

**DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANÇADA, SOB A PELE DE UMA
ESCULTURA MALLEÁVEL**

***DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANSÉE, SOUS LA PEAU D'UNE SCULPTURE
MALLEABLE***

***DECOUVRETOI: PERFORMANCE-DANCED, UNDER THE SKIN OF A MALLEABLE
SCULPTURE***



Marcia ALMEIDA
Universidade de Franche-Comté
e-mail: mars.almeida@yahoo.com.br

| 1



Como referenciar este artigo

ALMEIDA, M. DeCouvreToui: Performance-Dança, sob a pele de uma escultura maleável. **Revista Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 11, n. esp. 2, e021030, 2021. e-ISSN: 2237-258X. DOI: <https://doi.org/10.30612/eduf.v11iesp.2.16487>

Submetido em: 14/05/2021

Revisões requeridas em: 11/07/2021

Aprovado em: 17/09/2021

Publicado em: 30/11/2021

RESUMO: Neste artigo eu discuto a respeito da obra DeCouvreToi apresentada no Centro de Arte 6b, em Paris, França, como parte da exposição « Em Outro Poder ». Discorro sobre o processo artístico colaborativo, realizado com a participação de três artistas: uma artista plástica, um músico e uma dançarina. Trago a reflexão a partir da experiência da obra artística e seus tecidos sensíveis. Discuto a respeito do saber dançante para a composição artística. Apresento a noção de Performance-Dançada, pensada a partir da noção de corpo com-tato da obra de arte. Para essa discussão eu trago como referencial teórico Arthur Danto, Merleau-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

PALAVRAS-CHAVE: Performance-dançada. Dança. Arte-performativa. Artes-plásticas. Processos-colaborativos.

RESUMÉ: Dans cet article, j'aborderai l'œuvre DeCouvreToi présentée au Centre d'art 6b à Paris, en France, dans le cadre de l'exposition « Em Outro Poder ». J'aborde le processus artistique réalisé en collaboration entre une artiste visuelle, un musicien et une danseuse ainsi que la réflexion à partir de l'expérience du travail artistique. Je présente également la notion de Performance-Dansée, pensée à partir de la notion de corpo com-tato da obra de arte. Pour cette discussion j'apporte comme référentiel théorique, Arthur Danto, Merleau-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

MOTS-CLES: Performance-dansée. Danse. Art-performatif. Arts-plastique. Processus-collaboratif.

| 2

ABSTRACT: In this article I will discuss the work DeCouvreToi presented at the Centre d'art 6b in Paris, France, as part of the exhibition « Em Outro Poder ». I discuss the artistic process of collaboration between a visual artist, a musician and a dancer and the reflection on the experience of the artistic work. I also present the notion of danced performance, thought from the notion of corpo com-tato da obra de arte. For this discussion I bring as theoretical referential, Arthur Danto, Merleau-Ponty, Larrosa Bondia, Heidegger, Lygia Clark.

KEYWORDS: Dance-performance. Dance. Performative-art. Plastic-art. Process-collaborative.

Introdução

A fim de introduzir a noção de performance-dançada, apresentarei primeiro a obra artística que tem como título « *DeCouvreToi* ». Essa obra é o fio condutor da reflexão que eu trago neste texto. Ela foi apresentada em duas versões. Uma na forma do que eu chamo de escultura maleável, ou seja, uma escultura que se modela segundo o movimento de quem a habita, obra concebida pela artista Alice De Almeida Monteiro, e uma outra em forma de performance-dançada. Essa segunda versão foi concebida em colaboração com três artistas, uma das artes visuais que é a própria autora da escultura maleável, uma da dança Marcia Almeida, e um da música, Marcelo Cura.

Estas duas versões da obra « *DeCouvreToi* » foram apresentadas no « Centre d'art 6b » em Paris, França como parte da exposição intitulada « *En Otro Poder*, » em março de 2021.

Trago então, uma reflexão baseada na experiência com-tato da obra « *DeCouvreToi* » e seus tecidos sensíveis que emergem de um saber dansante, inteligência necessária para a composição artística que resulta em uma Performance-Dançada, pensada a partir da noção do corpo "com-tato" da obra de arte¹.

Além disso, apresento aqui a noção de Performance-Dançada e os convido a seguir esta | 3
reflexão comigo nas seguintes linhas.

Escultura maleável – DeCouvreToi

DeCouvreToi é uma obra idealizada por Alice de Almeida Monteiro (2020), realizada à partir de fuxicos, que é um artesanato tradicional brasileiro, feito com restos de tecido. Trata-se de uma obra inacabada em constante movimento, pois a artista a completa continuamente com outros fuxicos. Às vezes mudando o tamanho do trabalho, às vezes completando os espaços vazios entre a junção de um fuxico e outro. Porque os fuxicos não são feitos em um tamanho regular. Esse movimento constante torna o trabalho conceitualmente ainda mais interessante.

