facto de o espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala.”
(ARTAUD, 1989)

Esteticamente perto de Artaud¹, encontramos Grotowski, cujas teorias teatrais e performativas marcaram igualmente a criação performativa contemporânea. Grotowski buscou no actor a fonte de todo o espectáculo e prática teatral, abandonando precisamente todo o aparato espectacular (som, luzes, cenários, etc.) para se focar e levar o público a centrar-se na acção em si e no que o actor concretiza no espaço de cena, que a pouco e pouco, deixa de se chamar, em Grotowski, palco. O espaço cénico, a relação com o público, é de facto um dos pontos essenciais de toda a prática teatral grotowskiana e que levará a questionar exactamente a possibilidade deste director se aproximar mais da performance que os seus contemporâneos (especialmente nos EUA²). Mais do que qualquer outro antes, Grotowski conseguiu antecipar a *performance* para a

¹ Sobre as influências que Artaud teve, falaremos, mais tarde, sobre Gilles Deleuze e a sua formulação teórica sobre o corpo.

² Note-se que Grotowski esteve também nos EUA durante muitos anos, no período em que a *performance* alcançava cada vez mais lugar.

realidade teatral. O trabalho e a exploração performativa de Grotowski podem ser analisadas no próximo capítulo com mais detalhe.

O interessante aqui é constatar a unidade de pensamento existente entre todos os autores referenciados anteriormente, numa construção não projectada da história. Podemos assistir, então e no que concerne a relação que se estabelecia entre o mito e o ritual, uma aproximação e paralelismo entre as práticas performativas convencionais e aquelas que estavam a meio do século XX a surgir. Tal como a relação entre o mito e o ritual, na qual a prática precedia a história, encontramos na performance uma passagem de prioridade para a prática performativa que vale por ela e que deve ser tida em conta, em relação à literatura teatral, ao repertório, ou à representação. E tanto a alteração do espaço cénico como a importância e predominância que se dá à acção/apresentação, aproximam-nos do primeiro ponto, na medida em que também aqui, pela prática partilhada, se constrói comunidade.

ESTADO LIMINAR

Passemos, então, à questão relacionada com as teorias antropológicas de Arnold Van Gennep, recuperadas por Victor Turner e assumidas posteriormente para os Estudos da Performance. O que Van Gennep estabeleceu, no que respeita ao processo ritual, foi a identificação de três fases que permitem não só a constituição do ritual, como também e consequentemente o poder transformativo comunitário, ou seja, as fases ou etapas que permitem que, através do ritual, haja efectivamente transformação

no seio da comunidade. Os estudos baseados nos ritos de passagem (e que deram origem à sua obra com o mesmo nome) ou transição correspondem a “rites which accompany every change of place, state, social position and age” (TURNER, 1997), ou seja, são rituais que permitem que um ou mais elementos da sociedade adquiram um novo status na mesma. Assim, as três fases são: separação; transformação ou fase liminar, e integração. Na primeira fase, o neófito (idem) é separado do seu lugar comum, do seu quotidiano, para entrar num espaço e num tempo que obedeça igualmente a um comportamento diferenciado do comum. Há, então, uma ruptura com a sua história de vida e com o presente, que permite ao participante evoluir na escala da sociedade em que está inserido, beneficiando ele e toda a comunidade, na medida em que se estabelece um nível de evolução ou desenvolvimento que sustém o percurso social. A segunda fase, da transformação, também conhecida como *in-between state*, durante a qual os participantes se encontram num estado de não-identidade, não se enquadrando ainda e no entanto no estado seguinte. É neste estado que focaremos a nossa atenção. O terceiro momento do rito de passagem, o da integração, coloca os participantes de volta à comunidade, no seu quotidiano, mas num estado diferente, o qual é reconhecido por todos. Agora, o participante do ritual, foi transformado socialmente e apresenta-se com uma nova identidade.

O contributo deste estudo, explica-nos mais tarde Victor Turner, é a compreensão do estado liminar, que corresponde precisamente à segunda fase. Neste momento em que as ordens sociais estão suspensas e na qual os participantes se encontram fora de uma zona habitual, mas que ainda assim,

não chegaram à meta a que se propuseram socialmente, cada um quebrou uma fronteira importante, para a criação de outra (FISHER-LICHTE, 2005):

“Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (...) their behavior is normally passive or humble; they must obey their instructors implicitly, and accept arbitrary punishment without complaint. It is as though they are being reduced or ground down to an uniform condition to be fashioned anew and endowed with additional powers to enable them to cope with their new station in life.”

(TURNER, 1997)

Fischer-Lichte (2005) assume a relação entre este tema com o da performance de uma forma bastante clara, comparando-os. Ou seja, se tomarmos por linha de pensamento as três fases de Van Gennep, podemos identificá-las no percurso da performance: a fase da separação, na qual tanto performers como espectadores são colocados num tempo e num espaço fora do quotidiano; a fase liminar – *the actress in ecstatic and the spectators in hypnotic state*¹ (FISHER-LICHTE, 2005) – durante a qual performers e público se encontram numa determinada atmosfera que os conduzirá a uma transformação individual e comunitária; e a fase última, que começa (convencionalmente) com os aplausos e na qual, sobretudo, o público é transformado pelo que experimentou e a reintegração na sociedade começou. Importante ressaltar o facto de, como a mesma autora menciona, não podemos adoptar linearmente o modelo estrutural de Van Gennep para a performance uma vez que, apesar de no

¹ Apesar da autora referenciar estes estados, não parece coerente os adjectivos usados, se tivermos em conta as características performativas contemporâneas.

processo ritual os participantes voltam para a sociedade com uma nova identidade, reconhecida, na performance isto não acontece:

“Thus, we have to distinguish between different kinds of liminal experience. In ritual, liminal experience is characterized by the criteria irreversibility and social acceptance. That is to say, that here, through/in liminal experience a transformation from status/identity A into status/identity B is accomplished which is accepted by the other members of that community later on. In theatre, however, the transformation brought about by liminal experience does not come to a definite end. What happens in the course of the transformative process is, in principle, reversible and does not need public acclaim.”

(idem)

Poderemos, então, estar diante de uma utopia, no que respeita à performance? A autora Erika Fischer-Lichte confirma, de facto, o poder transformativo da performance, muito embora a nível da construção de comunidade, esta não sobrevive aquando o fim de uma qualquer participação numa prática performativa, isto é, apesar de indubitavelmente se acreditar que a performance tem efeitos nas identidades de quem nela participa, não há qualquer garantia (há mais suposições do contrário) de que a consciência ou experiência comunitária não se estenda para além do tempo e espaço da performance.

Temos, então, diversos nomes desde Smith, a Artaud ou a Turner que perspectivam, ainda que distintamente, um percurso semelhante e um possível futuro para a performance. Desde a importância da prática sobre as componentes históricas, a uma necessidade cruel de transformação

comunitária, podemos encontrar e relembrar aquilo a que Grotowski nomeou de Teatro Santo e, como referido anteriormente, a função dos actores será redimir a sociedade que representam performativamente, como sacerdotes. E como se trata de um compromisso religioso, não esquecemos o contributo de Frazer na medida em que é ele que nos traz toda a relevância do sacrifício, da necessidade de morte, para que haja sempre a renovação, por meio de novos nascimentos. É na verdade, o que acontece na fase liminar e na performance: num processo de transformação, os velhos homens morrem, para darem lugar a novos seres.

2. O RITUAL PERFORMATIVO CONTEMPORÂNEO

Como já tivemos oportunidade de observar, o conceito de ritual está intrinsecamente ligado ao espectáculo artístico, não só sob o ponto de vista originário e por conseguinte histórico, mas também pelo carácter transformador e envolvente, pela forma como propõe uma relação estreita com a comunidade (local ou apenas público que integra a performance).

Exponho, agora, a reflexão sobre a evidência da exploração ritual, no campo performativo, ao longo do século XX e actualmente, através de exemplos concretos de artistas e respectivas obras. Na verdade, durante o século passado foi notória a recuperação ou o resgate tanto de práticas rituais específicas e características de culturas particulares, como em forma de teatralização do mesmo e, igualmente, no regresso do espectador à performance, no sentido de lhe conceder um importante papel de interveniente/actor do espectáculo/performance como um todo.

Este capítulo está então subdividido em dois, distintos entre si, mas que complementam a relação dos conceitos inerentes a esta dissertação que são o ritual e a performance. O primeiro, está relacionado com a forma como o ritual,

ao longo da criação performativa do século XX foi sendo recuperado, de uma forma teatral, nos espaços convencionais ou não, sob um ponto de vista de representação ritualista ou de resgate do sentido originário das práticas ritualistas. Aqui, toda a performance é constituída pelos princípios básicos do ritual, seja pela ocupação do espaço cénico, seja pela relação com o público ou pelas características do conteúdo dramatúrgico da acção.

No segundo ponto, abordarei vários criadores performativos contemporâneos que usam determinadas práticas ritualistas para as suas concepções artísticas. Não é que a performance seja uma recuperação do processo ritual, mas contém em si elementos (concretos, físicos ou conceptuais) extraídos de determinadas práticas ritualistas tradicionais.

Sobretudo, convém esclarecer que todo este capítulo constitui sobretudo uma abordagem a diversos criadores e diversas performances, como forma de reflexão sobre a prática das teorias de vários autores que foram sendo apresentados nos capítulos anteriores.

Ainda antes de passar a estes dois capítulos, apresento uma breve abordagem histórica do percurso da performance ao longo do século XX, de forma a contextualizar as práticas performativas no tempo e na relação entre os vários criadores e teorias performativas. Em anexo, encontra-se ainda uma tabela cronológica dos principais acontecimentos performativos do século XX, acompanhando esta introdução ao presente capítulo.

Assim sendo, o início do século XX e a respeito das artes performativas foi marcado pelos manifestos literários futuristas, sobretudo pelo trabalho de Marinetti. As apresentações performativas deste círculo de autores pelo

carácter altamente inovador, trouxeram o *desconcerto de um público acomodado* (GOLDBERG, 2007). Foram verdadeiras experiências performativas que abriram o caminho para o que se viria a verificar no campo artístico mais tarde. Na relação com a música, observamos a partir de 1913 uma desconstrução da pauta para dar lugar à *Arte dos ruídos* concedendo Russolo, o autor deste manifesto, como que um piscar de olhos ao futuro John Cage. Na relação com a dança, reparamos num início da ruptura com o ballet, na medida em que, a par das experiências musicais, se começou a descobrir e experimentar os movimentos mecânicos. Aliás, foram estas experiências que estiveram na origem das teorias teatrais de Gordon Craig a respeito da super-marioneta. Em 1917, Stravinsky experimenta coreografar o próprio cenário, na ausência assumida do bailarino, numa performance de luz e de objectos cenográficos móveis (cerca de 49), numa performance intitulada *Fogo de artifício*. Na dança, Marinetti é inspirado pela busca do movimento natural de Isadora Duncan e de Nijinsky e elabora o manifesto *A Dança Futurista*, no qual elabora teorias bastante específicas sobre o trabalho do bailarino. No entanto, todos estes autores e criadores construía as suas performances com base numa relação não individualizada de cada elemento, ou seja, o corpo do bailarino está sempre em ligação com os objectos cenográficos.

Em Moscovo, redescobre-se e reconstrói-se a arte circense pelo trabalho de Maiakovski. A criação de *Moscovo está em chamas*, em 1930, foi fundamental para a história que estava então a ser escrita e que daria espaço para o que viria a surgir.

Com o surrealismo e com a Bauhaus (a escola abre em 1919), surge-nos um outro nome essencial para a compreensão da performance e para a história da

mesma. Oskar Schlemmer tornou-se um dos principais criadores desta escola, pelas apresentações performativas que, então criou:

“A capacidade de Schlemmer de converter o seu talento pictórico (...) em performances inovadoras foi muito apreciada numa escola que aspirava precisamente a atrair artistas capazes de trabalhar para além dos limites da respectiva especialidade.”

(GOLDBERG, 2007)

Gabinete de figuras I e II e principalmente o *Ballet Triádico*, são as principais performances de Schlemmer, através das quais as suas teorias são expostas¹, ao mesmo tempo que a experimentação da relação com diferentes campos disciplinares continuava a ser marcante para as actividades artísticas daquela escola. Assim, na Bauhaus notava-se já um abandono das convenções performativas, dando lugar à performance como *movimento independente* (GOLDBERG, 2007).

¹ A respeito do teatro da Bauhaus, escreveu Schlemmer: “A receita pela qual se norteia o teatro da bauhaus, é muito simples: que a gente seja tão descomprometido quanto possível; que a gente se aproxime das coisas como se o mundo tivesse acabado de ser criado; que a gente não reflita determinada coisa até a destruição e sim que a gente conserve, livre, permitindo seu desdobramento. Que a gente seja simples, mas não pobre (“a simplicidade é uma grande palavra”), que a gente prefira ser primitivo a ser vaidoso, complicado e inchado; que a gente não seja sentimental, mas que a gente em vez de sê-lo, tenha espírito. Com isto está dito tudo como não está dito nada! Mais: que a gente parta do elementar. E o que quer dizer isto? Que a gente parta do plano, da linha, da superfície simples, e que a gente parta da simples composição de superfícies: a partir do corpo. Que a gente parta das cores simples como são: branco, cinza, vermelho, azul, amarelo e preto. Que a gente parta do material, descubra as diferenças de tecido dos materiais como vidro, metal, madeira, e assim por diante, assimilando-o interiormente. Que a gente parta do espaço, da sua lei e do seu segredo, deixando-se “enfeitiçar” por ele. Com isto, novamente, está dito muito e não é dito nada, até o momento em que estes conceitos tenham sido sentidos e preenchidos. Que a gente parta da situação do corpo, do ser, do estar em pé, do caminhar e somente no fim do saltar e do dançar. Porque o dar um passo representa um importante acontecimento: e nada menos do que isto, levantar uma mão, mexer um dedo. Que a gente tenha tanto respeito quanto consideração diante de cada ação do corpo humano, de vez que no palco se manifesta este mundo especial da vida, do aparecer, esta segunda realidade, na qual tudo está circundado pelo brilho do mágico.” (In <<http://tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>>, acesso em Maio, 2012)

Com a Segunda Grande Guerra, as práticas performativas atenuaram a sua actividade e é neste momento que nos voltamos para os Estados Unidos, onde se encontraram vários artistas exilados, sendo neste preciso momento que a performance artística contemporânea dá o grande salto histórico. É a partir deste momento que surgem as actividades em Black Mountain College¹, onde John Cage, juntamente com Merce Cunningham, Rauschenberg David Tudor entre outros, veio a apresentar o famoso *Untitled event* (1952), performance marcante para toda a história da dança e da performance em geral, sobretudo pela interdisciplinaridade criada (ver capítulo anterior).

A partir daqui e sobretudo a partir dos anos 60 está aberto o caminho para os grandes nomes da performance contemporânea ganharem lugar. É o início das instalações, dos *happenings*, dos *ideais democráticos e anti-elitismo* (FAZENDA, 2007). Em 1955 foi criada a Dancers' Workshop Company, por Ann Halprin, com base nas perspectivas do corpo e do movimento dos precedentes Isadora Duncan, Loie Fuller ou Mary Wigman e que tinha especial interesse na exploração do movimento mais livre do que interpretativo. Deste núcleo, participaram nomes como Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton. Foi este grupo que, em 1962, criou em Nova Iorque, na Judson Church, o distinto Judson Dance Group, marcado já pelo conceito de dança pós-moderna. E foram de facto estes nomes que mais contribuíram para a evolução não só da dança, mas como de todos os conceitos inerentes a ela (corpo, espaço, tempo, etc.). A par desta actividade, os performers foram construindo as suas próprias teorizações do que iam experimentando. É o caso de Yvonne Rainer e do seu *No Manifesto*, no qual apresenta as convicções

¹ Black Mountain é uma cidade na Carolina do Norte, onde estudantes e professores da Bauhaus criaram uma comunidade escolar em 1933 e que alcançou bastante sucesso no meio artístico de então.

performativas de rejeição de todo o processo convencional criativo, um não ao espectáculo, ao virtuosismo.

É debaixo de toda esta revolução performativa que nascem os novos conceitos (apesar destes criadores lutarem contra as categorizações, numa tentativa de manter livre a criação) relacionados com o corpo, com o espaço e com toda a criação artística, numa evolução frenética que vê as suas repercussões até aos dias de hoje.

2.1. O ritual representado

2.1.1 Grotowski

Dentre os aspectos mais importantes do trabalho de Grotowski, destaco aqui aqueles que me parecem que sumariam e explicam o título deste trabalho: a possibilidade do teatro pobre (e em especial as suas produções no Teatro Laboratório) criado por este director ter tido já pontos de encontro com aquilo que, especialmente nos Estados Unidos, naquela altura estava a ser desenvolvido, a *performance*, e a sua relação com o ritual que, em Grotowski é bastante evidente. Apesar disto, as práticas teatrais de Grotowski não se poderão chamar *performance*, mas aquilo que aqui interessa falar é precisamente a possibilidade de, ainda que não o seja, esteja curiosamente muito perto dela, de uma forma única e experimental dentro de todo o contexto teatral. Apesar de Meyerhold já ter desenvolvido alguns dos tópicos que

Grotowski apresenta, nomeadamente no que respeita ao trabalho físico e exigente do actor, e Artaud já ter descoberto antes dele toda a dimensão espiritual da representação, foi, sem dúvida com Grotowski que estes aspectos ganham um novo rumo, que influencia e marca as práticas teatrais e performativas que se seguiram. Assim e tendo em conta todo o contexto artístico em que Grotowski desenvolve o seu trabalho, bem como as influências que inevitavelmente ele sofre – ainda que não aceite ou tome como metodologia real para si, como é o caso de Artaud – parece-me que as suas produções iniciam efectivamente algo novo, algo que alguns teóricos antes já tinham anunciado e experimentado, mas que com Grotowski ganham uma nova dimensão.