Alice De Almeida Monteiro iniciou esta obra logo após os primeiros anos de sua graduação em artes visuais na Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1, em Paris, França. *DeCouvreToi* foi apresentada em alguns momentos ao longo da graduação nas instalações da universidade, e no decorrer da realização do mestrado na mesma instituição de ensino. Em março de 2021, De Almeida Monteiro, expôs a sua escultura maleável junto com três outras de

¹ "Ao utilizar a palavra com-tato, usando a preposição (com) ligado por um hífen a um substantivo (tato) estou me reportando aos sentidos que se tecem entre si para dar conta da percepção do espaço em que a pessoa habita."(ALMEIDA 2020).

suas obras , « *MADE BY YOU* », « *SUCH POWER* » et « *GONDWANA* », no *Centre d'art 6b*, em Paris, França, no contexto da exposição coletiva intitulada « *En Otro Poder* ».

Através da obra "DeCouvreToi", a artista propõe uma tecido pessoal das culturas brasileiras com as de alguns países europeus, africanos e do Oriente Médio, uma tecido esse que ela elaborou durante suas viagens.

Esta obra pode se apreciada em duas versões, uma através da escultura maleável, que foi apresentada suspensa em um cabo, de forma que os visitantes da exposição poderiam se vestir com a obra afim de vive-la, de experimentar tatilmente na pele o com-tato da obra. A outra versão foi a performance-dança.

Há uma particularidade a ser mencionada à propósito da obra « *DeCouvreToi* ». Ela pode ser vista com uma simples colcha em patchwork de fuxico, no seu estado banal, ou como uma escultura maleável, no seu estado artístico.

Não é novo perguntar o que faz com que um objeto banal se torne um objeto artístico. É por isso que vou abrir aqui um breve parêntese para evocar algumas idéias sobre este tema que sempre despertam o interesse de filósofos e contempladores. Advirto-os que não vou dar um relato histórico cronológico e linear. Ao contrário, é uma seleção de passagens escolhidas por mim para evocar os pensamentos de certos teóricos, bem como certas realizações artísticas sobre o assunto em questão.

Assim, lembremos que Aristóteles considerou que durante a contemplação uma pessoa encontra sua fonte de prazer no conhecimento de que o objeto contemplado não é real, mas uma cópia. Desta forma, seguindo a idéia de Aristóteles, não vejo como pensar DeCouvreToi como uma imitação de um objeto banal, ou seja, uma colcha em patchwork de fuxicos, uma vez que a obra não é uma cópia, mas o próprio objeto.

Anteriormente Platão considerou que a imitação implica ilusão, ou seja, que, segundo ele, a pessoa é enganada quando contempla uma cópia. Por exemplo, uma paisagem pintada. É verdade que muitos artistas consideram transpor uma paisagem para uma tela, sem considerar que existe uma percepção pessoal em cada olhar e que a paisagem nunca será contida em uma tela. Talvez pensando desta forma, que para Platão a arte é reduzida ao que ela contém (uma mera tentativa de copiar uma imagem) porque toda a maravilha que a imagem original contém é invisível na cópia.

De fato, segundo ele, a arte mimética é nefasta porque é um substituto que compensa a ausência do objeto original imitando o que não é capaz de reproduzir. Por exemplo, é preferível contemplar diretamente um pôr-do-sol do que uma pintura do pôr do sol. Melhor a coisa em si do que sua imitação. E, neste caso, concordo com ele.

Contudo, a própria arte traz sua própria subjetividade. De tal forma que a noção de "mimese" de Aristóteles não se refere a uma cópia da realidade, como Platão a entendia, mas a uma transposição. Através de um gesto artístico, objetos pré-existentes são transmutados em objetos poéticos. Isto significa que a arte poética é aquela suspensão que se situa entre o banal e o objeto artístico. Isto se aproxima mais de nosso trabalho em discussão.

É interessante notar que Kant considerou que quando atribuímos um estado estético a um objeto banal, esvaziando-o assim de sua função habitual, e neste caso me refiro ao patchwork de fuxicos, transformado em uma escultura maleável. Para ele, esta nova aparência está menos no próprio objeto. Está mais aos olhos de quem o contempla. Tem mais ligação com a origem de uma visão particular, com a própria atitude do espectador. Mas hoje também sabemos que além dos afetos que a pessoa carrega em si, e que são traduzidos pelo que ela vê, existe o conceito que o artista atribui à obra de arte.

É notável que, desde o advento da arte contemporânea, algumas obras de arte são ou assemelham-se a objetos cotidianos, como por exemplo a escultura *Fontaine* de Marcel Duchamp. Estes objetos utilitários, às vezes exibidos pelo artista sem a mínima transformação material, são objetos de arte que são visualmente indistinguíveis de objetos comuns, mas filosoficamente distintos. Isto significa que o trabalho carrega um conceito e não apenas uma aparência. Mas Kant está certo em alguns aspectos, pois nem todos os observadores têm o olho estético e, portanto, o olho não atinge a subjetividade que a arte traz. Mas vamos continuar nossa reflexão.

Vamos ver como, em 1935, em "A Origem da Obra de Arte", Heidegger discutiu longamente uma pintura de Van Gogh. A razão foi um par de sapatos, ou melhor, botas grandes, deixados no chão. O sapato é uma ferramenta e, como todas as ferramentas, é parte de um mundo construído. A natureza de uma ferramenta é que, de fato, ela nunca está sozinha, pois nenhum objeto utilitário é pensado sem sua função. A ferramenta está sempre em relação com outros objetos: assim, o martelo está em relação com as mãos e o prego, e com a madeira, a serra. E sempre em relação à possibilidade de agir. Neste sentido, o sapato, como um objeto utilitário, serve para proteger os pés e, por sua vez, os pés têm a função biológica de apoiar o corpo e a locomoção, por isso o sapato convida os pés a andar.

O que é notável, porém, nesta pintura de Van Gogh, segundo Heidegger, é que o sapato é apresentado isolado de qualquer contexto utilitário que lhe permitiria ser submetido a qualquer interpretação. Na figura em análise, não há indicação de onde estão os sapatos, se estão próximos aos pés descalços, ou se foram deixados fora de casa no caminho de casa do trabalho, etc. Os sapatos, como apresentados na obra de arte, são desprovidos de qualquer significado e

se referem apenas a si mesmos? Ou, pelo contrário, é apenas através da apresentação específica da obra de arte que os sapatos deixam de se referir a outras possibilidades utilitárias, ou seja, deixam de se referir a sapatos desgastados expressos como utensílios e começam a ter como ponto de intriga a subjetividade que ele, o sapato, carrega como uma obra artística?

Assim, segundo Heidegger, os sapatos velhos que revelam o cansaço expresso na pintura de Van Gogh nos abrem para uma interpretação linear, ou poética, como sapatos usados durante muito tempo em uma caminhada, e esta caminhada pode ser a de um camponês que os usava nos campos de plantação, ou a de uma pessoa que não tinha outros sapatos para trocar.

Portanto, nesta construção, ele procura revelar antes de tudo o material, que por sua vez é composto pela matéria sensível, que vai além da materialidade. Esta matéria-prima dá origem ao instrumento, que tem um formato inicialmente utilitário: o sapato ou, em nosso caso, a manta de retalhos fuxico. Depois ele diferencia o utilitário daquele que revela algo que não é instrumental: a obra de arte, a escultura maleável.

De fato, vemos aqui que Heidegger analisa a passagem do banal para o estado artístico, na própria imagem pintada por Van Gogh. Ele enfatiza esta diferença entre o que permeia o banal e o objeto artístico discutido por Aristóteles, enquanto discute a estetização através do olhar do contemplador apresentado por Kant.

Neste processo sucessivo de cruzamento de idéias, Danto considera que a própria noção de estética foi posta à prova durante o século XX. Os *ready-mades* de Marcel Duchamp são um exemplo de como a arte foi capaz de se dissociar das questões de « beleza » e de « gosto », às quais a estética tradicional estava tão firmemente ligada. Da mesma forma, as questões colocadas pela filosofia têm se tornado cada vez mais relevantes para as convulsões na arte.

Um dos exemplos que podemos ter, já em 1964, são as Brillo Boxes Brillo de Andy Warhol. Eles não são diferentes dos que estavam disponíveis nos supermercados naquela época. Entretanto, os primeiros foram e são reconhecidos como uma obra de arte única e mundialmente conhecida, enquanto os segundos foram produzidos em massa e vendidos por um preço modesto para serem usados e jogados fora. Como Danto mencionou, a arte restaurou sinais que eram extremamente importantes para todos, pois definiam sua vida cotidiana. Warhol exaltou o mundo em que ele cresceu e que ele tomou como referência. Toda obra, portanto, pertence a um lugar, de onde vem e para o qual retorna, do qual nos lembra e para o qual nos remete.

Assim, segundo Heidegger, o artista tem um papel muito importante para a sociedade na medida em que transforma a matéria prima adquirida do mundo em um material único que não é outra coisa senão uma obra artística: seja uma cena, uma imagem ou um som. Mas o que significa exatamente o estado da arte em um objeto banal?

Para Arthur Danto, qualquer obra de arte, independentemente de sua aparência, pode ser definida de acordo com dois critérios essenciais: o conceito e a encarnação desse conceito, mais a contribuição interpretativa do espectador, como proposto por Kant. Isto significa que a intenção do artista conta para definir o que ele concebe como uma obra de arte. Mas também que o status de uma obra de arte não é arbitrário ou apenas relacionado com a reputação estabelecida de um artista. Portanto, há algo que os distingue; mas este algo é invisível, como Aristóteles discutiu. Ou seja, a subjetividade que uma obra de arte traz, que é intangível ao toque das digitais porque não é um material palpável, assim como é inacessível descrevê-la pelo discurso verbal, mas que apela aos sentidos. Pois é impossível transpor o subjetivo para o objetivo. Podemos tentar descrever em palavras, mas a subjetividade da arte, apreensão sensível se perde no significado das palavras.