Os aspectos que aqui quero destacar são então e no que respeita à criação da performance: a independência e desconstrução da literatura teatral; a desconstrução do espaço cénico e a atenção dada ao trabalho do actor e à sua fisicalidade. Na verdade, estes são os aspectos que, na minha opinião, marcam todo o trabalho do Teatro Laboratório, sendo também os aspectos que marcam a caracterizam de uma forma imediata a performance. A par destas características, os espectáculos de Grotowski, bem como os trabalhos dos seus actores, carregam consigo uma componente quase espiritual ou religiosa, no sentido de consciencialização do papel quer daquilo que é apresentado para e com a comunidade, quer da própria responsabilidade artística dos actores (característica ritualista).

A independência da literatura teatral constitui outro dos aspectos que merece a atenção e que poderá responder a algumas questões sobre a prática grotowskiana. Schechner, em *Performance theory* (2007) ao falar do trabalho

do actor enquanto intermediário, afirma que interpretar em Grotowski é mais difícil uma vez que os textos da performance são desconstruídos e reconstruídos. Ora, isto remete-nos para as características pós-modernas da desconstrução e reconstrução. A partir desta altura tornou-se frequente esta prática no que respeita às artes. E no teatro, esta desconstrução tinha inevitavelmente que passar pelo centro – a literatura teatral.

Os espectáculos de Grotowski e em especial a sua fase do Teatro Laboratório, apesar de terem como base o texto dramático¹, eram independentes dele, porque Grotowski entendeu a profundidade e o peso de outros aspectos – como o corpo do actor em cena - e percebeu que o teatro podia ser muito mais do que uma representação de uma história escrita. Numa crítica ao *Príncipe Constante*², Oppenheimer (1968) afirma o desconcerto que foi assistir a um espectáculo assim. E só o poderá ter sido porque se deu lugar a aspectos performativos que vão para além do texto, da representação, da palavra. O segredo esteve sempre no treino do actor e na independência de todos os artifícios que, até à data, constituíam o espectáculo teatral, numa aproximação à performance ritual. Não é mais o texto que conta como centro e ponto de partida para o espectacular, servindo de mote para todo o produto, mas é o processo em si, que passa pelo texto, pela obra literária, mas que não se prende a ela de uma forma fechada. Em Grotowski, os ensaios são momentos de pesquisa, de laboratório pessoal, social. Um lugar onde cada um tem espaço para se explorar a si mesmo. E uma peça poderia levar anos a ser concluída porque, mais uma vez, o que conta para Grotowski é, também, mais

¹ *Dr. Fausto* foi escrito por Marlowe, *Akropolis*, por Wispianski, *Príncipe Constante*, por Calderon de la Barca e *Apocalypsis cum Figuris* a partir de textos bíblicos com fragmentos de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski.

² Crítica ao *Príncipe Constante*, aquando da sua apresentação em Nova Iorque, em 1968.

do que o produto o processo. Por esta razão, não se trata somente de colocar em cena um texto, diálogos, trata-se de uma exploração individual que tenha como objectivo encaminhar para o social, o comunitário. Em suma, apesar de Grotowski se apoiar na literatura, teatral ou não, não se fecha nela para a encenação, mas tem-na como um ponto a ter em consideração, sem no entanto depender dela. Este é um dos aspectos que mais chamam a atenção no teatro pobre e que permite um desligar das convenções teatrais anteriores, para passar para um caminho já um pouco performativamente diferente.

Outro aspecto de relevante importância que trazido por Grotowski nos seus trabalhos com o Teatro Laboratório foi a desconstrução do espaço cénico. Como é possível verificar nas figuras abaixo, é notória a evolução na relação do público com os actores, com a cena em si e vice-versa. Na verdade, é possível perceber que ao longo dos anos do teatro Laboratório a evolução da disposição do público, inicialmente à italiana para um espaço onde a diferença entre o espaço de cena e o espaço de público, não se revela evidente. Na verdade, esta é uma característica importantíssima para a história do teatro e também, particularmente, para aquilo que estaria por surgir um pouco por todo o mundo. Como se pode verificar, o que acontece no Teatro Laboratório é um quebrar de barreiras entre o público e os actores. Os últimos não estão mais noutra nível. Ao público é dado um papel de participante na performance. Não está mais a assistir somente, mas é convidado pela disposição espacial a fazer parte de todo o espectáculo. Na verdade, o trabalho de Grotowski resulta, a partir de certa altura, precisamente da ligação e da junção do espectador com o que representa. É a construção de uma comunidade (FISCHER-LICHTE,

2008), pela experiência estética proporcionada num corpo só – o público e os actores.

Isto leva-nos ao ponto do teatro grotowskiano em que, influenciado pela cultura oriental e tendo em conta os aspectos referidos anteriormente de um teatro quase religioso, este director leva o teatro de entretenimento para um espaço sagrado em que o actor não mais está a representar, mas está a apresentar-se como alguém que integra a sociedade e o mesmo universo de cada um dos espectadores. Richard Schechner (2007) apresenta-nos o seguinte quadro para ilustrar precisamente isto:

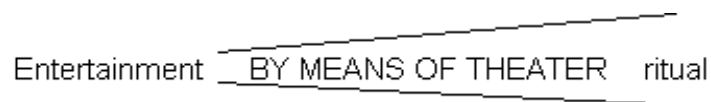


Fig 1: Do entretenimento ao ritual

(In Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2007, p.160)

Schechner afirma, a este respeito, que as práticas teatrais grotowskianas são quase cerimónias religiosas. O público passa a integrar toda a cerimónia e deixa de ser mero espectador, mas parte integrante de todo o actuar, de todo o processo. Por vezes, Grotowski optava por reduzir o número de espectadores para que, precisamente, estes acontecimentos se pudessem tornar mais íntimos, mais reais e cada vez menos teatrais (no sentido convencional do termo).

Além disto, também o facto de Grotowski buscar o teatro pobre, liberto e independente de todos os artifícios técnicos e plásticos, veio trazer novas leituras para a performance de cena. O espaço não é mais um espaço de ficção, mas de partilha, na qual a quarta parede da convenção é eliminada a favor de uma aproximação humana entre actor e espectador/participante, numa performance de comunidade. No entanto, para Grotowski a noção de ritual inerente às suas performances está mais relacionada com a essência da acção performativa, associada aos seus elementos básicos, o corpo, a mente, os impulsos, do que com a questão da festa ou da cerimónia.

Para a compreensão da performance grotowskiana, é indispensável estabelecer a ligação com o seu precedente Artaud. Segundo Grotowski, é difícil elaborar uma prática baseada nas teorias de Artaud, uma vez que, tal como diz, *he left no concrete technique behind him, indicated no method* (GROTOWSKI, 1991). O seu teatro da crueldade¹, apresentado na obra *O Teatro e o seu Duplo*, apresenta-nos a visão de Artaud, mas, na verdade, não deixa direcções claras para a executar dessas teorias.

Tal como Artaud, Grotowski é um apaixonado pela cultura oriental, mas a grande diferença entre os dois é que Grotowski, além de ver algumas respostas no Teatro Santo, consegue de forma prática e real transportar alguns dos aspectos das práticas rituais, de representação ou movimento para o seu trabalho com os seus actores, nomeadamente no que respeita à entrega total,

¹ O termo teatro da crueldade surge a partir da seguinte excerto, extraído da obra de Artaud *O Teatro e o seu Duplo*: “the essencial theatre is like a plague, not because it is contagious but because, like a plague, it is the revelation, the foregrounding, the exteriorization, of a latent depth of cruelty that enables all of the perverse possibilities of the spirit to manifest themselves in an individual or a people” (AUSLANDER, 2006:21)

aos impulsos interiores, ao gesto, ao ritmo... ele transforma o actor num “actor santo”, na medida em que segundo Schechner (2007) é intermediário ou mestre de cerimónias. A função dos actores é redimir a sociedade que representam em palco. Pelo desbloquear das tensões, limitações ou resistências físicas, os actores estão prontos para se darem completamente, num compromisso quase religioso. Segundo Fisher-Lichte (2008) a respeito do trabalho do actor do Grotowski, *their bodies themselves appear as something spiritual, mental – as embodied minds*.

Apesar de tantos pontos em comum, existem algumas divergências em ambas as teorias. Como nos explica Philip Auslander (2006), no que respeita à responsabilidade e relação com o público:

“Artaud wanted his audience to relieve archetypal experiences, materials from the collective unconscious unfinished in that they never been manifest to consciousness, as well as personal ones. Grotowski’s idea is more complex: spectators and actors re-experience archetypal events in a critical context – they attempt to «put on the ill-fitting skin» of myth”.

Isto significa que apesar de ter sido uma forte influência, tal como Stanislavsky foi, Grotowski revela uma capacidade de percorrer um caminho muito próprio sem nunca rejeitar ou ignorar os caminhos e pensamentos de outros. Na verdade, apesar de se notar alguma distância ou incredulidade no que respeita a Artaud e à sua teoria, Grotowski não deixa de assumir a sua importância e legado artístico, mesmo no seu trabalho com os seus actores, ao longo da sua vida.

De forma resumida, podemos dizer que, na verdade, Grotowski veio introduzir uma prática na forma de fazer teatro, na forma de encenar bem diferente do que até se tinha experimentado. Na verdade, foi este espírito experimentalista que concedeu a Grotowski aquilo que Artaud nunca pôde ter concretizado. Grotowski conseguiu colocar em acção, revelar pelas práticas teatrais e performativas as suas ideias que, elas próprias, iam sendo desenvolvidas pelas mesmas práticas. Não foi teoria somente, não foram visões somente, mas foi um esforço por ver concretizado o que se passava na sua mente, juntamente com os seus actores e espectadores/participantes. E, mais uma vez, esta característica que conseguiu colocar efectivamente em cena é ela própria uma das características que, tal como o tópico anterior é um dos aspectos que marcou daqui por diante toda a prática performativa, ou seja, a integração do público na acção, o envolvimento na cena que quase que deixa de o ser para dar lugar a um partilhar do eu de cada actor, por quase substituição da representação de uma personagem.

Por fim, o peso que Grotowski vai dar aos seus actores nas suas performances é um dos aspectos mais significativos em todo o conceito grotowskiano e que caracteriza, de certa forma, o passo que o teatro deu para a performance. Como referido cima, o ponto fulcral do espectáculo e da performance não está mais no texto dramático e na capacidade ou não da representação da personagem respectiva, mas concretização de novos discursos performativos que se irão basear no elemento que lhe dá vida – o corpo do actor em contacto directo com o espectador.

O treino de Grotowski é altamente desenvolvido, elaborado e de extrema exigência para quem o executa. Como o próprio afirma:

“During this time, I was searching for a positive technique or, in other words, a certain method of training capable of objectively giving the actor a creative skill that was rooted in his imagination and his personal associations. Certain elements from these exercises were retained in the training during the period that followed, but their aim has changed. All the exercises which merely constituted an answer now become a pretext for working out a personal form of training. The actor must discover those resistances and obstacles which hinder him in his creative task. The actor no longer asks himself: «how can I do this?». Instead, he must know what not to do, what obstructs him. By a personal adaptation of the exercises, a solution must be found for the elimination of these obstacles which vary for each individual actor.”

(GROTOWSKI, 1991:101)

Este excerto de *Towards a poor theatre*, revela-nos a intenção profunda de Grotowski concretizar um trabalho físico profundo, respeitando a cada actor como indivíduo. Não se trata do trabalho físico por si só, mas de um trabalho que busca algo mais, que busca o interior de cada ser humano que, aqui, são actores. E é esta busca da fisicalidade, do segredo que está no corpo de cada actor, que vai conceder a nova linguagem performativa em todo o trabalho do Teatro Laboratório, marcando, sem dúvida, o caminho para novas perspectivas e práticas performativas.

Influenciado pelo método das acções físicas de Stanislavsky, Grotowski foi mais longe e mais profundamente ao ponto de conceder ao corpo do actor quase toda a responsabilidade da acção, já que não há cenários, luzes, som, que o acompanhem. É o corpo que conta enquanto mediador e, sobretudo, enquanto parte fundamental do ser humano. Grotowski vê o actor e todo o teatro a funcionar como o universo, um lugar em que tudo faz parte. Assim, não é só a

mente que conta, nem tampouco as emoções e sentimentos, mas é também toda a fisicalidade num todo indispensável para a concretização efectiva e real do teatro.

Assim, a componente física que Grotowski vem exigir aos seus actores veio também desbloquear a tendência teatral para a representação, porque corresponde a uma nova fisicalidade, não está relacionada com a mímica, nem com a *commedia dell'arte*, nem com qualquer outro tipo de trabalho físico teatral realizado até aqui. É algo novo. É algo que supera o teatro em si e a representação. É um caminho de novidade performativa.

2.2.2 Hermann Nitsch

Um dos artistas mais relevantes na relação das suas criações com o ritual é, sem dúvida, Hermann Nitsch. Pertenceu ao grupo austríaco Accionistas Vienense, que se desenvolveu entre 1965 e 1970, juntamente com Günter Brus, entre outros, e que se tornou famoso pela forma violenta e agressiva como apresentava as suas propostas estéticas e artísticas, na sua relação com o corpo. Numa consciente exploração do corpo como matéria, utilizavam-no sob uma perspectiva de anti-arte, sobretudo pela substituição de elementos convencionais artísticos, em especial das artes plásticas, por outros que se relacionavam brutalmente com a matéria física corporal. Nestes criadores, o corpo é a tela viva, o qual é cortado, perfurado, mutilado e, sobretudo, destruído. Na verdade, a destruição do corpo é um dos conceitos mais

importantes para este movimento. Utilizando as secreções e o próprio sangue, telas são pintadas ao vivo em eventos verdadeiramente chocantes. Numa reacção quase política, encontraram no corpo uma forma de questionamento e de recuperação da reflexão social, numa busca de um reencontro individual quer para si, quer para o seu público. Eram assumidamente rituais centrados na corporalidade, com um objectivo de transformação primeiro terapêutica e depois política. Terapêutica porque, em especial Nitsch, se acreditava que até o público poderia libertar os impulsos agressivos na acção, pela relação que estabelecia, por exemplo, com um animal sacrificado (em vez de o fazer contra um ser humano). Política, porque num momento pós-guerra, estes artistas usaram o corpo como forma de rebelião contra todos os remanescentes fascistas na Áustria e Hermann Nitsch foi o principal accionista.

Ainda antes de se juntar ao movimento, Nitsch tinha já vindo a desenvolver o seu conceito do Teatro das Orgias e dos Mistérios, que constitui o seu grande projecto pessoal e que ainda hoje tem o seu lugar. Nesta ideia, o artista plástico, baseado em vários mitos e tradições clássicas, bíblicas ou outras, usava de vários elementos carnis – corpo, sangue, vísceras – numa dinâmica dionisiaca para as suas criações/acções performativas. Com uma componente assumidamente ritual a partir dos estudos sobre seitas, rituais e mitos, desenvolveu o conceito de teatro das orgias e dos mistérios, sempre com o tema do sacrifício e da crucificação. E tudo isto deveria ter um impacto pessoal e social uma vez que *The performative process purified the performers and, in the end, liberated them from feelings of guilt* (BERGHAUS, 2005). Consistiam, assim, em verdadeiros rituais de libertação, pela performance apresentada.

Como acontecia com a performance que se desenvolvia pela Europa e sobretudo pelos Estados Unidos, estas acções pretendiam preencher o vazio que existia entre a arte a vida, num esforço de aproximação dos mesmos, através daquilo que é concretizado performaticamente. Mesmo em contextos performativos tão agressivos e violentos como são os de Nitsch, o conceito sobre o qual os mesmos são desenvolvidos, estão muito próximos de uma tentativa de transformação social e comunitária.

O Teatro das Orgias e dos Mistérios, que teve a sua primeira apresentação em 1965, num festival de seis dias, era entendido como uma obra de arte total, onde a realidade era posta em palco e em que todos os sentidos do espectador eram postos à prova. Todo o evento que engloba pintura e performance é uma acto de sacrifício que, por sua vez, consiste uma momento orgíaco para todos os intervenientes das acções.

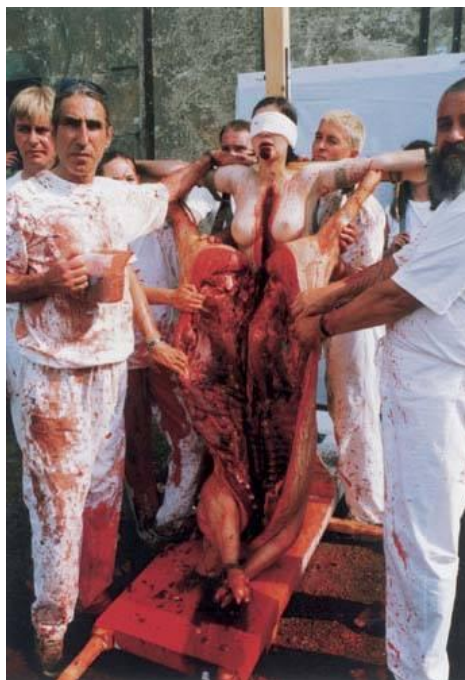


Fig. 2 - Uma das Acções de Nitsch,
<http://www.nitsch.org/index-en.html>

A crucificação é uma permanente na criação de Nitsch, tendo sido com ela que iniciou as suas acções. Em 1962, realiza a sua primeira *Aktion*, na qual o próprio Nitsch é amarrado a uma parede, em posição de crucificado. É, então, derramado sangue de uma animal sobre o seu corpo, concedendo, num desencadear de acções, o carácter ritual à performance. Sempre tendo como ponto de partida os ritos dionisíacos e as tradições litúrgicas cristãs, usa as suas acções como forma de purificação e libertação para todos os que nela participam. Os ritos dionísicos estão presentes no excesso com que as performances são concretizadas, como o próprio Nitsch nos descreve:

“actions rising into a climax are deployed which trigger the very first elementary, intensive sensory sensations and lead later to an orgiastic, sado-masochist acting out by the participating performers and the audience.”

(In <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>, acesso em Maio, 2012)

São assumidamente estéticas rituais que pretendem glorificar a existência através do sacrifício, não dispensando os elementos essenciais do mesmo, sangue, animais, carne, etc. Para Nitsch a vida tem de ser encarada com todas as suas potencialidades: alegria; tristeza; dor e sofrimento; crueldade e morte. São eventos catárticos experimentados por actores e espectadores, de confronto directo com a morte e com a profundidade da morte.

A 16 de Março de 1963, Nitsch realizou uma das suas primeiras acções, em Vienna e foi acompanhada pelo compositor grego, Logothetis, que acompanhava a acção com fortes e altíssimos sons. O elemento central de

toda a performance foi, naturalmente, um cordeiro, que nos remete imediatamente para o símbolo sacrificial cristão. Em Nitsch, apesar de não se pretender uma representação religiosa cristã, os respectivos elementos são demasiado evidentes. No entanto, não são únicos. Como é referido pelo próprio artista na sua segunda acção (FISCHER-LICHTE, 2008), as referências da cultura clássica grega, estão igualmente presentes e de foma bastante violenta:

“Communion: TAKE, EAT, THIS IS MY BLOOD, BROKEN
FOR YOU FOR THE REMISSION OF SINS...
DRINK YE ALL OF THIS, FOR THIS IS MY BLOOD OF
THE NEW COVENANT; SHED FOR YOU AND FOR
MANY...
the crucifixion of the Jesus Christ
the dismemberment of Dionysus
the blinding of Oedipus
ritual castration
the killing of Orpheus
the killing of Adonis
the castration of Attis
ritual regicide
killing and consuming the totemic animal
the primitive excesses of sado-masochism
consuming food:
meat and wine in sumptuous measure”

Seria então de prever a reacção de uma Áustria católica. Como nos sugere Fischer-Lichte (2008), a violência com que o cordeiro era aberto, numa cerimónia agressiva, relembrando o sacrifício de Cristo, era interpretado como uma violência, provocação e proposta de desmembramento da cultura cristã austríaca. No entanto, as suas acções eram assumidamente rituais direccionados para uma transformação social:

“The dismemberment of the lamb in Nitsch’s action does on its members by demanding observance of such taboos. However, quite unlike blasphemy or revolt it did not question the existing social order in principle. Thus, Nitsch’s ‘Orgy Mystery Theatre’ reintroduced the concept of sacrifice so abominable after the war into Austrian culture as a means of cleaning the individual from his own violence, of bringing about his ‘catharsis’ – a claim which in some respects more closely resembled an almost pubertal provocation than the demands of particular ‘priesthood’.”

(idem)

Ao todo, foram 135, que podiam durar horas ou dias, Acções as realizadas, todas baseadas nos mesmo princípio conceptual, numa localidade rural que o artista adquiriu para a realização das suas *Aktions*. Ex-estudante de pintura, Nitsch colocava telas nos altares construídos para as Acções que eram manchadas por sangue (na verdade, tinta vermelha, uma vez que Nitsch achava que era muito mais eficaz para a performance do que sangue real), juntamente com símbolos de cruz, que permitiam uma relação entre o ritual, o teatro, a pintura e o carácter religioso. Pela nudez dos participantes eram provocadas as ligações entre o erótico – pelas influências dionisíacas – e o espiritual – pelas influências religiosas, particularmente cristãs, como o sacrífico da cruz. O corpo/carne em profunda e drástica relação com o sangue, toma, assim, um lugar predominante na acção. As suas performances são, segundo Goldberg (2007), *uma forma de orar através da estética*, uma vez que as origens do trabalho de Nitsch estão na religião e na mitologia.

As obras de Nitsch e, de resto, de todos os elementos do movimento Accionismo Vienenses, trouxeram como seria de esperar reacções fortes. Philip Ursprung, num artigo incluído em *Performing the Body, Performing the*

Text, de Amelia Jones e Andrew Stephenson, é bastante claro quanto à sua posição em relação ao trabalho destes artistas, nomeadamente de Hermann Nitsch. Ele coloca em questão não só a pertinência, mas também do carácter fraudulento das suas performances, referindo o facto dos animais não serem mortos por Nitsch e da utilização de tinta em vez de sangue, confere às suas performances/cerimónias, numa contraditória relação entre a prática e o conceito da acção:

“In this context, it is important to note that this actions were hardly ever ‘real’ in the sense of actually slaughtering live animals or endangering the health of participants. The animals were usually brought already slaughtered and Nitsch admitted using red paint for his actions because it ‘looked more bloodlike than blood’. The majority of the actions were performed without an audience present and were staged exclusively for the camera even the seemingly dangerous actions of Brus were at no time life-threatening.”

(AMELIA, STEPHENSON, 1999)

Independentemente da coerência performativa de Nitsch e dos seus companheiros vienenses, facto é que o seu contributo artístico foi e continua a ser marcante para a história da performance. A relação simbólica e ritualista que confere aos seus trabalhos artísticos, numa perspectiva de apresentação da relação que pretendia estreita entre a arte e a vida, expõe os princípios conceptuais de Nitsch, manchando a história da performance e do ritual na arte de sangue e de morte.

2.2 O ritual apresentado

2.2.1 Marina Abramovic

To be a performance artist, you have to hate theatre (...) Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.

Marina Abramovic

Marina Abramovic nasceu na Jugoslávia, em 1964. Iniciou os seus estudos em belas artes, pintura, e o seu interesse pelas culturas orientais. Tal como para Nitsch, Abramovic pretende que cada obra sua constitua uma obra de arte total. Para isso, é indispensável uma harmonia entre o ser humano e a natureza, algo que, na nossa cultura ocidental é, segundo ela própria, inexistente, sobretudo no que toca a arte. Enquanto que na nossa cultura, o objecto artístico está mais relacionado com o social, no oriente a arte e a natureza encontram-se em comunhão. E é por isto que, em especial nos seus primeiros anos de criação, tentou buscar no oriente as suas influências. Além desta relação estreita com a natureza, que foi beber às culturas orientais, também a nível filosófico se deixou contagiar por alguns conceitos,

nomeadamente no que diz respeito à relação entre o corpo e a mente, que entende sejam um só.

Mas o que mais caracteriza a obra de Marina Abramovic é mais um forte e violento impacto que efectua para com o seu público, através do uso e abuso do seu próprio corpo. Autoproclamando-se a avó da *performance art*, a artista iniciou as suas criações a partir do início dos anos 70, comportando cada uma delas, desde logo, aspectos agressivos quer física, quer emocionalmente. A forma como se expunha fisicamente e se como permitia que o público se relacionasse com ele também, deixou, de facto, a sua marca inscrita na história.

Comportando em si características ritualistas, Abramovic dispunha o seu corpo a condições de extrema agressividade e violência, em momentos de sado-masiquismo que questionavam todo o conceito e todos os pressupostos da estéticas performativas e até dos pressupostos éticos. Sempre associada à *body art*, que viu o seu grande crescimento nestes anos e nos que se seguiram, colaborou com o seu companheiro Ulay, em trabalhos em que a dor, o sofrimento eram o centro das suas performances que eram criadas com diferentes suportes vídeo, instalação, a *body art*, etc. Entre as obras mais conhecidas criada por ambos, saliento *Breathing in/Breathing out* (1977), apresentado pela primeira vez em Belgrado, frente a frente e depois de taparem as suas narinas com filtros de cigarros, os dois artistas trocavam a sua respiração, com as bocas encostadas uma na outra, de forma a que pudessem apenas respirar o ar do outro. No mesmo ano, apresentaram *Light/Dark*, na qual se esbofeteavam mutuamente até à exaustão, como forma de explorar os limites do corpo, da arte. Quando terminaram a sua relação, criaram aquela

que viria a ser a sua última criação em conjunto, *The Lovers* (1988). Os dois posicionaram-se cada um num dos extremos da Grande Muralha da China e caminharam, durante noventa dias cada um no sentido do centro na muralha a fim de se dar o encontro entre ambos e, por fim, a separação definitiva. Nesta performance, puderam recriar performaticamente o final da sua relação, como se de um rito de passagem se tratasse – ambos passaram de um estado para outro, com a apropriação da performance realizada.

Abramovic deu, no entanto, continuidade a seu trabalho com a mesma força e violência de antes. Mas é uma performance de 1975 que merece aqui destaque. *Thomas Lips*, mais uma vez os limites do corpo são questionados de forma violenta e dolorosa. A performance, que teve a duração de duas horas, começa com a performer nua sobre uma mesa e após ingerir um litro de mel, bebe um litro de vinho. Quando termina, parte o copo de cristal com as suas mãos, que se apresentam naturalmente com a sangue a escorrer. A utilização de elementos ou acções que causam indisposição ou que coloquem o próprio corpo em situações de desgaste físico são aqui e mais uma vez experimentadas, apesar da artista não revelar ou manifestar qualquer sofrimento. Para o público é imperceptível o nível de sofrimento em que a artista se encontra, apesar da consciência de que esse estado é, na verdade inevitável. A artista opta, assim, por fazer toda a performance na acção e, ao contrário do que seria de esperar no trabalho de um actor, apresenta a acção, em vez de a representar. O foco de atenção para o público, não é o performer, nem o que está a experimentar, mas as acções performativas, passando a sensação da experiência para o público que a observa. Este é, pois, uma característica fundamental para a compreensão da performance artística

contemporânea, aproximando-a das características rituais, na medida em que, tal como num ritual, o que merece destaque e constitui o fundamental daquilo que é mostrado, é precisamente o peso e valor do que é concretizado performaticamente: *It was not understanding the performance that was at stake here, but experiencing it and dealing with such experiences without being able to come to grips with them through reflexion* (FISCHER-LICHTE, 2008).

Após quebrar o copo, Abramovic, com uma lâmina de barbear (objecto presente em diversas performances) corta no seu ventre uma estrela de cinco pontas, como se pode ver na figura abaixo. Já de costas voltadas para o público inicia uma mutila-se violentamente com açoites. O público observava enquanto que, Marina com visíveis feridas ensanguentadas, se deitava sobre cubos de gelo, que formavam uma cruz. A dor e a agonia provocadas quer na artista, quer no público que assistia foram levadas ao extremo. A performance terminou quando elementos espectadores a retiraram daquele lugar de dor.

Ora, esta performance que é dada aqui a título de exemplo, dá-nos diversos pontos importantes em relação ao trabalho de Marina Abramovic, na sua ligação com o ritual.

Tendo crescido entre uma ortodoxia religiosa e o comunismo, as suas performances incluem temas de natureza religiosa e política. Aqui, constatamos isso mesmo, primeiro pelas referências simbólicas usadas: a cruz, o sacrifício, a auto-mutilação, que nos remetem para a cultura cristã. Depois, pela marca da estrela de cinco pontas, que tem por si um símbolo político, uma vez que se refere à bandeira da Jugoslávia, país natal de Abramovic.



Fig 3 – Thomas Lips, Marina Abramovic,
<http://arttattler.com/archivemarinaabramovic.html>

Mas o que me parece fundamental, é a necessidade assumida da artista de um contacto directo com o público, em vez da utilização de um objecto artístico. Abramovic vê-se a si própria como um *médium* na performance, que leva ao público de forma imediata às suas acções. O corpo é o tema, o objecto, dessas acções performativas e é através dele que o espectador experimenta essas mesmas acções, tornando-se um interveniente da performance. As acções apresentadas levam o público a estabelecer uma relação com a artista e com a performance em si, na medida em que não é chamado a uma interpretação, mas a participar delas, seja por meio de uma intervenção directa, seja pelo facto de observar acções reais (vs representadas) e a sofrer com a artista. O

facto da artista se expor à dor, à exaustão e a riscos pessoais durante a performance, sujeitando-se à participação do público para a salvar de tal sofrimento, para além de levantar questões de ordem ética, coloca a performance num ponto viragem crucial entre as funções e papéis quer do artista, quer do público que assiste. Partindo de *The Thomas Lips*, podemos dizer mesmo que a performance coloca em disputa a estética e a ética. Perante tal situação de perigo e dor, qual é o papel do espectador? Ficar a observar? Intervir? Será de esperar que, numa galeria de arte, o observador que a visita tenha um papel ético em relação à obra a que assiste, ao ponto de intervir e conceder-lhe um final? Se não estivéssemos numa galeria de arte, provavelmente esta questão não se colocaria. Se fosse uma situação de rua, um qualquer indivíduo depressa iria ao encontro e ajuda de Abramovic. Mas numa galeria de arte? Este factor cria aquilo a que Erika Fischer-Lichte (2008) chamou de crise no espectador. Porque ele é chamado a intervir numa situação em que não seria previsível fazê-lo. E tal como acontece nos ritos de passagem (ver capítulos anteriores), é uma questão de identidade comunitária que está em causa. O espectador é transportado para um estado liminar no qual passa de uma posição, aqui de espectador, para outra. E isto, imediatamente, transforma a sua identidade – de espectador para performer – já que a performance só termina quando este intervém e retira a artista do lugar onde se encontrava. Aqui o valor da arte foi interrompido, a favor do valor ético e social. Intervir numa acção artística ao ponto de acabar com ela não é o papel do público. Mas aqui, não teve opção e os valores artísticos, bem como a convencionalizada relação entre a criação e a recepção, caíram. Em *Rythm 0*, de 1974 e acima referenciado, Abramovic tinha já provocado o público no sentido

de lhe conceder o poder de intervir na performance. Aqui, os limites da relação do espectador com o artista são colocados à prova, quando a artista disponibiliza o seu corpo como objecto a ser usado pelo público. Na sala, encontravam-se cerca de 74 objectos que cada elemento do público podia usar como quisesse, entre eles, uma pistola, lâminas de barbear, fruta, etc. No final da performance, que durou seis horas, Abramovic tinha sido cortada, as roupas estavam rasgadas e tinha tido uma pistola carregada apontada à sua cabeça. O risco desta relação aberta a que se submeteu foi imenso e a dicotomia entre objecto e sujeito foi anulada. A partir destas experiências, deixa de se verificar o trabalho artístico segundo os parâmetros convencionais de criação/recepção. Tudo é complementado e a materialidade das acções físicas ultrapassa o conceito de signo da hermenêutica. Tudo acontece no aqui e agora.

Se falamos no estado de liminaridade do público que o leva à transformação da sua identidade, num rito de passagem em que se encontrou, temos de falar inequivocamente de ritual e de construção de comunidade. Não que se pretendesse uma consciência colectiva de comunidade, mas tal como aconteceu com outros artistas da *performance art*, o facto de se colocarem numa posição sacrificial perante um público que era chamado a intervir, transportava-os para uma transformação da sua identidade – na sua relação com a arte, com a sociedade, com a política, etc. E é precisamente este o ponto essencial da apresentação ritualista da obra de Abramovic. O essencial não era construir um evento ritual, no qual todos os elementos participassem, como acontecia com Nitsch, por exemplo, mas levantar questões, colocar a crise e a transformação através de momentos radicais, consagrando aqui todo o poder transformativo da performance.

2.2.2 Guillermo Gomez-Peña

Performance artists are a constant reminder to society of the possibilities of other artistic, political, sexual, or spiritual behaviors, and this, I must say, is an extremely important function.

Guillermo Gomez-Peña

Guillermo Gomez-Peña é seguramente um dos mais notáveis e ousados artistas da actualidade, pela sua excentricidade e excitante proposta criativa. Mexicano a viver em São Francisco desde 1978, assume-se como um cyberpunk, videasta, performer, activista, teorizador de cultura e da performance, tendo alcançado maior notoriedade a partir dos anos 90, em especial no âmbito da *performance art*.

Intensamente dedicado a quebrar fronteiras, pelas suas criações caracteristicamente interdisciplinares, este chicano enfrentou as dificuldades de se assumir como tal num país e numa cultura que não era a sua. Quando chega aos Estados Unidos, os conflitos relativamente à sua identidade começam a atormentá-lo e depressa se vê numa dolorosa batalha com a sua própria identidade. E, a partir daqui, começa todo o essencial da criação performativa de Guillermo Gomez-Peña, tendo como tema essencial as questões da identidade.

Há seis meses a viver na Califórnia, o artista cria a sua primeira performance e aquilo a que chamou a *“methaphor” of my painful birth in a new country, of my new identity, “the chicano”, and of my new language, performance art* (GOMEZ-

PEÑA, 2007). Durante vinte e quatro horas, o chicano permaneceu num elevador público, embrulhado num tecido e atado com corda. As pessoas passavam, ignoravam, falavam. Um cão urinou em cima dele e crianças falaram em atear-lhe fogo. Para Gomez-Peña foi a representação da solidão cultural em que se encontrava e do conflito identitário que o atormentava. Ser um mexicano nos Estados Unidos, não era a mesma coisa que ser um mexicano no México, mas também jamais seria ser americano. Estas fronteiras da nacionalidade e sobretudo de uma identidade cultural difícil de definir levaram-no a criar o seu próprio país, que não se associa a uma geografia, nem a uma política. O país criado por Gomez-Peña é antes um país conceptual no qual pode viver o que é (seja o que for), sem fronteiras que o limitem cultural ou socialmente. É um país onde pode ser chicano e pode ser mexicano. É um país onde a cultura de mistura, sem necessidade de patriotismos selvagens e no qual outros patriotismos são degradáveis. É um país onde não só se pode ser quem se é, mas também se pode ser outro. Onde se pode experimentar e reinventar outras identidades, sem que isso o colonize.