Danto usa uma analogia esclarecedora em seu artigo "O Mundo da Arte": o mundo da arte se relaciona com o mundo real da mesma forma que a "Cidade de Deus" se relaciona com a cidade terrestre, para os cristãos. E assim como os cristãos são cidadãos tanto da cidade terrena quanto da "Cidade de Deus", os objetos gozam desta dupla cidadania. As caixas Brillo de Andy Warhol são caixas de sabão (do mundo real) e uma obra de arte (do mundo da arte). Cada artista atua assim como guarda de fronteira entre dois mundos, permitindo que os objetos passem de um para o outro. E o espectador também pode viajar de um mundo para o outro, deixando a relação utilitária aos objetos, para contemplá-los de forma desinteressada, com seu conhecimento e sensibilidade.

Acho que já expliquei o suficiente para mostrar que esta reflexão sobre o estado artístico de uma obra de arte já deu origem a muita reflexão e continua a intrigar. Portanto, não vou prosseguir com esta reflexão, pois penso que é mais importante neste momento seguir em frente e discutir o trabalho em si. Assim, a escultura maleável pode ser, aos olhos de alguns, uma colcha em patchwork de fuxicos. Mas para a percepção dos outros, trata-se de uma escultura maleável, que é moldada de acordo com a forma como o artista se inspira para apresentá-la. Ela carrega um conceito que leva aqueles que a contemplam a refletir sobre o trabalho. Mesmo aqueles que inicialmente a consideravam uma colcha em patchwork de fuxicos não saem sem carregar o trabalho em seus corpos. Este estado de afeto entre a pessoa e o meio ambiente é um dos argumentos que venho discutindo há mais de doze anos, e que apresentei mais recentemente em outro estudo sob o nome de "corpo com-tato da obra de arte". Deixe-me explicar:

Ao utilizar a palavra com-tato, usando a preposição (com) ligado por um hífen

a um substantivo (tato) estou me reportando aos sentidos que se tecem entre si para dar conta da percepção do espaço em que a pessoa habita. Merleau-Ponty (1996) afirmou que os pés ouvem os barulhos dos galhos que se quebram ao serem pisados durante um passeio no bosque, os olhos sentem a dor provocada por um caco de vidro cortando a pele, ou seja, que os sentidos não agem sem se afetarem uns aos outros, formando uma rede perceptiva. O afeto aqui ocupa o lugar de tocar, impressionar, sensibilizar, emocionar, inquietar, influenciar. Quando digo que os sentidos se afetam estou me referindo ao conjunto de ação corporal para a percepção de alguma coisa. Embora a pessoa possa colocar em destaque um dos sentidos para perceber, por exemplo o som da água de um riacho. Neste momento a pessoa age como se aumentasse o volume do sentido da audição para ouvir esse som específico, com-tato da audição. Isso não quer dizer que a pessoa não esteja com-tato da pele sentindo a vibração que o som do movimento das águas do riacho reverbera na superfície corporal. Ou que a pessoa deixou de sentir os perfumes espalhados na natureza, com-tato do olfato. Ou mesmo deixou de ver o movimento da água que escorre no riacho, com-tato da visão. Dessa maneira a pessoa se interage com o mundo por meio de todos os sentidos, com-tato do olfato, com-tato da audição, com-tato do paladar, com-tato da visão, com-tato da pele. As afetações do corpo são o ponto de partida da impulsão do mundo. O movimento, as ações corporais são conhecidas como a modificação de todos os objetos materiais e imateriais no mundo. O corpo, é ele mesmo a experiência diária do mundo, torna-se a chave do enigma de cada dia que se abre para um novo despertar. Graças ao corpo com-tato do mundo, temos acesso ao conhecimento (ALMEIDA, 2020, p. 64).