Em 1992, juntamente com a artista Coco Fusco, Gomez-Peña realizaria aquela que viria a ser a sua primeira performance mais mediática. Também aqui, a questão da identidade é o centro de toda a performance, colocando em evidência a relação da sociedade perante culturas desconhecidas e a forma como estas são recebidas, aceites e compreendidas. Os dois viveram durante três dias numa jaula, apresentando-se como ameríndios não descobertos de uma ilha inventada no Golfo do México – a ilha Guatinu. Salientando sobretudo a inconsciência colonial americana, tentaram expor as suas próprias realidades, frustrações e perspectivas sobre a forma a recepção de uma cultura

não conhecida. Tratado-se como animais expostos ao ridículo, em praças ou museus, a jaula fechada deixava que o público observasse o comportamento humano, que aqui era tratado como animal. A referência à prática europeia e norte-americana do século XVIII de expor indígenas africanos, asiáticos, nos mais diversos espaços, com o pretexto científico, de entretenimento ou de contemplação estética, estava em evidência clara, numa apresentação performativa com uma componente crítica e arrojada. As suas identidades eram expostas como num circo ou num zoo, numa extensão das suas fragilidades enquanto homem e mulher inseridos numa cultura que não os conhece.



Fig. 4 – *Two Undiscovered Amerindians*, Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña, <http://www.thing.net/~cocofusco/performance.htm>

É, então, esta dura experiência cultural e política que encaminhou o criador à fundação *La Pocha Nostra*¹, anos mais tarde. Oficialmente é uma organização sem fins lucrativos que tem como pano de fundo três aspectos fundamentais: a performance; a pedagogia e o activismo.

Esta organização artística transdisciplinar assume um carácter político bastante evidente e forte, especialmente no que diz respeito ao seu país de origem: *We are committed to presenting a polycultural and diversified “America” – an internationalist, humanist, and progressive perspective which has nothing to do US unilateralism, the Bush doctrine, or the Patriot Acts* (GOMEZ-PEÑA, 2007). Reflexo das suas lutas pessoais e sociais, este colectivo de artistas continua numa luta maior por criar no seu público uma consciência activista e reflexiva sobre a sociedade. Através das suas performances/rituais, que se revelam transdisciplinares pelo uso do vídeo, música, elementos religiosos e culturais, etc., mantêm a esperança de uma transformação consciente pessoal, já que acreditam que se aprenderem a atravessar fronteiras pelo que é feito performaticamente, talvez se consiga fazê-lo numa esfera social mais ampla. É neste sentido que tentam criar em cada elemento do público um cidadão activo, capaz de responder às reais necessidades sociais, formando um carácter comunitário, de alcance multicultural.

¹ *La Pocha Nostra* é um colectivo de artistas criado em 1993, cujo fundador foi precisamente Guillermo Gomez-Peña, juntamente com Roberto Sifuentes e Nola Mariano, que permanecem ainda como o seio forte do colectivo. É, na prática, um laboratório conceptual a partir do qual nascem performances, conceitos e experiências artísticas e performativas. Actualmente, colaboram nacional e internacionalmente com outras companhias, projectos, festivais, etc., desenvolvendo os seus workshops, apresentando as suas performances e, sobretudo, divulgando a sua teoria política, social e cultural a um público que esperam transformado, criando aquilo a que chamam de comunidades efémeras. Em Portugal, têm vindo a colaborar no Festival Escrita na Paisagem, em Évora.



Fig. 5 – Rito neo-azteca. Fotografia do portfolio de 2004 de Guillermo Gomez-Peña, *Ethno-Techno*, <http://www.pochanostra.com/photo-performances/>

A performance de *La Pocha Nostra* é uma performance de humor ácido e assumidamente com uma vertente pedagógica, no sentido em que através dela são criados espaços de diálogos interdisciplinares e cujos vértices são precisamente a comunidade, a educação, a política activa, as novas tecnologias e as artes. É no momento performativo que a estética etno-tecno é experimentada pelos recursos a diversos objectos ou referências de diversas culturas. Segundo o criador, o colectivo é uma autêntica *crossover jam culture*, na qual são integrados temas da TV, cinema, rock'n roll, hip hop, jornalismo, antropologia, cultura pop, pornografia, etc..

Em 2007, as suas práticas e teorizações foram formalizadas no livro *ethno-techno*¹. Aqui são expostas sobretudo as suas perspectivas em relação à performance, a sua metodologia quer para a construção das

¹ Ethno-Tecno é o termo que é usado para definir a estética performativa e artística do criador, pelo seu carácter multicultural e transdisciplinar e que constitui ainda o título de um dos seus portfolios de foto-performance, de 2004.

performances/rituais, quer para os workshops. Deixando espaço para várias questões que ainda não têm resposta e assumindo que nunca terão, apresentam uma teoria sobre a pedagogia crítica da performance que é construída sobre uma reflexão acerca do papel do artista e do evento performativo em si e na vida de quem deles participa.

O artista vê-se como um cartógrafo, que cria mapas de territórios conceptuais, nos quais, mais importante do que localizar posições, é necessário encontrar espaços por onde se possa caminhar e experimentar sem limitações de outros territórios. A performance é como que um santuário temporário onde os artistas e teóricos de outras vertentes, se podem encontrar, sem fronteiras e sem passaporte.

Tendo como ponto de partida o corpo, a performance deve assumi-lo como uma matéria-prima, como uma tela branca é para a pintura ou um instrumento musical é para a música. O corpo é entendido por Gomez-Peña como o centro do nosso universo simbólico, onde e através do qual podemos transmitir e partilhar a nossa identidade e onde escrevemos frases sobre nós próprios deliberadamente – pelas tatuagens, piercings, bodypaint, etc. Além disto, o corpo é ainda um território ocupado, pelas referências culturais, sociais e políticas. Não há corpo sem a ocupação de um determinado valor, sem uma história, sem um país. E nesta relação de conceitos sobre o corpo, que o poder da performance é experimentado. Segundo o artista, através da performance que aqui funciona como um ritual de libertação espera-se que este território ocupado possa vir a ser descolonizado quer para o artista que dela participa e a cria, quer para o público. É a busca de um corpo com uma identidade livre, mas assumida, que torna o próprio corpo de Gomez-Peña disponível para as

suas experiências performativas, pela exploração da relação de vários elementos simbólicos, que vão desde o religioso ao sexual, e conceder ao seu público as mesmas possibilidades. Neste sentido e ao contrário das afirmações de Stelarc, o corpo não é obsoleto. É fundamental, indispensável e insubstituível. Não é possível haver uma performance realmente eficaz sem a presença real. Mesmo ao observarmos o trabalho de Stelarc, *The third hand* ou *Ear on arm*, depressa nos centramos na pessoa e no corpo do artista, mais do que na máquina (GOMEZ-PEÑA, 2007). A obra de Orlan ou de Gina Pane valem pela presença e apresentação do corpo, independentemente da forma como é usado. O que é relevante para o cyberpunk chicano é a importância do valor que tem inevitavelmente de ser concedida à presença do corpo, já que toda a nossa identidade é incorporada.

Além disto, a performance é vista ainda como um *kit* de sobrevivência da identidade. Numa proposta de reversão da antropologia, no sentido em que se deve marginalizar a cultura dominante e tratá-la como exótica (idem), a nossa identidade não pode ser assumida como uma camisa de forças. Para este chicano, que passou por diversas experiências na tentativa de se definir como cidadão, sem perder a sua identidade, sem abdicar e sem perder o respeito merecido pela sua cultura desde que chegou aos Estados Unidos, é importante e absolutamente legítimo reinventarmo-nos, porque na verdade há em nós múltiplas identidades à espera de serem assumidas ou, pelo menos, experimentadas.

A sua função enquanto performer, é permitir que a relação entre estes aspectos sejam incorporados no público através da performance, de forma a que quase não haja separação entre ambas. O objectivo não é que se goste ou

não, nem tampouco que se compreenda a performance, mas que seja criada na mente de cada uma consciência a curto ou a longo prazo da sua própria identidade. Esta é uma questão que nos remete para os capítulos anteriores, quando se fala da eficácia vs entretenimento. Para a performance artística contemporânea em geral, e em especial para Gomez-Peña, o relevante da prática não é agradar ao público, oferecendo um bom momento. É antes a sua eficácia, manifesta pela forma como o público sai de cada um desses momentos a um nível de consciência individual e, depois, social/cultural. Assim, em cada performance é concedido ao próprio público a oportunidade de experimentar com os performers múltiplas situações que os orientam para esta mesma reflexão sobre a sua identidade. São criadas situações nas quais as distâncias que afastam os performers do público, a arte da vida, o *eu* do *outro*, se tornam pouco claras, sendo que é a partir deste ponto que podem começar a surgir as mais importantes questões, sem que, no entanto, se esperem respostas. O mais importante, aqui, é precisamente o nível de reflexão que o público leva para casa:

(...) “my job is to open the Pandora’s box of our times – smack in the middle of the gallery, the theatre, the street, or in the front of the vídeo camera – and let the demons loose. Others that are better trained – the activists and the academics – will have to deal with them, fight them, domesticate them, or attempt to explain them.”

(idem)

Pocha Live é uma performance realizada pelo colectivo de artistas que nos esclarece acerca das suas práticas. Nesta performance híbrida, é criado um ambiente etno-tecno não só pelos elementos e imagens criadas – música ao

vivo ou gravada, projecção de vídeo, fumo, luz, figurinos antigos e étnicos, objectos etnokitsch –, mas também pela presença dos performers que apresentam os seus corpos bastante ornamentados, situados entre “specimens” from na endangered tribe or “border saints” from a persecuted religion (idem). Estes, oferecem-se ao público durante três a quatro horas com as suas identidades criadas. Entre elas temos o ethnocyborg que é composto por ¼ de esterótipo, ¼ da projecção do público, ¼ de artefactos estéticos e ¼ de um monstro pessoal ou social. Dispostos em plataformas colocadas em diferentes níveis no espaço e de diferentes tamanhos, estes *artificial savages*, iniciam, então, aquilo a que equiparam de museu vivo interactivo.

Como nos esclarece Gomez-Peña (2007), esta performance é dividida em três partes. Na primeira parte, que pode levar cerca de uma hora, o público entra no espaço e é-lhe proposta uma experiência voyeurística, durante a qual as plataformas se transformam em palco, criando os performers presentes uma espécie de *tableaux vivant*. Debaixo de um imaginário político, religioso, da cultura pop e da teatralização da sexualidade, o público é livre de andar, parar, sair ou permanecer. No seu ritmo, à sua vontade. Na segunda parte, os elementos do público são convidados a interagir com os performers, sendo-lhes dada a oportunidade de tocar nos performers, cheirá-los, usá-los como objectos ou bonecos humanos, fazendo lembrar a performance *Rythm 0*, de Marina Abramovic, sem no entanto a violência e os riscos corridos. O público percorre livremente todo o espaço da performance, por onde vai encontrando diferentes propostas de experimentação, quer com os performers, quer com os objectos dispostos, naquilo a que se deu o nome de jogos performativos extremos. É nestes espaços de criação étnica temporária, que o público

participante pode ainda despir-se e simular (é simbólico, sendo que nunca se concretizam actos sexuais reais) as suas fantasias sexuais inter-raciais (idem). Cada um é livre de participar ou não, sendo que não há espaço para julgamentos. E isto constitui em si uma proposta ao público de interacção social. Como nos afirma o criador (2007), *Challenging the audience to choose whether or not to participate in this or that performance game means it becomes necessary for them to exercise their civic muscles and political intelligence*. Já na terceira parte da performance, há um encontro directo com o público, sendo criadas situações nas quais o público e os performers actuam de forma absolutamente livre e imprevisível. Aqui é o ponto mais perigoso a nível performativo uma vez que os criadores perdem o total controlo do que acontece. É um risco assumido, mas constitui seguramente a melhor parte de toda a performance: *we often find that post-colonial demons are dancing all around us*. É, então, este o momento de libertação, de passagem para um outro estado. Um estado de consciência e o tempo em que a reflexão sobre a multiculturalidade e a aceitação de novas identidades são experimentadas. Em Gomez-Peña, permanece a esperança que o processo de reflexão a longo prazo aconteça na mente do público, pelo que pôde experimentar neste tempo. Na verdade, funciona como uma espaço cerimonial de reflexão sobre as atitudes perante outras culturas, na esperança que isso traga repercussões primeiro individuais e depois comunitárias.

“Let's cross each other's borders and see what happens.'
It is precisely in these raw interstices of
tolerance/intolerance where we can really further a

dialogue on intercultural relations, instead of pretending that hollow gestures of sympathy and 'empathy' can transform human condition overnight. (...) We strongly believe that performance furthers dialogue by creating various pathways, trajectories and unsuspected intersections which are mostly discovered/learned through the body and later circulated through language and action.”

(idem)

Assim, as performances/rituais de Gomez-Peña pretendem estabelecer em primeiro lugar um diálogo entre o artista e o público, entre o público e a comunidade e, por fim, entre a comunidade e uma outra imaginada, que fica no campo da utopia. Não se pretende que estas performers alcancem repercussões políticas ou sociais imediatas, mas o foco é que através delas cada um possa ser transformado e, por tal acontecer, tornar-se num cidadão activo, que questiona e reflecte. É este o carácter pedagógico de *La Pocha Nostra*, cujas teorias se pretendem que sejam aplicadas ou estudadas em aulas, laboratórios artísticos, museus, teatros, ruas, no ciberespaço, etc..

Como pudemos ver em capítulos anteriores, com Erika Fischer-Lichte, a construção de comunidade através da performance é na verdade efémera e talvez fique no campo da utopia. Mas há uma consciência comum que permanece naqueles que dela participam. E há, além disto, uma transformação individual, passando cada um de um estado para outro, como nos tradicionais ritos de passagem. Gomez-Peña tem plena consciência disso e afirma mesmo que o seu público é colocado naquele estado de liminaridade, que o leva a uma nova identidade social (2007).

Este iconoclasta, videasta, performer, cyberpunk, sem dúvida que se encontra entre um dos principais praticantes do ritual performativo contemporâneo, identificando-se como um xamã consciente e como um chicano louco.

IV. O CASO PORTUGUÊS DE MADALENA VICTORINO

1. PARA UMA ARTE COMUNITÁRIA

As artes são uma forma de alimento que não deve ser negligenciado quando pensamos que são como um fogo que aquece, que sensibiliza e ilumina a mente.

Madalena Victorino

Madalena Victorino, coreógrafa e professora, nasceu em Lisboa em 1956. A sua relação com a dança começou bem cedo, quando em cima de uma mesa da sala de aula coordenou todos os seus colegas, naquela que viria a ser a sua primeira aula de dança. Porque queria que todos cantassem e dançassem consigo.

Aos dezassete anos e sem nunca ter feito dança, a jovem iniciou os seus primeiros estudos na área, idade invulgar para se iniciar um percurso artístico deste género. E esta jovem foi para Londres, onde o seu percurso e a sua identidade artística começam a ser traçados. Entre 1975 e 1977, estudou dança contemporânea na London Contemporary Dance School, no The Place, e já em 1980 licenciou-se em pedagogia da dança, na Universidade de Londres, Goldsmith's College / Laban Centre for Movement and Dance. Mais

tarde, conclui o curso de mestrado ligado às relações da educação com as artes.

Hoje, a sua prática profissional pode ser definida em três vertentes: a criação; a educação e a dança. São três aspectos que, analisando todo o percurso histórico¹ de Madalena, são impossíveis de dissociar. Porque ora se cruzam no tempo, ora nos conceitos, ora nas práticas coreográficas ou pedagógicas.

Para entendermos então este percurso, voltamos ao momento em que a coreógrafa chega a Portugal, com tantas experiências e aprendizagens na bagagem, ou no corpo. Madalena começa, assim, a leccionar dança no Atneu, juntamente com os seus antigos professores de ginástica, iniciando aqui um projecto que durou dez anos: o Atelier Profissional de Coreografia para Não-profissionais. Neste projecto, Madalena pôde já colocar em prática o que tinha trazido de Londres e, em especial, com Laban. Com alunos das mais diversas áreas profissionais – entre enfermeiros, advogados, empregados de balcão – desmistificou a dança e concedeu a estes não profissionais a oportunidade de a experimentar, não de uma forma exclusivamente técnica, mas que desse espaço para cada um a conhecer, livremente. Aqui, a dança é o movimento humano, transfigurado, mas sempre transposto para o campo da estética. Eram experimentadas e aprendidas as várias linhas da dança contemporânea e, com isto, podiam criar juntos. Duas vezes por semana, encontravam-se numa *atmosfera livre e criativa* (FAZENDA, 1997), para momentos de exploração, criação, que resultaram em alguns espectáculos. *Queda num Lugar Imaginado*, em 1988, foi um deles e um dos primeiros. Criado para a

¹ Segue em anexo um quadro cronológico do percurso de Madalena Victorino, com as suas principais actividades, distinguindo as várias vertentes.

Quinta Maria Gil, na Lourinhã, este espectáculo marcou o início de algum ponto marcante para a história da dança em Portugal. Madalena Victorino, mostrou-se já mais interessada nas pessoas que compunham as coreografias, nos lugares, nos espaços, do que com a formalidade da dança teatral ou com os corpos minuciosamente treinados dos bailarinos.

O seu trabalho coreográfico foi sendo sempre acompanhado pela outra vertente, a educação. Nos anos 80, começou a leccionar também na Escola Superior de Dança e na Escola Superior de Teatro e Cinema e em 1990 é co-fundadora de uma instituição que ainda hoje é um marco importantíssimo para a dança em Portugal, o Fórum Dança. Em '96, inicia outro projecto de destaque no panorama das artes performativas em Portugal, na relação que estas estabelecem com a comunidade. No CCB, torna-se assessora para a Área de Pedagogia e Animação. Na verdade, Madalena veio trazer uma nova prática a este género de serviços educativos, juntando artistas, comunidades locais, práticas performativas debaixo de uma exigência estética e artística que pouco se via (e julgo que nunca mais se viu) nestes serviços, que normalmente se fecham em actividades que carecem de uma expansão no que respeita ao público e às práticas em si.

É durante este período que Madalena Victorino se torna directora artística do projecto europeu de Artes do Espectáculo para um Público Jovem, juntamente com Giacomo Scalisi - o festival *Percursos* (2002-2004), para o qual o CCB funcionou como um trampolim para o país. Foi um projecto que, além de Lisboa, levou artistas a cidades como Viseu, Évora e Coimbra, para trabalharem com as comunidades locais, em especial, para um público de crianças e adolescentes. Esta descentralização das artes foi fundamental e

reflecte precisamente o carácter democrático da coreógrafa, para quem as artes funcionam como um enriquecimento da identidade, do carácter e da personalidade de cada um. Este projecto ganhou a Menção Honrosa dos Críticos de Teatro.

Lê-se, num manifesto de louvor ao seu trabalho, aquando da sua saída do CCB:

“De uma enorme generosidade, sempre disponível para apoiar projectos alheios, tem uma capacidade invulgar de aceitar e transformar a realidade, envolvendo-se empenhadamente em grandes desafios. Há 12 anos aceitou o convite para trabalhar num departamento com uma designação que abomina - Pedagogia e Animação- e que, segundo ela, é aquele que "as pessoas têm a mania de dar a tudo o que tenha a ver com crianças". Rapidamente o transformou num espaço de relação intensa das crianças e jovens com a Arte Contemporânea e, por via desta, com a vida e com a aprendizagem mais profunda que é a constituição do cidadão: o indivíduo com saber e capacidade de intervenção na realidade que o cerca.

Todo o seu trabalho, desde a criação à programação, enraíza numa visão profundamente democratizante da Dança e da Arte, tendo em vista um desenvolvimento individual e colectivo da sociedade. É esta visão aliada a uma imensa capacidade de gerar dinâmicas a vários níveis - junto dos seus alunos, no seio da comunidade artística, no seio das estruturas independentes, no seio de uma instituição pesada como o Centro Cultural de Belém - que explica o trabalho único e de inestimável valor que Madalena Victorino tem oferecido a um país (sempre) demasiado pequenininho para as pessoas da sua estatura.

A Madalena Victorino deixou de caber no CCB e demitiu-se.

O CCB perde assim a sua alma cortando irremediavelmente as pontes de proximidade com as pessoas. É uma grande perda para um país. Perda sobretudo para os que, arredados dos circuitos culturais

de qualidade, carecem de pessoas sábias que abram portas.”

CENTA, *Manifesto colectivo de louvor à coreógrafa
Madalena Victorino*, in

<<http://www.petitiononline.com/MadVict/>> (acesso a Maio, 2012)

Numa entrevista aberta (encontra no anexo 3 desta dissertação) que tive oportunidade de lhe realizar, no âmbito desta dissertação, fiquei impressionada com a generosidade, humanidade e excelência com que desenvolve os seus projectos. No dia sete de Abril de 2011, pude sentar-me com Madalena, à beira do rio Tejo, em frente ao Teatro Camões. Tinha acabado um ensaio para o espectáculo que estaria prestes a estrear, *Uma coisa em forma de assim*, no qual participavam outros coreógrafos portugueses, acompanhados por aquele inesquecível pianista que nos deixou recentemente, Bernardo Sasseti. Pude entender nesse momento que a dança de Madalena é tão grande que cabe em qualquer espaço. E que qualquer espaço é especial e único para ela. Confesso que em certos momentos me deixei impressionar pelas palavras tão sinceras e tão cheias de amor, do amor que faz gostar da dança e das pessoas. Saliento aqui os aspectos fundamentais dessa conversa (entrevista), acompanhados pelas referências necessárias para a compreensão do seu trabalho e, em especial, no que respeita ao seu trabalho com a comunidade.

1.1 Os processos

A nível de criação, os trabalhos de Madalena podem dividir-se em dois grandes grupos – o trabalho com e para a comunidade e o trabalho teatral.

A nível do trabalho comunitário, têm sido muitos os projectos para os quais é convidada para coreografar. Muitos deles funcionam como uma aproximação da dança a uma determinada comunidade local, sendo que cada coreografia é adaptada à realidade local dessa comunidade. Assim, os processos de criação variam bastante de projecto para projecto. A “fórmula mágica” da coreografia de Madalena Victorino adapta-se, no sentido de ir ao encontro das necessidades e, sobretudo, das características de determinado local.

Caruma, o primeiro trabalho coreográfico depois de Madalena sair do CCB e realizado a convite da Companhia Instável, a coreógrafa juntou a cinco bailarinos cerca de cinquenta participantes, de todas as idades, num espectáculo de teatro, dança e música. O processo de criação parte da coreógrafa, naturalmente, mas conta com a participação numa primeira fase dos bailarinos com que se envolvem no projecto e, mais tarde com o que os locais vão oferecendo ao espectáculo. E este espectáculo em particular parte de coisas simples, de ideias ou elementos do quotidiano. Aqui partiu da caruma e a caruma que preenchia o chão do teatro foi ela toda trazida pelos intérpretes profissionais que Madalena levou para um espaço onde estes pudessem entrar em contacto com a energia, com os cheiros, a atmosfera da própria caruma. Madalena Victorino considera que as pequenas coisas, as imperfeições, podem

ser ricas ao ponto de se tornarem como que o *leitmotiv* de todo o processo criativo. E este é só um exemplo daqueles que são quase sempre os pontos de partida das coreografias. Como afirma na entrevista realizada:

“O meu trabalho é quase todo feito com nada, de coisas de uma simplicidade enorme que aparecem ali e que ganham um valor grande; esse nada depois fica muito. Prefiro trabalhar dessa maneira. Partir das coisas pequenas e não partir de uma ideia de grande formulação, de grande pretensiosismo. Sair do chão, da terra, coisas pequenas, uma preocupação, uma pequena história, uma imagem de um burro com uma mulher em cima a andar.”

Assim, depois do projecto proposto, Madalena começa numa pesquisa sobre o tema da coreografia. E vai para junto dessas comunidades. Com os profissionais. Porque é sempre um trabalho em co-criação, a colaboração dos bailarinos e dos músicos com quem trabalha é fundamental. Não chega com respostas ou com soluções. Chega com questões e permite que se encontrem percursos. Aconteceu em *Caruma*, aconteceu em *Vale*, e em muitos outros projectos menos mediatizados, mas que contaram com esta metodologia. Este trabalho de pesquisa do território sobre o qual vai assentar a coreografia é essencial para o desenvolvimento do projecto e para a comunidade local.

Em *Vale*, espectáculo integrado no projecto Artemrede, e que foi projectado para decorrer em 18 teatros da região de Lisboa e Vale do Tejo, o processo foi semelhante. A coreógrafa, juntamente com os seis bailarinos, dirige-se todas as quartas-feiras para uma determinada localidade e para, juntamente com os

participantes locais, selecionados um mês antes, levantarem o espectáculo que seria apresentado ao sábado e ao domingo. Juntos, transformam os elementos característicos daquela região estética e artisticamente, concedendo aos locais a oportunidade de, mais que subir ao palco, a participar num projecto que também é seu e é para os seus.

O que me parece bastante relevante em todo o processo criativo com as comunidades é que Madalena Victorino não perde a dança nos temas. É coreógrafa e os espectáculos mostram isso mesmo. Não são documentários. São espectáculos de dança. Onde se dança e se vê dança, mesmo que não se conheçam as técnicas. São corpos que prolongam uma realidade local, bem conhecida do público presente em cada teatro, num nível artístico de excelência e de um tremendo respeito pela dança e pelas pessoas. Poderíamos esperar que corpos não treinados para a dança, diminuíssem a qualidade do espectáculo, mas Madalena consegue elaborar uma extensão do corpo de cada um, tornando todo o processo numa experiência memorável e transformadora.

Com os trabalhos de dança teatral com profissionais da dança, o processo mantém-se semelhante, concedendo sempre aos bailarinos um lugar de criatividade e de exploração pessoal, em grupo. Madalena Victorino não prescinde do respeito pela individualidade de cada um, não se sobrepondo ao estatuto de coreógrafa, mas criando sempre um ambiente de confiança criativa, que resulta sempre nas co-criações, bem como em espectáculos nos quais os bailarinos encontram espaço para eles próprios.

1.2 Os espaços

Tal como os processos, os espaços na coreografia de Madalena Victorino variam de projecto para projecto. Como já tivemos oportunidade de perceber, desde o início da sua carreira coreográfica em Portugal, Madalena não tem qualquer reserva em transportar a sua dança para fora dos espaços convencionais, sendo esta uma das suas grandes marcas artísticas.

Os primeiros espectáculos que realizou, *Queda num lugar imaginado*, realizado para a Quinta Marta Gil, ou *Torrefacção*, numa antiga fábrica são exemplos de como as suas coreografias colocam o corpo num lugar fora do convencional da dança, deixando-o explorar, interiorizar e adaptar-se ao real de cada espaço onde é efectivamente enquadrado. Sempre atenta ao corpo e às suas relações de uns com os outros e com o espaço, algo que também aprendeu com Laban, a coreógrafa, coloca os intérpretes numa situação de dança muito próxima da realidade quotidiana desses espaço, mas sempre numa prática de cariz estético e artístico. Em *Contrabando*, por exemplo, a performance foi apresentada em casas de pessoas comuns. Realizado em aldeias do Minho, para a Companhia Comédias do Minho, a coreógrafa invadiu o quotidiano dos habitantes dessas aldeias, construindo com elas e através de processos de integração comunitária performances pouco convencionais:

“No Minho, fiz um trabalho que se chama *Contrabando*, o ano passado, com as comédias do Minho e com pessoas

das aldeias e dos lugares do vale do Minho e eu aí fiz um projeto de criar espetáculos para dentro da casa das pessoas. Daquelas pessoas que ainda têm os animais por baixo, têm casas na tradição minhota, que têm uma lógica própria e que se transformam, naquele projeto, em verdadeiros teatros. É a dona da casa que convida as suas vizinhas, os seus amigos e família para vir ver um espetáculo em sua casa, que é feito da sua própria vida. Portanto, às vezes, é isso, outras vezes é uma fábrica ou o que for...”

Assim, podemos ver que, sob processos de criação semelhantes e tendo sempre em vista a comunidade, quer para espetáculos a serem apresentados em teatros (como os casos anteriormente referidos de *Caruma* ou *Vale*), quer para outros pensados para espaços não convencionais, a relação que estabelece com o lugar comunitário/social é fundamental. Transportar para a coreografia ou outro género performativo as características do espaço social que representa é o que mais prevalece. E o que gosta de fazer é precisamente trabalhar em espaços que tenham histórias para contar, como fábricas, hospitais, florestas, etc., donde possa retirar o conteúdo e transformá-lo em dança.

O espaço da performance e da coreografia é, então, em grande parte dos casos uma representação do espaço social. Os lugares, carregados de histórias, tradições, de pessoas, são colocados em cena, sem qualquer tipo de juízo de valor ou crítica. A dança é a dança do lugar. E o lugar é posto a dançar.

1.3 Os intérpretes

Os processos criativos em Madalena Victorino, para além de dependerem de cada projecto proposto, partem sempre do elementar e daquilo que cada lugar tem para oferecer, como já vimos. E o que cada comunidade tem para oferecer são, naturalmente, também as suas gentes. É por isto que a questão dos intérpretes nas suas criações é tão importante.

Sempre dependendo do projecto, os intérpretes variam sempre de coreografia, para coreografia. Um denominador comum para os que são realizados com comunidades locais, é o facto de Madalena Victorino se fazer acompanhar sempre de um grupo de profissionais. No entanto, estes elementos estão sempre em minoria. Em *Caruma*, por exemplo, eram cinco bailarinos para cerca de cinquenta participantes locais. Em *Vale*, como já foi referido, eram cinco bailarinos para outros cinquenta locais. Isto revela-nos não só a importância que é conferida à comunidade, mas também a perspectiva conceptual da dança para a coreógrafa.

O que realmente conta não são bailarinos com uma técnica de excelência, mas mais que sejam generosos, democraticamente fortes, capazes de respeitar os corpos dos outros, que não se mexem como os seus. Segundo a coreógrafa, a dança pode tornar os bailarinos em pessoas demasiado narcísicas, centradas demasiado no seu corpo, no seu movimento, o que em realidades como esta que lhes propõe podia ser absolutamente destrutivo. Quando lhe pergunto o que interessa num bailarino, Madalena responde que “gostem das pessoas”,

que saibam amar e, assim como ela aceita o movimento dos outros como é e como sabem fazer, que eles também o façam. Porque há uma distinção inevitável entre estes dois tipos de corpos: “o corpo preparado do bailarino e o corpo preparado da vida”, sendo que o que é maravilhosamente bem conseguido com as coreografias de Madalena é que ambos se encontram, num espaço, e convivem juntos, comunicando, ligando-se uns aos outros.

Aos bailarinos pede-se que dancem e que sejam generosos. Aos não profissionais, pede-se que sejam eles próprios: *As pessoas que dançam nestas peças podem ter o corpo que quiserem, porque são elas a movimentarem-se e quando são elas, movimentam-se bem!* Esta defesa e protecção, manifestas através de uma boa dose de respeito e humanidade, tornam os projectos de Madalena Victorino numa experiência única de encontro com arte e, em especial, com a dança. É neste momento que as pessoas se podem sentir livres, encontrarem-se com elas mesmas e com os seus corpos. Descobrirem quem são, individualmente e comunitariamente. Um dos participantes do espectáculo *Vale* que nunca saiu da minha memória foi o Sr. Ribeiro. E o sr. Ribeiro tinha algumas limitações motoras. “Porque a idade não perdoa” e o corpo “já não se desenrasca”. Madalena, com um sorriso, responde: *desenrasca sempre*. Este respeito pelas limitações ou pelas imperfeições como chega algumas vezes a dizer, transformam as pessoas, as comunidades e aproximam-nas da arte.

Abdicar da componente artisticamente e tecnicamente perfeita, em favor da identidade de cada uma é um risco que Madalena Victorino corre sempre que aceita um novo projecto de arte comunitária. Valorizar as pessoas, os movimentos simples, o quotidiano acima da técnica podiam tornar os

espectáculos da coreógrafa artisticamente fracos. E é por isto que foi chamada de não-coreógrafa. Mas é esta “apreciação estética do quotidiano”, transportada para o palco com uma competência artística impossível de negar, com intérpretes de todas as idades e todos os backgrounds, que tornam Madalena Victorino numa das mais relevantes criadoras portuguesas.

2. O ritual performativo em Madalena Victorino

Essa transformação a mim chega-me.
Madalena Victorino

A título conclusivo deste capítulo, gostaria de resumir os aspectos essenciais que tornam o trabalho de Madalena Victorino pertinente para esta dissertação, sobretudo no que respeita ao tema de uma “arte comunitária”, que é feita com e para as comunidades locais. Para Madalena o que interessa nos projectos que tem vindo a aceitar, não é que os participantes não profissionais tenham uma experiência isolada de dança, mas que cada um dos elementos que deles participa seja transformado a partir da dança. Madalena Victorino, trabalha então sobre uma perspectiva da performance com um poder transformador, o que, de resto, tem vindo a ser desenvolvido neste documento e tem sido, igualmente, uma característica unificadora das artistas aqui referenciados. Tanto para a portuguesa, como para os internacionais, o foco não é que se suba a um palco, se tenha uma experiência como performer ou intervenha criativamente, o mais relevante, a esperança para estes artistas contemporâneos, é antes aquilo que vem depois da performance, o que ficou em cada um e o que cada um faz com aquilo com que ficou.

Madalena Victorino é uma coreógrafa à margem. Não é para as elites. É muitas vezes sugerido o elogio ao seu trabalho como professora ou programadora, mas quando a crítica da dança chega aos seus espectáculos, estes são algumas vezes considerados artisticamente fracos. Na minha opinião, é precisamente pelo facto de ser uma óptima professora e uma óptima

programadora e por valorizar tanto as pessoas com quem trabalha, que, quando num projecto só, tudo isto é colocado numa performance, pode parecer fraco. Mas não é. Porque mais importante que isso, é o facto de ser eficaz. E confere às suas coreografias uma componente de eficácia, que poucos coreógrafos arriscam em desenvolver. Não estar seguro pela boa execução técnica dos bailarinos, ou não depender dela, em prol de uma forte transformação comunitária e individual, parece-me que está muito mais próximo das grandes obras, do que uma coreografia que apenas revela corpos que se conhecem e se dominam.

O género de Madalena ainda está por definir. Porque a coreógrafa se assume como tal e porque a sua dança se permite a ir onde poucos vão. E o facto de ir e levar consigo tantas comunidades, tantas pessoas, faz com que a dança cresça em cada um, e com que cada um se transforme, numa descoberta de si e dos seus. E quando a projecto acaba...

“Eu acho que não acaba. As coisas não acabam. Nós vamos morrer e não acabamos, nós transformamo-nos e o nosso trabalho, o nosso legado, o que fizemos, os filhos que tivemos o que se construiu é tudo transformado. Não acredito que as coisas acabem assim. Transformam-se. As pessoas vivem estas experiências bastante intensas, não as vão esquecer, elas sedimentam no seu íntimo como qualquer coisa que agora faz parte delas e que as transforma. Essa transformação a mim chega-me.”