8

Com isto quero dizer que a pessoa com-tato da obra de arte tem uma experiência que eu convido Larrosa Bondia (2011, p. 21-25) a nos explicar:

A experiência é « isso que me passa ». Vamos primeiro com esse isso. A experiência supõe, em primeiro lugar, um acontecimento ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E « algo que não sou eu » significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. « Que não sou eu » significa que é « outra coisa que eu », outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero [...]. A experiência supõe, como já afirmei, um acontecimento exterior a mim. Mas o lugar da experiência sou eu. É em mim (ou em minhas palavras, ou em minhas ideias, ou em minhas representações, ou em meus sentimentos, ou em meus projetos, ou em minhas intenções, ou em meu saber, ou em meu poder, ou em minha vontade) onde se dá a experiência, onde a experiência tem lugar. Chamaremos a isso de « princípio de subjetividade ». Ou, ainda, « princípio de reflexividade ». Ou, também, « princípio de transformação ». [...] A experiência é « isso que me passa ». Vamos agora com esse passar. A experiência, em primeiro lugar, é um passo, uma passagem, um percurso. Se a palavra experiência tem o ex de exterior, tem também esse per que é um radical indo-europeu para palavras que tem que ver com travessia, com passagem, com caminho, com viagem. A experiência supõe, portanto, uma saída de si para outra coisa, um passo para outra coisa, para esse ex de que falamos antes, para esse isso de « isso que me

passa ».

Este é o processo de aprendizagem que ocorre através do corpo « com-tato » da obra de arte. No ato da contemplação, há um espaço virtual que afeta tanto o corpo quanto a obra de arte, resultando em uma experiência e, portanto, em aprendizado.

Com esta observação, vamos voltar ao trabalho do DeCouvreToi. A própria artista trata a obra como uma cobertura, pois a conecta às camadas explícitas e mais sutis de controle nas quais as sociedades tratam o corpo da mulher. Mais adiante, quando discuto a outra maneira pela qual a obra foi exposta, através de uma performance-dançada, este conceito trazido por De Almeida Monteiro em sua obra se tornará mais claro. Por enquanto ainda estou discutindo como a obra pode ser vista: o entrelaçamento entre os pequenos objetos de tecido que se juntam para formar um patchwork em seu estado banal e, em seu estado estético, uma escultura maleável.

DeCouvreToi é uma obra que pode ser simplesmente contemplado, mas também pode ser manipulado, ela permite a interação, não apenas com os sentidos, mas também com o toque da pele. Na forma como foi exibido em março de 2021 no Espace Culturel 6B, foi suspenso do teto no meio de uma sala, como pode ser visto na imagem abaixo. Neste formato, as pessoas podiam « entrar no interior » da obra para sentir e viver a experiência tátil da obra, através da | 9 obra.

Figura 1 – DeCouvreToi, obra de Alice De Almeida Monteiro exposta em março de 2021 no Centre Culturel 6B, Paris França



Fonte: Almeida Monteiro (2021)

Olhando para a imagem acima, acho que fica mais claro porque tratei esta obra como uma escultura maleável, considerando que ela se modela de acordo com a forma como é exibida. Se uma pessoa a veste, ela toma o lugar da pele, modelando o corpo. Se for colocado em um cubo, ele adere à forma do cubo. Em outras palavras, ela se esculpe de acordo com o que ela contém. Afinal de contas, ela se revela completamente plástica.

Até agora discuti uma forma de apresentar a obra DeCouvreToi de Alice De Almeida Monteiro, que foi exibida como uma escultura maleável. A seguir, discutirei a segunda forma de apresentação do DeCouvreToi, através de uma performance-dança.

DeCouvreToi: Uma performance-dança

Foi muito apropriado que este trabalho fosse apresentado em março, mês em que celebramos as conquistas sociais, políticas e econômicas das mulheres ao longo dos anos, adotadas pelas Nações Unidas e portanto, por vários países, porque este trabalho é politicamente carregado e reivindica a liberdade das mulheres. Os corpos das mulheres são frequentemente policiados pelas sociedades.

De Almeida Monteiro trata por vezes a sua obra como uma cobertura, visto que ela cobre parcialmente da mulher. Parcialmente porque há espaços vazios entre as junções dos fuxicas. Assim de acordo com os movimentos de quem a habita, a escultura se modela ao gesto que um olhar atravessasse as camadas desvelando o corpo coberto pela escultura maleável. No entanto, não o olhar voyeurista não consegue desnudar totalmente o corpo que a escultura cobre. Pois não há espaço entre a escultura e o corpo. Estes se aderem plasticamente formando uma camada orgânica, dando-se a ver como se fosse uma pele. Mas para quem está habitando a escultura ela continua sendo por vezes um segundo elemento que pesa muito sobre os ombros. Dançar com essa camada não é muito fácil. É necessário libertar-se desta cobertura para que os gestos se tornem mais fluidos e leves.

Foi considerando este aspecto de controle e libertação dos corpos das mulheres que a artista idealizou a performance. Para isso, De Almeida Monteiro convidou dois outros artistas para trabalharem em um processo colaborativo. O músico Marcelo Cura compôs a música que colaborou plasticamente com a obra. Eu, artista de dança, compus uma coreografia e apresentei a performance-dança.