V. CONCLUSÃO

IV. CONCLUSÃO

Pensar na relação entre performance e ritual é, por si só, um exercício antigo. Tão antigo quanto a origem do teatro, da dança ou da música. Mas estabelecer as relações performativas entre ambos no contexto artístico contemporâneo, remete-nos para uma reflexão que seja capaz de elevar os conceitos além de si mesmos, numa perspectiva prática que, corajosa e humildemente, acompanhe as mais diversas e criativas linhas performativas que se fazem notar hoje e nos últimos anos.

Uma das características mais fortes e marcantes da performance contemporânea está ligada precisamente com a relação que se passou a estabelecer no domínio do espaço do público e do espaço da performance representada. O evento performativo, no qual o artista se propõe a trair a convenção da ficção, passou para a apresentação, ou seja, o actor em cena já não representa a personagem da literatura da qual fazia parte integrante, mas antes apresenta-se a si mesmo, no meio de acções performativas que revelam, narrativamente ou não, o objecto da respectiva performance, em espaços e tempos que igualmente abandonam a convenção ficcional. Auslander (2006),

num capítulo dedicado ao estudo de Michael Fried³¹, salienta precisamente um dos pontos fulcrais da performance contemporânea: o factor presença por oposição ao factor teatral. Ora, isto aplicar-se-á tanto ao teatro como à dança. A dança desceu do palco do teatro para uma aproximação do público, para um partilhar, mais do que o espaço, da essência humana e responder, ou pelo menos confrontar com questões, as práticas artísticas, ao mesmo tempo que se confronta o próprio agir performativo.

Uma vez que os Estudos da Performance pretendem incluir as práticas artísticas contemporâneas, sejam quais forem as suas tendências mais específicas quer a nível de conceito quer a nível da estética, um dos aspectos mais característicos foi a relação entre o artista e o público, o quebrar na quarta parede e a introdução de novo conceito que passaria a estar presente desde então.

A forma como a performance contemporânea é explorada pelas mais diversificadas estéticas e conceitos não é superior aos pontos comuns que a unifica: este contacto directo com o público; a apresentação vs representação; o foco no corpo e na presença. Estes três factores que considere essenciais para a compreensão da performatividade contemporânea, juntos, levam-nos para outro ponto que é, precisamente, a questão da comunidade. A performance permite um momento comunitário, de construção e edificação de uma comunidade que se pretende transformada. Não se pretende que o público observe os performers e se delicie com a estética, com o belo, com as palavras, mas que seja estrangido a uma acção, que seja motivado a uma

³¹ Auslander faz referência ao artigo *Art and Objecthood* daquele autor, publicado em 1967 no *Artforum* e no qual trata o minimalismo nas artes visuais e a performance, como dependente da presença.

intervenção pessoal ou social, que seja transformado. Pela exploração dos mais diversos temas, sem a necessidade de os teatralizar de forma aguda, o público é levado de um modo muito mais real e directo à reflexão em conjunto, à acção em conjunto, à interacção com os performers. E o que se pretende, a esperança, é precisamente aquilo que Madalena Victorino e Guillermo Gomez-Peña afirmaram: que as pessoas sejam efectivamente transformadas.

Isto tem por si só uma forte componente ritualista, na medida em que o espaço da performance (não espaço performativo, porque muitas vezes, não o é, como era o espaço teatral) é partilhado com o público. Um espaço e um tempo, tornado num evento quase comunitário, em que todos podem participar e são envolvidos directa ou indirectamente na performance. Muitas vezes e esta é característica fundamental para entendermos a performance, o público incorpora o acontecimento performativo, fazendo parte dele, alimentando-o, dando-lhe sentido, porque, muitas vezes, a performance só faz sentido com a intervenção do público. Ora, a presença de ritual não poderia ser mais óbvia, assim, como não poderia ser mais óbvio um novo traçar de caminho para novas tendências performativas. O evento performativo, que poderá aniquilar a estrutura da arte performativa concretizada até então, é assim materializado pela presença e pelo corpo, que aqui ganha um peso e autonomia como nunca antes. Como caracteriza Erika Fischer-Lichte (2008) há uma transformação da obra de arte em evento e para compreender isto é necessária uma nova abordagem e levantamento de novos critérios estéticos – uma estética do performativo. No que toca a este trabalho, abordei este evento enquanto ritual de forma a entender a medida em que o evento e a performance (ritual) têm lugar e espaço na performance contemporânea.

[NOTA FINAL – e pessoal

À medida que escrevo as últimas palavras desta dissertação, acontece, mesmo aqui ao lado, a quinta edição do Rock in Rio-Lisboa. Não posso deixar de me surpreender com a relação tão estreita que este trabalho tem com este evento – ou com este tipo de eventos. A actuação de cada uma das bandas num espaço ocupado por milhares de pessoas em cada um dos dias, faz-me pensar exactamente no poder transformativo da performance. E num público que se desloca ali, voluntariamente, na esperança de um grande evento – pessoal, acredito, através de um desenvolvimento construtivo de uma comunidade, ainda que efémera – que o marcará e transformará.

O baixista dos James intervém num português que aprendeu com a mulher portista³²:

Eu quero dizer algumas palavras sobre a situação aqui em Portugal. Eu sou inglês, mas a minha mulher é portuguesa e, então, eu tenho ideias sobre este país. Duas perguntas. Um: porquê nós temos aqui em Portugal uns velhotes que não têm dinheiro suficiente para pagar a conta da luz? Número dois: porquê, no norte especialmente, há escolas que fecham porque o governo não tem dinheiro suficiente para pagar aos professores? Nosso “coelhinho” tem os sonhos da população portuguesa nas mãos dele. Tem cuidado. É muito frágil. Boa sorte.

³² Palavras proferidas por Jim Glennie, baixista da banda, na última parte do concerto que os James deram no Rock in Rio Lisboa 2012, dia 3 de Junho.

O poder que é dado a estes músicos, enquanto performers, é imenso. A relação directa com o público confere ao baixista um estatuto político, numa esperança, semelhante à de Gomez-Peña, de resultados sociais efectivos, a começar em cada uma daquelas pessoas. Milhares de pessoas são convocadas a reflectir e a agir, numa performance de entretenimento musical.

Observar a forma como as pessoas se deixam envolver e se permitem receber o que dos performers vem é absolutamente constrangedor, neste momento. Não posso deixar de o relacionar com tudo o que escrevi, que li, que reflecti, enquanto vou assistindo a uns momentos de alguns concertos e redigindo as últimas palavras. Não posso deixar passar em vão as entrevistas que são feitas a elementos do público e ver, na cara, nas palavras, nas expressões de cada um, a transformação que ocorre através de um momento de entretenimento.

Torna-se claro que esta (feliz) coincidência temporal tem um efeito pessoal dramático, que me leva a escrever e assim concluir este trabalho. Afinal, o entretenimento também pode ser eficaz!]

VI. FONTES DOCUMENTAIS

VI. FONTES DOCUMENTAIS

- ALEXANDER, Jeffrey, GIESEN, Bernhard, MAST, Jason L. (2006), *Social Performance, Symbolic action, cultural pragmatics and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge
- AMANS, Diane (2008), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Great Britain
- APPEL, Willa, SCHECHNER, Richard (2001), *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual*, University of Cambridge, Melbourne
- AUSLANDER, Philip (2006), *From acting to performance*, Routledge, New York
- AUSTIN, John (1980), *How to do things with words*, Oxford University Press, Great Britain
- BANES, Sally (1980), *Terpsichore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Boston
- BELL, Catherine, (2009), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques, (1996), *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

- BERGHAUS, Günter (2005), *Avant-garde performance, live events and electronic technologies*, Palgrave Macmillan, New York
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies that matter*, Routledge, New York
- _____ (1997), *Excitable speech, a politics of the performative*, Routledge, New York
- CÂMARA, José Bettencourt (2005), *Expressão e contemporaneidade, a arte moderna Segundo Merleau-Ponty*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance, a critical introduction*, Routledge, New York
- CASE, Sue-Ellen & REINELT, Janelle (1991), *The performance of power*, University of Iowa Press, Iowa
- COPPET, Daniel de (1992) *Understanding Rituals*, Edited by, European association of social anthropologists, Routledge, New York
- DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix (1992), *O que é a Filosofia*, Editorial Presença, Lisboa
- DIAMOND, Elin (1996), *Performance & cultural politics*, Routledge, Great Britain
- DURKHEIM, Emile (1996), *As formas elementares da vida religiosa : o sistema totémico na Austrália*, Martins Fontes, São Paulo
- ELIADE, Mircea (1992), *O Sagrado e o Profano, a essência das religiões*, Livros do Brasil, Lisboa
- _____ (1992), *O Mito do Eterno Retorno*, Mercuryo, São Paulo
- FAZENDA, Maria José (1997), *Movimentos Presentes, aspectos da dança contemporânea em Portugal*, Livros Cotovia, Lisboa
- FISHER-LICHTE, Erika (2008), *The transformative power of performance*, Routledge, New York

- _____ (2005), *Theatre, sacrifice and ritual*, Routledge, New York
- FOSTER, Susan Leigh (1986), *Reading dancing, bodies and subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, London
- FRAZER, James George (1983), *The Golden Bough, a study in magic and religion*, Macmillan Press, London
- GILBERT, Helen, TOMPKINS, Joanne (1996), *Post-colonial drama, theory, practice, politics*, Routledge, New York
- GOLDBERG, Roselee (1996), *Performance Art*, World of Art, Singapore
- _____ (2004), *Performance live art since the 60s*, Thames & hudson, London
- GOODMAN, Lizbeth (2005), *The Routledge reader in gender and performance*, Routledge, New York
- _____ (2005), *The Routledge reader in politics and performance*, Routledge, Great Britain
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2007), *ethno-techno, writings on performance, activism, and pedagogy*, Routledge, Great Britain
- HOWELL, Anthony (2006), *The Analysis of Performance Art*, Routledge, New York
- HOLMBERG, Arthur (2004), *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge
- HUGHES-FREELAND, Felicia (2007), *Ritual, Performance, Media*, ASA Monographs 35, Routledge, New York
- HIGHWATER, Jamake (1996), *Dance, Rituals of Experience*, Oxford University Press, Oxford
- JACKSON, Shannon (2006), *Professing Performance*, Cambridge University Press, Cambridge

- JONES, Amelia, STEPHENSON, Andrew (1999), *Performing the body, performing the text*, Routledge, London
- KAYE, Nick (1994), *Posmodernism and performance*, Macmillan, Hong Kong
- KUPPERS, Petra (2007), *Community Performance, an introduction*, Routledge, New York
- LANGE, Roderyk (1975), *The Nature of Dance, an Anthropological Perspective*, Mcdonald & Evans Ltd, London
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic theatre*, Routledge, Great Britain
- LEPECKI, André (2006), *Exhausting Dance, Performance and politics of movement*, Routledge, New York
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1984), *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo
- REINELT, Janelle & ROACH, Joseph (2005), *Critical theory and performance*, The University of Michigan Press, Michigan
- RIBEIRO, António Pinto (1997), *Por exemplo, a cadeira*, Livros Cotovia, Lisboa
- ROYCE, Anya Peterson (2004), *Anthropology of the performing arts*, AltaMira Press, Lanham
- SASPORTES, José (1970), *História da Dança em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- SCHECHNER, Richard (2006), *Performance Studies, an introduction*, Routledge, New York
- SHEPHERD, Simon & WALLIS, Mick (2004), *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, Great Britain
- SMITH, William Robertson (1894), *Lectures on the Religion of the Semites*, Adam and Charles Black, London
- TURNER, Victor (1982), *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications, New York

- _____ (1988), *The anthropology of performance*, PAJ Publications, New York
- _____ (1997), *The Ritual Process, Structure and anti-structure*, Aldine de Gruyter, New York
- WILES, David (2005), *Greek Theatre Performance*, Cambridge University Press, Cambridge

WEBGRAFIA

- CENTA, *Manifesto colectivo de louvor à coreógrafa Madalena Victorino*, in <<http://www.petitiononline.com/MadVict/>> (acesso a Maio, 2012)
- Coco Fusco | Work, <<http://www.thing.net/~cocofusco/>> (acesso em Maio, 2012)
- *Entrevista a Madalena Victorino, bailarina e criadora*. MADEIRA, Carla & REIS, José, in <<http://gestaocultural.ulusofona.pt/ZonaVermelho/n8/n8entrevista1.html>> (acesso em Março 2011)
- Foundation for Community Dance, <<http://www.communitydance.org.uk/>> (acesso em Maio, 2012)
- Hermann Nitsch, das orgien mysterian theater, <<http://www.nitsch.org/index-en.html>> (acesso em Maio, 2012)
- La Pocha Nostra, <<http://www.pochanostra.com/>> (acesso em Maio de 2012)

- *Madalena Victorino, Uma Winnie que seja feliz*, Mendes, José Maria Vieira & FRAZÃO, Francisco, in http://www.artistasunidos.pt/revista/madalena_victorino.htm (acesso em Março, 2011)
- Marina film Project, <http://marinafilm.com/> (acesso em Maio, 2012)
- *Pela estrada fora*, ALMEIDA, Cláudia, in <http://www.c-e-m.org/reflexoes/007/4.htm> (acesso em Março, 2011)
- Performance Studies international, <http://psi-web.org/> (acesso em Março 2012)
- VICTORINO, Madalena (2007), *O Mundo sem Nós*. In <http://www.educacao-artistica.gov.pt/interven%C3%A7%C3%B5es/M%20Vitorino%20CNEA%202008.pdf> (acesso em Março, 2011)

VII. ANEXOS

**BREVE CRONOLOGIA DO SÉCULO XX NO MUNDO
E NAS ARTES PERFORMATIVAS**

Data	Acontecimentos no mundo	Acontecimentos no teatro e na dança
1905		Primeira escola de dança moderna de Isadora Duncan, em Berlim
1906		Morte de Ibsen
		Nasce Becket
1909		Ballets Russes em Paris
		Publicação do primeiro Manifesto Futurista, de Marinetti, no <i>Le Figaro</i> , em Paris
1911		Manifesto dos <i>Autores dramáticos Futuristas</i> , de Marinetti
1912		Nasce John Cage
		<i>Hamlet</i> , de Gordon Craig, no Teatro Artístico, Moscovo
		Morre Strindberg
1913		<i>A Sagração da Primavera</i> , de Stravinsky, em Paris
		Manifesto do <i>Teatro de variedades</i>
1914-1918	Primeira Guerra Mundial	<i>Witch dance</i> , de Mary Wigman
1915	Teoria da relatividade de Einstein	Manifesto do <i>Teatro Futurist Sintético</i> , de Marinetti

A Metamorfose, de Kafka

Fundação do Instituto Coreográfico de Munique, por Laban

1916

Cabaret Voltaire, em Zurique, Suíça

1917

Manifesto da *Dança Futurista*, de Marinetti

Ballet Parade, de Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, em Paris

1919

Nasce Merce Cunningham

Abre Bauhaus

1920

Teatro futurista aéreo, escrito em 1919, é adaptado e apresentado por Mario Scaparro

1921- Revolução Russa
30

Nasce Jacques Lecoq

1922 Mussolini sobe ao poder em Itália

O cuco Magnífico, de Meyerhold

Ballet Triádico, de Schlemmer

1923

Teatro de Meyerhold abre em Moscovo

1925

Nasce Peter Brook

1926

Satnislavski escreve *A Formação do Actor*

Marta Graham inaugura o Marta Graham Center of Contemporary Dance,

1927		Morre Isadora Duncan
1928		<i>A Ópera dos três vinténs</i> de Brecht e Kurt Weill em Berlin
		Publicação de <i>Kinetographie Laban</i> , de Laban
1929	Início da Grande Depressão – crise em Wall Street	
1932		Saída de alguns artistas da Alemanha nazi (Brecht, Piscator, entre outros)
		<i>The Green Table</i> , de Kurt Jooss
1933	Hitler lidera a Alemanha	Manifesto do <i>Teatro futurista radiofónico</i> , por Marinetti e Pino Masnata
		Transferência de alunos e docentes da Bauhaus para Black Mountain College, na Carolina do Norte
		John Martin classifica a <i>Modern Dance</i>
		Nasce Grotowski
1936	Guerra Civil em Espanha	Nasce Eugenio Barba
1937	Picasso pinta <i>Guernica</i>	Manifesto <i>O Futuro da Música</i> , de John Cage
1938		Morre Stanislavsky
		<i>O teatro e o seu duplo</i> , de Artaud
1939- 45	Segunda Guerra Mundial	Nasce Pina Bausch

		Nasce Gina Pane
1940		Execução de Meyerhold
1941	A Alemanha invade a USSR	
	Japão bombardeia Pearl Harbor	
1944		Morre Marinetti
		Primeira apresentação de Merce Cunningham com John Cage, em Nova Iorque
1945	Bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki	Nasce Mats Ek
	Fundação das Nações Unidas	
1946		NY City Ballet é estabelecido
		Nasce Stelarc
		Nasce Marina Abramovic
		Nasce Orlan
1947	(1947-90) A Guerra Fria	Actor's Studio é fundado em Nova Iorque
		Living Theatre é fundado, em Nova Iorque
1948		Morre Artaud
1949		<i>Mãe Coragem</i> , de Brecht, em Berlim
		Fundação do <i>Berliner Ensemble</i> , por Brecht
		Nasce Forsythe

- 1952** 4'33", de John Cage, em Black Mountain College, EUA
- Evento sem título*, em Black Mountain College, por Cage, Rauschenberg, Tudor, Charles Olsen, Mary Caroline Richards e Jay Watt
- 1953** Morte de Staline *Waiting for Godot*, de Becket, em Paris
- 1956** Morre Brecht
- 1958** Morre Laban
- 1959** *18 Happenings in 6 parts*, de Kaprow, em Nova Iorque
- Criação do Teatro das 13 filas, de Grotowski com Ludwik Flaszen, em Opole, Polónia
- Estreia de *Akropoli*, de Grotowski
- 1962** Formação do grupo Judson Dance Group, em Nova Iorque
- (Julho) Primeira apresentação pública do Judson Dance Group, na Judson Church
- 1963** *Terrain*, de Yvonne Rainer
- 1964** *Parades and Changes*, de Ann Halprin
- 1965** Guerra do Vietname
(1965-73) Movimento Hippie *Variations V*, de Cage com colaboração de Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor e Gordon Mumma
- Fundação do Teatro Laboratório em Varsóvia, com Grotowski

		<i>Site</i> , de Robert Morris
1966		<i>Trio A</i> , de Yvonne Rainer, na Judson Church, NI
		Morre Gordon Craig
		Morre Piscator
1967		Estreia de <i>O Príncipe Constante</i>
		Grotowski viaja pela primeira vez aos EUA, acompanhando o seu actor Ryszard Cieślak num workshop na Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque
1968	Movimento estudantil – Maio de 68	Fundação de Nuova Scena em Milão por Dario Fo
	Martin Luther King e Robert Kennedy são assassinados	Publicação de <i>Em busca de um Teatro Pobre</i> , de Grotowski
		<i>Paradise Now</i> pela Europa
		<i>RainForest</i> , de merce Cunningham
1969	Neil Amstrong é o primeiro homem a pisar a lua	Becket ganha o Prémio Nobel da Literatura
	Festival Woodstock	Estreia de <i>Apocalypsis cum Figuris</i> , de Grotowski. O Teatro Laboratório actua em Nova Iorque <i>O Príncipe Constante</i> , <i>Akropolis</i> e <i>Apocalypsis cum Figuris</i> . Fortes reacções do público
		<i>Juice</i> , de Meredith Monk

1970	Fundação do International Centre for Theatre Research, em Paris, por Peter Brook
1973 Watergate	Fundação do Wuppertal TanzTheatre
	Morre Mary Wigman
	<i>Azion Sentimentale</i> , de Gina Pane
1974 Início do movimento punk	
1976	<i>Relation in Space</i> , de Marina Abramovic
	<i>Einstein on the beach</i> , de Robert Wilson e Philip Glass
1978	<i>Café Müller</i> , de Pina Bausch
1979	Morre Kurt Jooss
1980	<i>1980 Ein Stück von Pina Bausch</i>
1982	<i>Nelken</i> , de Pina Bausch
	<i>Giselle</i> , de Mats Ek
1985	<i>Mahabharata</i> , de Peter Brook, no Festival de Avignon
1986	<i>Suz o suz e Accions</i> , de La Fura dels Baus
1989 Queda do muro de Berlim	

1990	Colapso da União Soviética	Início das performances de Orlan, <i>The Reincarnation of Saint Orlan</i>
	Fim da Guerra Fria	
	A Organização Mundial de Saúde remove a homossexualidade da lista de doenças	Morre Gina Pane
	Alargamento da internet	
1991	Guerra do Golfo	<i>Beach Birds</i> , de Merce Cunningham
		Morre Marta Graham
1992		Morre John Cage
1998		<i>Masurca Fogo</i> , de Pina Bausch
		Morre Jacques Lecoq
1999		Morre Grotowski

Quadro cronológico resumido do percurso de Madalena Victorino

Legenda

Coreografia

Pedagogia, educação e formação

Docência

Outros

Data	Coreografia/Projecto	Local	Observações
1980-até finais da década	<i>Dança na Comunidade</i> Atelier Coreográfico para Não profissionais do Ateneu	Ateneu Comercial de Lisboa, Lisboa	
1986-90	Docência da disciplina de Pedagogia e Didáctica da Dança Educacional	Escola Superior de Dança	
1988	<i>Queda num Lugar Imaginado</i> <i>Projecto Tojeira</i>	Quinta Maria Gil Vila Velha de Ródão	
1989	<i>Madeira/Matério/Materiais</i>	Museu da Água	
1990	<i>Torrefacção</i>	Torrefacção Lusitana	Intérpretes: Ana Moniz; Ana Paula Guimarães; Ana Rosa Santos; Carlos Augusto Ribeiro; Carla Fisher; Catarina Vaz Pinto; Cecília Dias; Emília Arooz; Ezequiel Santos; Fernando Honório; Francisco

	Co-fundação do Fórum Dança		Castanheira; Gil Mendo; Helena Fernandes; Inês Eliseu; Isabel Amaral e Sousa; José João Henriques; José Mendes; José Pinto Correia; Leonrado Freitas; Luísa Sabbo; Margarida Borges; Rosa Fernandes; Teresa Barracha; Margarida Pinto Coelho; Margarida Simões; Magda Aboim; Maria José Fazenda; Marta Castanheira; Patrícia Pacheco; Pedro Marques; Sandra Pacheco; Teresa Soeiro.
	<i>O Terceiro Quarto</i>	Numa casa abandonada dos anos 50	<i>Incluo os meus dados autobiográficos (...) a construção não era comunitária. Trata-se de um tema que me diz respeito, de um tema privado.</i>
1991			Foi o primeiro trabalho fora do Atelier Coreográfico e o primeiro com número reduzido de intérpretes (apenas 7, contrastando com o elevado número dos trabalhos anteriores)
1992	<i>Diário de um Desaparecido</i>		
	<i>Auto-retrato</i>	Núcleo de Apoio Coreográfico do Fórum Dança	Intérpretes: José Abreu e Pedro Oliveira
1993	<i>A Festa</i>	Jardins e Casa de Serralves	

1994	<i>Anna-Anna</i>	Encontros Acarte	Intérpretes: Aldara Bizarro; Ana Cristina Valério; Patrícia Pacheco; Paula Castro Música: Alberto Iglesias; Graham Fitkin; Kevin Volans Um espectáculo virtuoso com muitos contratempos
	Coreografia da peça de abertura do Galway Arts Festival	Irlanda	
	<i>Fotocena e Clowns</i> , com encenação de João Brites		
1995	<i>Sobreiros</i>		De volta à comunidade ou “dança útil”
	<i>Alma I</i>	Freja Festival, em Arthus, Dinamarca	O maior desafio. Um solo dançado pela coreógrafa
	<i>Alma II</i>	Danças na Cidade, Lisboa	Intérpretes: José Abreu e Paula Castro
	<i>Translations e A Disputa</i> com encenação de João Perry		
1996	<i>Sonho de uma noite de Verão</i> , com encenação de		

	João Perry		
1996-2008	Assessoria para a área de Pedagogia e Animação na Fundação Centro Cultural de Belém		
	Alma 13	ACARTE, Lisboa	
1997	Escritório		Intérprete: Lisa Hurst Voz: Margarida Marecos Música: Carlos Marecos
2000-2004	Festival Percursos, em colaboração com Giacomo Scalisi.		Este projecto obteve uma menção honrosa por parte da Associação de Críticos de Teatro e foi considerado pelo Plano Operacional de Cultura como um Projecto Exemplar na área da Programação Cultural
2001	Dias Felizes, de Samuel Beckett	Artistas Unidos, Lisboa	Encenação da peça, a convite de Jorge Silva Melo
2003	Elaboração do do programa da disciplina de Dança, para o Currículo Nacional do Ensino Básico do Ministério da Educação		
2006	Lembranças		
2006-2008	Co-coordenação do Projecto Reinserção pela Arte	Fundação Calouste Gulbenkian	

	<i>Linha de Viragem</i>	
2007	<i>Caruma</i>	Co-produção Companhia Instável, Culturgest e Teatro Nacional S. João
	<i>Contra-Bando</i>	Vale do Minho, para a companhia de Teatro As Comédias do Minho
2009	Docência de seminários inseridos na disciplina de Públicos da Cultura, do curso de pós-graduação em Programação e Gestão Cultural	Universidade Lusófona
	Docência da disciplina de Interpretação do Curso de Formação de Bailarinos	Escola Superior de Dança
	<i>Uma Carta Coreográfica</i>	
2010	<i>Vale</i>	
2011	<i>Chão</i>	
2012		

Entrevista a Madalena Vitorino

7 de Abril de 2011

Parque das Nações, Lisboa

Joana: Gostava que começássemos por falar um pouco sobre o percurso da Madalena. Começou em Londres, no Laban Center e depois veio para Portugal. O que é que trouxe consigo?

Madalena: Trouxe uma formação em dança muito virada para o ensino e a criação. O meu percurso não é tanto como uma bailarina, mas é um percurso feito de uma ligação logo bastante inicial quando comecei a estudar dança, em Londres, uma grande cidade com uma competição altíssima e eu comecei a estudar dança bastante tarde com dezassete anos só. Então aí percebi que, se calhar, o meu caminho era outro, com professores ótimos que me orientaram e guiaram e, por isso, acabei por depois fazer uma série de estudos, uma formação, em três lugares: a escola de Martha Graham, no The Place, numa primeira fase, depois para a Universidade de Londres, onde fiz o Laban Center onde fiz uma licenciatura em *pedagogia da dança*, com foco sobre a coreografia e, mais tarde, fiz um curso de mestrado ligado às relações da educação com as artes. Esse trabalho aí também se focou muito sobre a educação, dada a minha prática profissional gira em torno destas três ideias: a criação, a educação e a dança.

Joana: E depois veio para Portugal...

Madalena: ...e depois, em 1980, comecei sozinha a trabalhar em clubes de dança, que eu criava nas escolas, aulas nos ginásios ligadas aos clubes de ginástica de Lisboa: o Atneu, o Ginásio Clube, o Lisboa Ginásio são sítios onde se praticava ginástica e onde eu, a partir dos professores que tinha tido antes, eu dantes nunca tinha estudado dança, antes de chegar a Londres, tinha feito muita ginástica e natação e então esses professores dão-me nessa altura a hipótese de começar a dar aulas e focalizo-me no Atneu Comercial de Lisboa onde faço um trabalho sobre a questão da criação junto de pessoas que não

são profissionais, são leigas em dança: o *ateliê coreográfico para não profissionais*. Existiu durante dez anos e foi um sítio muito importante dos anos oitenta, por onde passaram imensos coreógrafos de agora e tanta gente: misturados de empregados de balcão, enfermeiras, advogados e pessoas de mais variada prática de vida que se misturavam, que se juntavam comigo para trabalharmos, ao fim da tarde e à noite, sobre a dança. E então era a história da dança, eram as várias linhas de movimento que havia no mundo inteiro no campo da dança contemporânea experimental e era a criação, a partir da ideia que Laban me ensinou de que a dança é movimento humano, transfigurado, transposto para o campo estético. Não é só a técnica, pode ser também outra coisa. Podemos ter uma visão da dança que vem da linha expressionista alemã e que fala daquilo que há de extraordinariamente belo e cinético, portanto de movimento na vida da pessoa, é como se houvesse coreografias aí por todo o lado, invisíveis, ou involuntariamente feitas, são depois apanhadas para o campo coreográfico e é um bocado desse território que eu começo a trabalhar e que, hoje em dia, depois de trinta anos, desenvolvi de uma maneira mais madura.

Joana: Esse trabalho com os não profissionais, considera que isso já é trabalho com a comunidade...

Madalena: Há um trabalho específico da dança teatral, que é isto que eu estou a fazer agora, aqui na Companhia Nacional. É um trabalho sobre a minha visão da dança, com bailarinos profissionais desta companhia. Às vezes, por exemplo no meu último projeto, misturei bailarinos profissionais com pessoas da rua. Já fiz isso em muitos outros projetos como *Caruma* e outros projetos passados que não tiveram visibilidade. Interessa-me muito o corpo preparado do bailarino e o corpo preparado da vida. As pessoas também têm técnicas próprias, no fundo movimentam-se no tempo e no espaço da vida, que se podem de alguma forma equacionar como danças, danças de um quotidiano ou de um lugar. Se descontextualizarmos a função daquela acção, ela passa a ser movimento puro, eu transponho-o para o campo artístico e, por isso, as pessoas que dançam nestas peças podem ter o corpo que quiserem, porque são elas a movimentar-se e quando são elas, movimentam-se bem.

Joana: Nesse sentido como é que é feita, se é feita alguma seleção, dos profissionais e dos não profissionais. O que é que interessa, por exemplo, no caso dos profissionais, quando os escolhe o que é que interessa à Madalena: a fisicalidade, interessa-lhe a interpretação?

Madalena: Depende do projeto. Uma coisa que é muitíssimo importante nos intérpretes que escolho é que sejam generosos e que sejam pessoas que queiram viver a aventura de partilhar o palco com pessoas que não são profissionais, que são leigas na dança, são intérpretes que gostem das pessoas, e que tenham essa disponibilidade, e que encontrem nesse campo de atividade interesse, genuíno e verdadeiro, porque a dança faz também com que as pessoas sejam, por vezes, bastante narcísicas e muito centradas sobre si, o que é preciso também para desenvolver um trabalho rigoroso sobre o corpo, é preciso dar muita atenção ao próprio corpo, e esse lado narcísico, por vezes, impede o interesse dessas mesmas pessoas em trabalhar com as outras: acham-nas lentas, acham-nas pouco interessantes, não têm paciência nem disponibilidade. Para mim, é muito importante...

Joana: Esse lado mais humano...

Madalena: Para mim é muito importante que os artistas que trabalham comigo estejam interessados nesse campo do humano, como diz e de aprender com isso. Aprende-se imenso, imenso! É fascinante mas é preciso gostar e querer mas não são todos os artistas que gostam desse campo. Até essa é uma escolha muito grande.

Joana: Qual é o papel, dos profissionais, por exemplo no caso do *Vale* ou do *Caruma*, para a criação? Como é que eles interferem?

Madalena: Trabalho sempre em co-criação, mesmo aqui, neste projeto, eu não chego com as soluções, chego com ideias, com perguntas, com questões. Muitos dos projetos destes últimos anos surgem enraizados em territórios. Convidam-me para fazer um trabalho para Braga, por exemplo, agora acabei um dueto inspirado na realidade da cidade de Braga e acabei por fazer um espetáculo sobre Deus, sobre o corpo e o espírito, um dueto que vai apresentar-se agora na FIFA, se Deus quiser, no dia 28 de Maio. É um trabalho

em que, de alguma maneira, o território não são só as pessoas, mas os lugares, os espaços são uma fonte muito forte de inspiração. O *Vale* foi sobre o vale do Tejo, a *Caruma* foi um trabalho que fizemos sobre a caruma, as agulhas que caem dos pinheiros que fazem um tapete no chão e andámos no meio dos pinhais e os bailarinos apanharam todos caruma, todo o cenário do espectáculo foi apanhado pelos bailarinos. O trabalho é de pesquisa que é feito comigo e com os intérpretes à volta de um determinado objeto de atenção que pode ser uma cidade, um território, pode ser uma árvore, como era o caso de *Caruma*.

Joana: ...que é o ponto de partida para a coreografia...

Madalena: Exatamente e isso é um campo de pesquisa que eu faço em conjunto com eles, a peça é nossa, pertence-nos, a nós todos. Escrevo sempre Madalena Vitorino em *co-criação com* porque sinto que há uma componente fortíssima de participação, desenvolvimento e criação de soluções para os problemas artísticos que eu crio, que me é dada pelos intérpretes com quem eu trabalho.

Joana: Como é que entra a comunidade? Os não profissionais?

Madalena: Há várias maneiras de fazer isso...

Joana: Não há uma fórmula mágica: Madalena Vitorino!

Madalena: Há uma fórmula mágica mas essa fórmula tem vários métodos, várias formulações, não estou sempre a repetir da mesma maneira, não faço uma coisa igual à outra, interessa-me muito responder a desafios. Às vezes custa-me muito, outras custa-me menos mas custar eu acho que é bom, pois é a partir do esforço de encontrar as soluções que depois se encontra a própria força e outras coisas da dança. Portanto, os participantes da vida quotidiana entram de muitas maneiras, por exemplo neste *Chão*, que é este dueto que acabei de fazer em Braga, é um espectáculo aparentemente tradicional. Também se pode passar num palácio, numa igreja dessacralizada ou numa blackbox. Mas, no fim, o público, de repente, começa. Há sete ou oito pessoas entre o público a sentir que está a ser vestido com uma túnica que desce pela cabeça abaixo das pessoas e a pessoa é como que empurrada por umas

mãos, que estão atrás para dentro do palco. A peça acaba como uma espécie de última ceia, ou seja, a peça é um dueto para uma mesa e dois bancos e as pessoas sentam-se à mesa para se alimentarem da comida, do espectáculo que é a própria dança, que é o movimento. As pessoas movimentam-se, com uma canção muito bonita que os bailarinos cantam, para comer o próprio movimento. Ninguém preparou nada, são pessoas que se deixam levar pelo espetáculo e entram dentro do espetáculo assim. Outras vezes estamos uma semana inteira a trabalhar, que é o caso do *Vale*. Agora vamos para França na próxima semana. As pessoas chegam no domingo ao teatro e já não saem dele. Só saem no domingo seguinte. É uma viagem que se faz para dentro do espetáculo, que já vai muito preparado, é um espectáculo já com uma estrutura muito sólida mas que tem aberturas dentro das quais as pessoas entram.

Joana: É um espectáculo muito português, não é?

Madalena: É e é um trabalho quase todo ele...

Joana: É como que levar um espectáculo português para fora...

Madalena: Pois, ainda não fui, é a primeira vez que o *Vale* sai. Já fizemos muitos espectáculos, dezassete teatros com o *Vale*, a correr muito bem. Vamos ver. Eu pedi também para estarem luso-descendentes, mas não sei.

Joana: Em relação ainda aos não profissionais: há pessoas de todas as idades, desde crianças...

Madalena: O *Vale* alberga todos. Este último *Vale*, aqui em Lisboa, tinha o Guilherme, um rapazinho de quatro anos e o mais velho era o Vítor que tinha sessenta e dois anos. Entre os quatro e os sessenta e dois havia de tudo: adolescentes, crianças, adultos em fase jovem ou mais maduros, pessoas quase a entrar na terceira idade, todos mesmo.