A obra foi composta com uma proposta semelhante à do coreógrafo Merce Cunningham e do compositor John Cage, que, com uma abordagem experimental e radical, mudou a maneira como pensamos sobre a dança contemporânea. De fato, desde os primeiros trabalhos que

criaram juntos nos anos 1940, Cage e Cunningham decidiram separar música e dança. Por um lado, Cunningham criou a coreografia, de outro, Cage compôs a música. Seu único ponto de referência era uma "estrutura rítmica", com um ponto de partida e um ponto de chegada. Assim, as duas partes se encontram no momento do desempenho: duas criações independentes no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Segundo o Cage, o objetivo era deixar a música e a dança livres, sem dependência de uma ou outra.

A performance-dançada que traz o mesmo título da escultura DeCouvreToi, foi construída de maneira semelhante. Ao invés da estrutura rítmica que guiou o trabalho de Cunningham e Cage, De Almeida Monterio estruturou uma idéia. A artista assimilou a cobertura com a sujeição das mulheres em muitas sociedades. Era, portanto, uma camada opressiva. Como uma pele que sai, a mulher é liberada do que pesa em seus ombros. Esta foi a idéia que orientou o trabalho.

Mas o que é uma performance-dançada?

Há várias gerações, a arte da performance surgiu no campo das artes visuais. Desde meados dos anos 50, a arte da performance tem tomado muitas formas complexas e imprevisíveis para se apresentar ao público. Os artistas visuais contemporâneos optaram principalmente por um engajamento do artista em sua própria pessoa, sem se tornar um ator ou bailarino. Mesmo porque isso exigiria estudos extensos que lhes proporcionariam o aprendizado apropriado, pois não se pode se tornar ator ou bailarino sem o conhecimento específico de cada área de conhecimento. Assim, eles escolheram ser eles mesmos um meio de protesto, de provocação ou de reivindicação. E hoje, a arte da performance documentada é coletada, preservada e exibida em museus de arte contemporânea em forma de vídeo.

Desde então, como na dança, a arte da performance tem tido como matéria-prima o próprio artista, que denuncia corporalmente os vícios das sociedades a fim de trazer à tona idéias políticas ou despertar as consciências daqueles que as contemplam. A arte da performance é às vezes anti-representativa e pró-representativa. Eles não representam como as artes fictícias, eles apresentam, tornam presente o erro real e a disfunção na ordem da realidade expressa com uma linguagem social, política, histórica e culturalmente estabelecida. A performance, presentificando o real, se opõe à arte fictícia da representação. O poder de atuação existe na agência política sem discurso político, e como Medeiros considera, ele existe na fissura da linguagem estabelecida pela ordem social.

A arte da performance também atravessa todos os campos artísticos e tem contribuído muito para sua hibridização. Embora muitos artistas reclamem uma fronteira entre a arte da performance e, por exemplo, a dança contemporânea, como já discuti em "Experiência estética

do bailarino no ato da dança, conhecimento sensível, expressão poética: o ato corporal da obra artística" (2020). No entanto, a fronteira entre a arte da performance e a dança contemporânea está se tornando cada vez mais plástica, e a dança, por sua vez, se abre para gestos de outras disciplinas ou da vida cotidiana. Podemos então nos perguntar onde a performance é equivalente à dança ou o que, em certas apresentações de dança, constitui uma performance.

No âmbito da dança contemporânea, há muitas maneiras de criar. Algumas mantêm uma estrutura de representação, mantendo a idéia e os gestos definidos por um coreógrafo. Outras se abrem para a expressão dos próprios artistas da dança. A segunda forma de coreografia descrita aqui neste parágrafo, se distancia a há muito tempo se afastou da pura representação:

D'autres s'ouvrent à l'expression des artistes de la danse eux-mêmes. Il y a longtemps, une ligne de danse s'est éloignée de la représentation pure:

Bausch, por exemplo, cujo trabalho causou um escândalo trinta anos atrás, trabalhou inteiramente com dança, com movimento. De fato, ela aplicou todos os parâmetros que a dança normalmente contém (técnica, situação de palco, presença de jovens), mas ao mesmo tempo os colocou em um contexto absolutamente diferente, que pretendia ter importância social, que questionava as relações entre os sexos, examinou os problemas de violência, que utilizava meios existentes, inclusive os tradicionais, para se referir a uma situação que estava muito fora do sistema que ela utilizava. Ela criou outra forma de representação e outro tipo de conhecimento representado. Mas para fazer isso, ela usou em primeiro lugar, o corpo como um indivíduo. No teatro burguês, isto foi algo revolucionário que foi posteriormente imposto com relativa rapidez: a presença do corpo, surgido a partir de um determinado sistema de estilização (como a técnica de dança clássica), se transforma no agente individual de um discurso desindividualizado que, no entanto, é o do dispositivo teatral e espetacular. [...] Em um certo aspecto, a supressão da dança se deu assim na dança e como dança. Não é mais uma questão de movimento ou falta de movimento, de técnica virtuosa ou lacônica. Ao contrário, torna-se um tema de experiências coreográficas e práticas artísticas que são articuladas em cada caso em torno de um novo questionamento, em torno de um novo dispositivo (FRANZ ANTON, 2009, p. 99, tradução nossa).

12

Assim, a forma como a dançarina que apresentou a performance-dança, requer um conhecimento dançante, ou seja, um conhecimento sensível do corpo que requer uma base técnica para uma autonomia poética orientada para a arte coreográfica. Isto é o que eu chamo de acuidade corporal: « A acuidade corporal é então adquirida, quando a pessoa consegue fusionar pensamento e sensibilidade perceptiva do corpo e do ambiente. Essa consciência sensível do corpo não inibe a espontaneidade com muitos podem suportar [...] » (ALMEIDA, 2020).

Abro aqui um parêntese que acho que ainda é importante sublinhar, para dizer que a técnica não é uma formatação de gestos e, portanto, não os limita. Sempre que falo de técnica,

estou me referindo à técnica (do grego τέχνη), que, a partir de um aprendizado de dança ou, em outras palavras, a partir da aquisição de um conhecimento dançante, abre-se para a autonomia poética. Este conhecimento dá aos artistas da dança uma autoridade para a execução consciente de gestos que se baseiam principalmente em uma plasticidade poética que permite aos artistas da dança ir além do estrito funcionamento biológico, assim como além dos gestos previamente estabelecidos por uma forma de fazer dança. Em outras palavras, a técnica não é o formato do movimento, mas oferece a autonomia poética expressiva do gesto dançado.

Portanto, volto ao assunto principal. O processo de composição coreográfica, que eu enquanto artista pratico, começa com um estudo preliminar do objeto de pesquisa para a composição. Nesta forma de trabalho, uma vez que o objeto de estudo tenha sido incorporado, o próximo passo é um processo criativo através da improvisação. Desta improvisação surge uma estruturação coreográfica, que, graças à acuidade corporal, permite deixar o improvisado para um arranjo dos gestos dançados. Esta estruturação não se apresenta como uma forma que formata os movimentos, enquadrando-os em uma armadura, que só permite que eles sejam o que ela contém.

Pelo contrário, durante sua execução, é possível em certos momentos voltar à improvisação, porque a dança contemporânea, como é tratada aqui, se baseia em um conceito e não em uma forma concreta e imutável. Em outras palavras, a partir de uma composição estruturada, é possível improvisar sem se afastar do conceito que deu origem ao arranjo poético. | 13

O que é então a Performance-Dançada?

Já vimos que a arte da performance e a dança são elaboradas pelo próprio artista enquanto matéria-prima do trabalho artístico. E como Lageira discute, as artes do espetáculo são compreendidas pelas artes cênicas (teatro e dança), pelas artes plásticas, visuais e musicais, elas são executadas corporalmente.

A performance-dançada é então uma trama entre a arte da performance e a arte coreográfica. Isto significa que a dança é estruturada com base em um estudo previamente feito no espaço e tempo, e em um conhecimento dançante, a fim de ter a liberdade de improvisar durante a performance.

Ao mesmo tempo em que a artista se concentra radicalmente na execução de uma ação e no imediatismo do gesto resultante, que é característico da arte da performance, ela tem a acuidade corporal para a dança, e assim seus gestos são poeticamente dançados. Isto é o que caracteriza o que eu chamei de performance-dançada.

Sobre o Performance-Dança « DeCouvreToi »

Figura 2 – Performace-Dancada DeCouvreToi



Fonte: Foto feita por Livia Del Corso, Paris, março de 2021

A melhor maneira de falar sobre este trabalho é ouvir quem já o experimentou em sua própria pele. Portanto, transcrevo abaixo o relatório escrito por mim, a artista da dança, que expressei logo após a apresentação da Performance-Dança (ver a imagem acima), colaborando para o trabalho de mestrado da artista Alice De Almeida Monteiro:

| 14

« Esta dança de performance-dança foi criada para apresentar o trabalho de Alice, DeCouvreToi. Foi uma obra na qual participaram três artistas: Alice para a "escultura", Marcelo Cura para a música e eu para a performance-dança. Assim, a partir da idéia desta "escultura" e com o tempo da música (que me deu o tempo, não o ritmo), estudei os movimentos (desenho do corpo) e o caminho coreográfico (desenho no espaço). Havia a idéia de um roteiro preparado pela artista para apresentar o conceito de sua obra, que delineou um corpo para apresentar esta escultura que ela projetou. A partir deste roteiro e do estudo que fiz, descobri uma estrutura precisa, mas que deixou espaço para a improvisação. Foi muito agradável fazer este trabalho. Tratava-se de apresentar um trabalho plástico através de movimentos dançados. Então tive que adicionar o peso da escultura à minha estrutura corporal e tratá-la como uma camada de pele que « aderiu » à minha camada externa e se tornou meu corpo. Eu tinha que sentir meus eixos, meus pontos de apoio, cada uma de minhas articulações, e confiar somente nos meus sentidos, aumentados pela dança, já que eu não tinha como garantir para poder me mover sem perder meu equilíbrio sem socorrer pela minha visão. Sim, nós dançarinos que vemos, nós nos sustentamos no espaço com nossos olhos. E eu não tinha esse suporte, porque a escultura maleável muitas vezes me impedia de ver através dela. O fato de estar vestida com uma obra artística, uma escultura maleável, me fez pensar nas obras de Lygia Clark, que construiu esculturas habitáveis para evocar o sensível. Perceber a obra « por dentro » durante a colaboração. Naquele momento, eu mesmo era uma obra de arte e, ao ver a performance-dança que havia sido filmada, me deu sensações diferentes. Parecia-me que eu estava vestida e olhando para a escultura em movimento de fora, que são duas visões muito diferentes (ALMEIDA apud ALMEIDA MONTEIRO, 2021, tradução nossa).