Joana: Eu lembro-me no documentário, do Sr. Ribeiro. Como é que é trabalhar com corpos que, como ele próprio diz *já não se desenrascam de forma nenhuma?*

Madalena: Desenrascam-se sempre! Há sempre uma solução. Já tivemos cadeiras dentro do palco com pessoas que ficavam tão cansadas! Fui a um

sítio, chamado Benedita, que tinha seis senhoras de oitenta e tais anos que eram lindas, lindas, lindas... esqueciam-se de tudo! Até aí tive de encontrar uma fórmula para as defender e de alguma forma para as proteger.

Joana: É preciso uma boa dose de generosidade e de muito respeito...

Madalena: Imenso respeito! Amor pelas pessoas, amor no sentido aberto, gosto, gosto. Sinto-me muito fascinada sempre pelas pessoas, pelo seu corpo, pelas diferentes fases da vida, pelas imperfeições. Claro que a perfeição é maravilhosa também, mas a imperfeição, às vezes, ainda é mais misteriosa, mais rica.

Joana: E isso depois, presumo eu, que interfira com o próprio conceito de dança. Talvez até os não profissionais de dança que trabalham consigo têm uma ideia de dança e daquele movimento e depois chegam ali ficam...

Madalena: ficam desarmados, porque eu vou à procura de coisas que é um bocadinho o que aqui acontece. O meu trabalho é quase todo feito com nada, de coisas de uma simplicidade enorme que aparecem ali e que ganham um valor grande; esse nada depois fica muito. Prefiro trabalhar dessa maneira. Partir das coisas pequenas e não partir de uma ideia de grande formulação, de grande pretensiosismo. Sair do chão, da terra, coisas pequenas, uma preocupação, uma pequena história, uma imagem de um burro com uma mulher em cima a andar. Coisas muito simples que me cativam e com as quais desenvolvo depois o trabalho.

Joana: A sensação que dá, nos trabalhos da Madalena, é que uma mulher em cima de um burro é já quase uma coreografia.

Madalena: Sim, é já uma dança entre um animal e uma pessoa.

Joana: Estamos aqui a conversar e já poderia ser um ponto de partida para uma coreografia...

Madalena: Sim, já podia ser qualquer coisa com a qual eu trabalho. É uma atenção grande àquilo que se passa. Por exemplo, se olharmos para aqui, tem um homem a varrer, de costas, uma rapariga a subir, está esta de bicicleta a passar e aqueles dois homens, a maneira como usam as mãos, a maneira

como aquele homem está a movimentar o corpo, os dois, há uma composição, há outros que estão a olhar para ali... aquela que está ali a pendurada... com isto já posso compor...

Joana: E não precisa necessariamente de um espaço teatral...

Madalena: Depende dos projetos.

Joana: Mas não tem essa necessidade do espaço...

Madalena: Depende. Geralmente são raros os projetos que eu proponho. Geralmente os projetos vêm ter comigo. O que estou a fazer é por convites. Espero. Fico à espera que do que o destino me está a querer oferecer e portanto, às vezes, há de facto um teatro magnífico que é o Camões, outras vezes são os teatros do vale do Tejo, que há teatros ótimos, teatros menos bons outros são assim muito esquisitos e eu caibo em todos. Às vezes, há só as casas das pessoas. No Minho, fiz um trabalho que se chama *Contra-bando*, o ano passado, com as comédias do Minho e com pessoas das aldeias e dos lugares do vale do Minho e eu aí fiz um projeto de criar espetáculos para dentro da casa das pessoas. daquelas pessoas que ainda têm os animais por baixo, têm casas na tradição minhota, que têm uma lógica própria e que se transformam, naquele projeto, em verdadeiros teatros. É a dona da casa que convida as suas vizinhas, os seus amigos e família para vir ver um espetáculo em sua casa, que é feito da sua própria vida. Portanto, às vezes, é isso, outras vezes é uma fábrica ou o que for...

Joana: Voltando à parte da comunidade. Tanto o *Caruma* como o *Vale* intitulam-se como arte comunitária, pelo menos era o que aparecia nos cartazes. O que é que isto significa?

Madalena: Pois...é a arte que envolve a comunidade. Às vezes, as pessoas precisam muito de rótulos e de nomes para as coisas, ficam nervosas se as coisas não têm nome. Às vezes, quero compreender as coisas a partir do seu surgimento e não, as pessoas querem logo: o que é isto, quantos passos, o que é que isso quer dizer e eu quero primeiro perceber, porque podemos chegar e descobrir coisas que não estávamos à espera...

Joana: ... e as coisas não têm de estar sempre enfiadinhas em gavetinhas: isto é arte comunitária, isto é dança...

Madalena: Mas como disse, há essa necessidade. Acho que faço espetáculos de dança onde a comunidade de facto participa muitas vezes.

Joana: E a comunidade...

Madalena: As comunidades, para mim há a comunidade das comunidades. Lá no Minho eram famílias a quem, no fundo, nós mostrámos o que é a dança contemporânea, visitando-as, à noite, em sua casa. Tudo começa com conversas à lareira e depois começamos a perguntar se podemos usar o armário do quarto, depois pede-se à neta da D. Esperança para lavar a loiça, enquanto está qualquer coisa a acontecer no fumeiro: uma história trágica com os presuntos todos e os presuntos transformam-se num espaço maravilhoso, iluminado de uma certa maneira, o forno faz o pão e sente-se o pão no espetáculo. A senhora faz o pão e, portanto, ela começa a perceber que o cheiro do pão é estético, uma coisa bela. Que as pessoas entram e transformam a atmosfera da casa e percebem que é a matéria da dança com ela a acontecer ali. É também a arte comunitária. Depois, no *Vale*, as pessoas entram para dentro do teatro e começam a ensaiar connosco e outras vezes entram diretamente dentro do espetáculo como no *Chão*. São maneiras muito diferentes que eu vou reinventando. Essa conjugação, essa relação...

Joana: Qual o objetivo? É que a comunidade suba para o palco ou para um espaço...

Madalena: Não é que ela suba ou desça, isso a mim não me importa. Às vezes deve subir porque é a natureza do projeto, outras vezes ficam no background a ver, como no Minho. As famílias que eram as donas das casas eram os frentes de casa, eram elas que recebiam o público e o fazia entrar da sua casa transformada num teatro e passavam a explicar o que era a dança, do que ela tratava, quais eram as ideias que lá estavam, como é que ela acontecia, etc. No fundo, era passar o meu discurso para eles, para a sua boca e eles aprendem sobre o que é a arte contemporânea, a partir desse método. Para mim, o que importa é que a pessoa transforme. Esta ideia de formação está

muito ligada na minha cabeça à transformação, que uma pessoa perceba para que é que a arte serve, porque é que ela é importante na sua vida e que ela pode estabelecer uma ponte ou uma escada com a sua própria pessoa e, portanto, é tornar as pessoas mais inteligentes, mais sensíveis, mais abertas a um mundo ao qual elas não têm acesso tão facilmente. Fazê-las, no fundo, cultivar-se através de um processo que é sempre também diferente.

Joana: Parece-lhe que, falando de comunidades sejam instituições, câmaras municipais ou famílias têm consciência desse potencial da arte ou em especial da dança?

Madalena: Eu acho que as pessoas, as que me convidam... agora vou para Monção, trabalhar com dez ranchos, vai ser um dos projetos do verão. É um homem da Câmara Municipal de Monção, José Rodrigues, que veio ver o *Vale*, chorou... e disse “eu quero fazer um projeto na minha terra parecido com isto” e então convida-me. Eu já comecei a meditar. Vou levar quatro bailarinos, vou levar um compositor, músicos, há imensos músicos, são cento e tal, e eles lançaram o tema: *nós queremos falar sobre a chegada do primeiro comboio a Monção, em 1915*. Então eu fui descobrir coisas sobre esse comboio, sobre essa situação, por exemplo, uma coisa que descobri é que esse comboio se chamava o *Flecha*. Então o espetáculo chama-se *Flecha*. É um momento muito importante na história daquela vila que é a sua abertura ao mundo através do comboio.

Joana: Vai também trabalhar com profissionais da dança nesse projeto...

Madalena: São quatrocentas pessoas dos ranchos, quatro bailarinos, um compositor e eu.

Joana: Fala-se da possibilidade da performance construir e transformar comunidades e fala-se da possibilidade deste ser, na verdade, uma utopia porque há a possibilidade da comunidade que é criada através da performance não sobreviver a ela. Acaba a performance, acaba aquele projeto. O que acha disto?

Madalena: Eu acho que não acaba. As coisas não acabam. Nós vamos morrer e não acabamos, nós transformamo-nos e o nosso trabalho, o nosso legado, o

que fizermos, os filhos que tivemos o que se construiu é tudo transformado. Não acredito que as coisas acabem assim. Transformam-se. As pessoas vivem estas experiências bastante intensas, não as vão esquecer, elas sedimentam-se no seu íntimo como qualquer coisa que agora faz parte delas e que as transforma. Essa transformação a mim chega-me. O que me interessa a mim é tocar as pessoas, que é uma das questões que eu me coloco: o que é que estou aqui a fazer? Mas se eu tocar uma pessoa... e isso acho que já consegui.

Joana: Já valeu a pena...

Madalena: Sim, foi sempre o que um dos meus professores, que eu admirei muito e ainda hoje... eu tive muita sorte, tive professores ótimos e ainda hoje eu faço tudo como eles me ensinaram, passaram tantos, tantos anos, ensinaram-me coisas mesmo muito importantes.

Joana: Consegue dizer o nome de alguns?

Madalena: Sim, são todos professores ingleses. Uma senhora judia, americana, que foi a primeira que conheci na escola da Martha Graham e que se chamava [indefinido]. Foi ela que, quando eu tinha dezassete anos e escrevi cartas para as escolas a dizer-lhes que tinha dezassete anos e que queria estudar dança, mas que só tinha umas brochuras, muito impessoais que eu não percebia nada o que era aquilo e esta mulher escreveu-me uma carta pessoal a dizer que *se quiseres estudar dança olha está aqui uma audição, podes vir às seis da tarde, no estúdio 1 da escola não sei quê. Estamos aqui à tua espera, eu inscrevo-te.* E eu fui. Foi uma pessoa que depois me acompanhou, que ficou muito espantada por eu ir sozinha, perdida naquele mundo que é a cidade de Londres, e ela seguiu-me sempre e foi ela que me fez perceber que tinha capacidades de comunicação boas e criativas e que devia estudar antes outra coisa, que não o tentar forçar-me para ser uma intérprete ou uma bailarina num tempo que já era tarde demais para mim, com um corpo que não era totalmente fácil, mas que tinha muitas potencialidades que ela gostava de me ajudar a concretizar e a desenvolver.

Joana: No fundo, acreditou em si, investiu em si e a Madalena acredita e investe nas comunidades.

Madalena: Ah, sim, absolutamente!

Joana: Qual é a maior esperança da Madalena em relação a uma comunidade que não morre no fim da performance, mas que é transformada...

Madalena: É a felicidade, acho que é uma coisa que eu gosto. É o prazer de estar viva, de ter um corpo, de compreender a transcendência do corpo. A dança utiliza o corpo como uma transcendência, um lugar de metamorfose e de se ultrapassar a si nos limites e nas fronteiras daquilo que ele é, porque um corpo é uma pessoa e a pessoa pode ser um transformer uma passagem que se vai, no fundo, afastando de uma banalização de si próprio e transformando o movimento, que passeia ou navega no seu corpo, como uma linguagem que depois transmite de forma aberta e transversal emoções, ideias, coisas fortes, importantes. Ensinar isso às pessoas, para mim, é muito importante. Quando elas compreendem isso, é só isso que eu quero: que elas compreendam e gostem daquilo que...

Joana: É uma descoberta da mesma, da sua própria fisicalidade, do seu próprio eu? Também é uma questão de identidade.

Madalena: Sim, as pessoas ficam muito lindas, transformam-se, ficam muito bonitas, muito contentes, muito soltas com futuro. Aparecem tristes e saem felizes. Eu sei que a dança é um ato de amor, no sentido que proporciona uma vivência do corpo e da energia, que aquece, que apaixona, a pessoa fica em estado de paixão, é o estar vivo, estar atento, estar alerta, estar presente é o que o corpo pode adquirir através da dança.

Joana: Já foi considerada uma não coreógrafa. O que é que isto quer dizer?

Madalena: Que não gostam das danças que eu faço! É um problema que eu tenho, para mim não é um problema, porque eu sou o que sou, quem gosta, gosta...

Joana: E o que é a Madalena Vitorino?

Madalena: Sou só uma mulher que gosta muito do que faz. Trabalho bastante, sou muito trabalhadora, o que faz com que eu consiga fazer muitas coisas, sou muito organizada, teve a ver com a minha educação também na escola alemã, a viver no estrangeiro, a desenvencilhar-me, ser corajosa, a não ter medo do abismo. Mas sou normalíssima, tenho imensas limitações, também dificuldades em compreender e aprender certas coisas, as tecnologias, por exemplo, mas agora já estou muito melhor, já tenho computador! No campo da dança, como não fiz no fundo uma formação formal e não apanhei aquele comboio da interpretação, há pessoas que de facto não admiram o meu trabalho por esse lado. Sou, acho que sou coreógrafa para as pessoas; não sou uma coreógrafa para a elite. Por isso, é que isto aqui é um desafio. Nesta fase eu já sou uma senhora.

Joana: E porque é coreógrafa?

Madalena: Acho que as pessoas que não gostam são aquelas que estão mais perto de um código de fazer as danças, no sentido de coreografar e eu como falho um bocadinho, estou um bocado à margem, as pessoas acham que o trabalho é frágil tecnicamente, é o que eu penso que eles pensam. Toda a gente acha que sou uma boa professora, acho que isso é unanime, fui uma ótima programadora, também parece que é unanime, a questão artística é que é um problema porque as pessoas não compreendem como posso juntar esses campos, eu misturo-os, junto-os e é aí que está a questão.

Joana: O António Pinto Ribeiro, num dos seus livros, que o seu género ainda estava por definir. Isto tem a ver com o que estamos a falar?

Madalena: Tem a ver com uma vontade muito grande de eu misturar duas coisas. Para mim dança é comunicar, é comunicação, e o ensino também é, é uma coisa que se comunica, quando o negócio do aprender e do ensinar acontece, é quando há comunicação verdadeira entre professor e aluno. Eu também estou muitíssimo interessada nisso, em relação ao público, e à ação coreográfica, como é que comunica e, portanto, eu misturo essas coisas todas.

Joana: Quando ensina, o que é que é mais importante para si transmitir a quem a está a ouvir?

Madalena: Sobre a linguagem da dança é muito importante, perceber onde é que estamos, que campo é que pisamos, quais são as referências, explicar a natureza da linguagem, do movimento, na qual eu acredito e depois é o prazer e acreditar em si próprio, em trabalhar.

Joana: A mensagem do Dia Mundial do Teatro, que aliás foi lida no teatro da Trindade no dia do *Vale* continha um forte apelo à consciência do potencial do teatro para a transformação social e comunitária. Entretanto, já sabemos que a mensagem para o dia Mundial da Dança propõe uma celebração ao vivo, nos estádios, nas praças. Se fosse a Madalena a fazer a mensagem para o Dia Mundial da Dança, no próximo dia 29, o que teria para dizer ao mundo?

Madalena: Deixe ver... é difícil... a apreciação estética do movimento do quotidiano. Estamos a ver aquela mulher ali a passar: quem é aquela mulher? Ou o que a leva a mover-se? Ou, simplesmente olhar para a saia dela com um bocadinho de vento que está e atrás há um outro plano. Portanto a apreciação estética do quotidiano é tão interessante! Estes dois homens agora aqui a passarem também...com este peso...e o outro que vai devagarinho, com ritmos diferentes. Eles vão sincronizados um...dois...um...dois...um ...dois. Acho que ensinar isso é maravilhoso porque entretém imenso, nunca mais ninguém fica sem fazer nada. Repare agora: este casal que passa aqui, como ela anda e ele, a maneira como põe o peso. Ela põe o peso de uma maneira que tem a ver com uma história física, qualquer coisa que aconteceu. Ao mesmo tempo é bonito! Ele é mais leve, ela é mais forte, os ritmos, o tempo, o peso, o espaço, o corpo são coisas que são muito importantes, que fazem parte da vida e são a matéria da própria dança. Se as pessoas às vezes olhassem, descontextualizassem, se destacassem um bocadinho aquilo que está a acontecer e observassem, apreciassem, o que há de fantástico neste jogo de relações permanentes, que nunca para, podem ter prazer. No fundo é isso: uma atenção estética à vida que nos forma bastante. E o prazer de olhar, prazer de aceitar a beleza de cada um, de ver, de descobrir a beleza de cada um, não estar preso a códigos: *tu já não és assim, já não gosto de ti.*

Joana: Isso é um dos pontos principais...

Madalena: Exato, porque isso facilita imenso a vida. Vive-se muito melhor!

Guião da entrevista a Madalena Victorino

7.Abril.2011.Lisboa

1. O PERCURSO - Formação e experiência na área

- Influência e peso da formação recebida em Londres;
- Primeiros anos em Portugal como professora e coreógrafa.

2. OS INTÉRPRETES

- Selecção de bailarinos;
- O papel dos intérpretes na criação performativa;
- Os não-profissionais e o seu papel no processo criativo.

3. OS PROCESSOS

- A relação dos espaços comunitários com as coreografias;
- O sentido de Arte Comunitária.

4. A COMUNIDADE

- A relação entre a dança e as comunidades;
- O poder e a influência dos projectos para a comunidade;
- O poder transformativo da performance comunitária.

5. A COREÓGRAFA

- O género;
- O lugar no meio artístico;
- O Dia Mundial da Dança