Para concluir

Para concluir minhas idéias, esclareço aqui que a dança evoca a reflexão em pelo menos dois casos. Para a pessoa que dança, e para quem contempla.

O conhecimento da dança é um conhecimento sensível do corpo. Quando eu digo corpo, não estou excluindo a cabeça. Ela está incluída porque é também o corpo. O corpo inclui idéias, conhecimentos, pensamentos, ossos, linfa, nervos, carne, gordura, pele e tudo o que tradicionalmente sabemos que a constitui, bem como desejos, amores, sensibilidade, sonhos, etc.

Quando dançamos, percebemos cada movimento, não só do corpo, mas também de tudo ao nosso redor. Esta inteligência corporal que dá acesso a esta percepção estabelece uma conexão entre o dançarino e ele mesmo (ossos, carne, pele, etc.) e ao mesmo tempo com seu entorno (ambiente, incluindo o público), o corpo com-tato da dança.

Enquanto dança, o artista filosofa, questiona, reflete, ajusta suas ações, resolve os problemas que encontra no decorrer da ação, requer acuidade corporal para calcular o peso de cada parte do corpo durante a performance, e igualmente entra em uma relação com o espaço e o tempo.

Por outro lado, sem que este sentido seja uma linha de demarcação, o espectador dança com suas emoções, seu pulso, seu olhar, os movimentos de seu corpo que acompanham cada movimento executado pelo dançarino, sua percepção, etc. Há uma fusão orgânica que faz o espectador viver uma experiência de com-tato da dança que o conduz a um aprendizado da dança, que lhe dá um conhecimento artístico, enquanto contemplador.

A Dança, ensina, aprende, filosofa e interage.

Quando o artista de dança reconta sua experiência durante a Performance-Dançada, nós vemos a que ponto o conhecimento sensível da dança é também filosófico-pedagógico-dançante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA MONTEIRO, Alice. **Florilège culturel**. 2021. Rapport (Master 2 en Arts Plastiques) - l'Université Panthéon Sorbonne, Paris, 2021.

ALMEIDA, Marcia, Experiência estética do dançarino no ato da dança, conhecimento sensível, expressão poética: Corpo com-tato da obra artística. *In: Arte e estética na Educação: corpo sensível e político*. Curitiba: Appris, 2020.

ARISTOTE, **Poétique**. 48 b 9-12. Trad. Dupont-Roc et Lallot. Ed. du Seuil, 1980.

BOURDIEU, Pierre. Habitus, code et codification. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 64, p. 40-44, set. 1986. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_64_1_2335. Acesso em: 10 ago. 2020.

DANTO, Arthur. Le monde de l'art. Philosophie analytique et esthétique. *In*: **L'Assujettissement philosophique de l'art**. Paris, Klincksieck, 1988. p. 183-198.

DANTO, Arthur. **Après la fin de l'art**. Poétique. Seuil, 1996.

DANTO, Arthur. **L'Art contemporain et la clôture de l'histoire**. Poétique. Seuil, 2000.

FRANZ ANTON, Cramer. La danse, la métamorphose du corps. **Dans Rue Descartes**, v. 2, n. 64, p. 96-103, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

KANT. **La Critique de la faculté de juger**. Seuil, 1981.

LAGEIRA, Jacinto. Peut-on naturaliser le corps artistique? *In*: FORMIS, Barbara (org.). **Penser en Corps, Soma-esthétique, art e philosophie**. Paris: editor Harmattan, 2009.

LARROSA BONDIA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, abr. 1936.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, Charivari e Política. **Rev. Bras. Estudo da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 03 mar. 2015.

PLATON. **La République**. Oeuvres complètes. Trad. Léon Robin. X, 596 d-e. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950. t. I.

Sobre a autora

Marcia ALMEIDA

Professeur invité par la FMSH - EHESS et à l'Université de Franche-Comté.

Processamento e edição: Editora Ibero-Americana de Educação.
Correção, formatação, normalização e tradução.

